

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Luísa Lagoeiro Ferreira

**MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA DE
GUILLERMO CALDERÓN**

Belo Horizonte

2020

Luísa Lagoeiro Ferreira

**MEMÓRIA E VIOLÊNCIA NA DRAMATURGIA DE
GUILLERMO CALDERÓN**

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

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

2020

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Priscila Oliveira da Mata CRB/6-2706

Ferreira, Luísa Lagoeiro.
C146n.Yf-m Memória e violência na dramaturgia de Guillermo Calderón
[manuscrito] / Luísa Lagoeiro Ferreira. – 2020.
98 f., enc.

Orientadora: Sara de 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. 95-98.

1. Calderón, Guillermo, 1971- – Neva – Crítica e interpretação – Teses. 2. Calderón, Guillermo, 1971- – Escola – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ditadura na literatura – Teses. 4. Teatro latino-americano – História e crítica – Teses. 5. Teatro chileno – História e crítica – Teses. 6. Memória na literatura – Teses. 7. Violência na literatura – Teses. 8. Chile – Política e governo, 1973-1988 – Teses I. Rojo, Sara, 1955- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ch862.42



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Dissertação intitulada *Memória e violência na dramaturgia de Guillermo Calderón*, de autoria da Mestranda LUÍSA LAGOEIRO FERREIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, 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 pelos seguintes professores:

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

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Flávia Almeida Vieira Resende - UFGD

Prof.ª. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 17 de fevereiro de 2020.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, minha maior fonte de inspiração, por nunca ter se sujeitado, por ser forte e sensível ao mesmo tempo, por ser questionadora e por ter me dado as primeiras lições sobre respeito e humanidade. A ela devo também a confiança, a coragem e o apoio necessários para chegar até aqui.

Ao tio Gilson (*in memoriam*), por ter sido bem mais.

À Tia Joaquina (*in memoriam*), por ter me ensinado grandes lições de afeto e cuidado.

À Sara Rojo, por confiar em mim e, assim, permitir que eu também confiasse. Por me mostrar minhas potencialidades onde eu não podia enxergar. Por me inspirar com seu amor pelo teatro e pelas letras. Pela compreensão e persistência. Por me apresentar um universo incrível de ferramentas que me permitem ler e pensar o mundo da forma como sou capaz hoje. Pela amizade e carinho de sempre.

À Camila, pelo apoio e incentivo, mais que essenciais, e pelo amor de festa de São João.

Ao meu pai, que, mesmo distante, me abasteceu com seu amor. Aos meus irmãos que me deram a alegria de compartilhar comigo as dores e as delícias de sermos quem somos. Ao meu sobrinho por me presentear com a beleza e a pureza da infância.

À Jéssica e Maraíza que; generosamente, leram meu trabalho e, assim, me auxiliaram imensamente com seus apontamentos; me inspiraram com seus trabalhos excepcionais; e me brindaram com sua convivência afetuosa.

A todos os mestres que me preencheram com seus saberes e despertaram minha curiosidade e meu desejo pelo saber. Principalmente, ao Marcos Alexandre que me apresentou a possibilidade de viver o teatro por meio das letras e tornou-se um amigo querido e fonte de admiração.

À Flávia Almeida e Antônio Hildebrando por aceitarem ler, avaliar e contribuir com este trabalho.

Às famílias que ganhei ao logo da vida e me oferecem a segurança e o pertencimento essenciais para seguir; em especial, às Mulheres Míticas, por serem, paradoxalmente, o meu

lugar mais confortável e inquietante; e ao Vale da Riqueza, que me acolheu e construiu junto comigo um lar cheio de leveza e carinho.

Aos amigos, sem os quais os dias de incertezas e paralisia seriam terríveis de suportar. À Polly, minha irmã, maior confidente, conselheira e incentivadora. Ao Felipe por ser, além da companhia perfeita nos momentos de descontração, objeto da minha admiração e fonte de inspiração. À Gabi pelas melhores conversas, pela liberdade de ser que me proporciona, pelos momentos de euforia e desalento compartilhados e pela casinha amarela. À Rayane que, com sua amizade e presença constante, ajudou a abrir os caminhos da pessoa que sou hoje. Ao Lucas pelo afeto e pela disposição e comprometimento em cuidar do meu templo precioso e do meu trabalho. À Érica por ter topado fazer parte da minha vida e por integrar um dos meus mais importantes espaços de afeto e realização pessoal. Ao Carlos, pelos refrãos microfonados e carnavais. À Andreza por não medir esforços pra contribuir com esse momento. À Bruna pela poesia e conversas animadas e enriquecedoras. Ao Jonas que me veste de carinho e de bons papos. Ao Thales e ao Digo, por terem se mantido presentes e me mostrado que o amor construído com verdade não se dissipa.

À Daniela, Alice, Pedro e Rosângela, por cuidarem das pessoas que amo e por, cada um a seu modo, fazerem parte do meu círculo de afeto.

Aos colegas de trabalho da Clássica pela inspiração e apoio.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa concedida, que possibilitou que eu me dedicasse à pesquisa.

“Os que têm memória são capazes de viver no frágil tempo presente.

Os que não a têm não vivem em nenhuma parte.”

PATRICIO GUZMÁN

RESUMO

Em um contexto de crise política em diversos países da América Latina, com um crescimento da direita conservadora e uma democracia ainda frágil, analisamos as obras *Neva* (2006) e *Escola* (2013), do chileno Guillermo Calderón. Os dois textos dramáticos fazem referência ao período ditatorial e à violência imposta por esse regime no Chile e em outros países latino-americanos. Essa escolha se baseia na hipótese de que, com o passar dos anos, a obra do autor sofreu mudanças estéticas consideráveis, de acordo com as variações no contexto político do Chile e da América Latina. Sendo assim, nosso objetivo é analisar como a dramaturgia de Guillermo Calderón se modifica a partir das diferenças observadas na escrita desses dois textos. Diante dessas obras dramáticas podemos questionar: qual a importância da memória da ditadura para a América Latina e qual o papel do teatro contemporâneo latino-americano no avivamento e reflexão acerca dessa memória traumática? Por meio da análise de textos que recorrem ao passado para debater o presente pretendemos entender como a permanência dessa temática na literatura dramática pode permitir uma maior compreensão dos acontecimentos atuais e significar um fôlego e um alerta, nos momentos de instabilidade política vividos na América Latina.

Palavras-chave: América Latina; Dramaturgia; Guillermo Calderón; Teatro; Memória; Violência.

ABSTRACT

In a context of political crisis in many South American countries, with a rise of the conservative right and a still fragile democracy, the works *Neva* (2006) and *Escola* (2013) by the Chilean Guillermo Calderón were analysed. Both dramatic texts make reference to the dictatorial period and to the violence imposed by this regime in Chile as in other Latin American countries. This choice is based on the hypothesis that with the passing of the years the work of the author went through considerable aesthetic changes according to the variations in Chilean and Latin American political contexts. Thus, our goal is to analyse how the dramaturgy of Guillermo Calderón modifies itself from the difference observed in the writing of both texts. In the face of the dramaturgy works we might ask: What is the importance of the memory of dictatorship to Latin America and what is the role of Latin American Contemporary Theatre in the revival and reflection of this traumatic memory? Through analysis of texts that draw on the past to debate about the present time we intend to learn how the continuity of this theme in dramatic literature could allow for a greater understanding of current events and how it could pose as a relief and an alert in moments of vivid political instability in Latin America.

Key words: Latin America; Dramaturgy; Guillermo Calderón; Theatre; Memory; Violence.

Sumário

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 AUTORITARISMO E VIOLÊNCIA: A RÚSSIA CZARISTA E A DITADURA CHILENA	16
2.1 A Rússia czarista.....	16
2.2 O Domingo sangrento e os anos que antecederam a Revolução Russa.....	19
2.3 A república chilena	20
2.4 Salvador Allende.....	22
2.5 Governo da Unidade Popular.....	23
2.6 Golpe de 1973	25
2.7 Os anos de chumbo no Chile	25
2.8 Resistência e luta armada na ditadura chilena	36
2.9 Redemocratização	37
2.10 O Chile nos anos 2000 até o presente	39
3 <i>NEVA</i>	41
4 <i>ESCOLA</i>	58
5 O TEATRO DE AUTOR DE GUILLERMO CALDERÓN EM <i>NEVA</i> E <i>ESCOLA</i> : VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E <i>ANACRONISMO</i> NA AMÉRICA LATINA.....	75
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	88
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96

1 INTRODUÇÃO

No Brasil, desde a última eleição da presidenta Dilma Rousseff até o momento, presenciamos uma grave crise política em que o lema de combate à corrupção culminou na abertura e efetivação de um processo de *impeachment*. Após dois anos governado pelo antigo vice-presidente, o Brasil elegeu, em 2018, o candidato de extrema direita Jair Bolsonaro. Como constata Sara Rojo (2016, p. 186): “Após 51 anos do golpe militar, o Brasil vive em democracia, e como os outros países do Cone Sul, com deficiências e problemas de diversas ordens, e, claro, com uma direita que ataca pelo mesmo flanco que no Chile: a corrupção”.

O processo que tirou Dilma Rousseff da presidência da república foi fortemente apoiado pela mídia televisiva e, com isso, teve grande adesão de algumas camadas da sociedade. Os brasileiros favoráveis ao *impeachment* tinham como perspectiva o surgimento de uma nova política, capaz de atender a seus anseios pelo crescimento econômico e pelo fim da corrupção. O sentimento que ficou conhecido como “antipetismo”, relacionado ao rechaço de alguns brasileiros ao Partido dos Trabalhadores (PT) – partido de esquerda do qual faz parte o presidente anterior, Luiz Inácio Lula da Silva –, também alimentado pelos meios de comunicação, impediu que seu candidato, Fernando Hadadd, fosse eleito e o partido retornasse ao poder. Sendo assim, com um discurso conservador e alinhado ao desejo de alternância política e utilizando-se, principalmente, da internet e das redes sociais, Jair Bolsonaro, conseguiu apoio de grande parte da população brasileira, que vê em seu governo a tão esperada mudança para o país.

No Chile, também houve a retomada do poder pela direita com a eleição de Sebastián Piñera, em 2018, logo após o fim do segundo mandato de Michelle Bachelet, uma presidenta alinhada com a esquerda. O governo de Bachelet, assim como o de Dilma Rousseff, teve uma grande queda de popularidade devido a acusações de corrupção e problemas econômicos. Durante o governo da presidenta chilena seu filho, Sebastián Dávalos, foi acusado de tráfico de influências e uso de informações privilegiadas. Além disso, a queda no PIB, influenciada por uma crise econômica mundial, prejudicou, ainda mais a imagem de seu governo (PÉREZ, 2019) ¹.

¹ <https://diplomatie.org.br/retrocessos-e-avancos-do-governo-bachelet/>

Em outubro de 2019, logo depois de um aumento abusivo das passagens no transporte público em Santiago do Chile, e tendo em vista o acirramento gradual das consequências da implantação do modelo neoliberal na economia do país durante o período de ditadura, iniciou-se um grande movimento popular que se espalhou por outras cidades chilenas. Nesses protestos, o povo reivindica, até o presente momento, melhorias na condição de vida e uma nova constituição.

Essa conjuntura nos levou a pensar na relação do teatro contemporâneo com esse contexto, já que, atualmente, a mídia televisiva e as redes sociais se apresentam, muitas vezes, como a única fonte de informação e discussão sobre a política latino-americana. Sendo assim, tornam-se ainda mais urgentes as reflexões em outros espaços. Para Dubatti (2011, p. 74, tradução nossa), ao falar do teatro argentino na pós-ditadura:

É o teatro no modelo de multiplicidade, onde paradoxalmente o comum é a vontade de construção de micropolíticas e, no plano específico da arte, de micropoéticas, discursos e práticas artísticas à margem dos grandes discursos de representação, frente tanto ao capitalismo hegemônico quanto à subjetividade de direita (que continua desde a ditadura) e às macropolíticas partidárias. O teatro se configura assim como o espaço de fundação de territórios de subjetividade alternativa, espaços de resistência, resiliência e transformação, sustentados no desejo e na possibilidade permanente de mudança².

Sendo o teatro esse espaço de subjetividades alternativas ao pensamento hegemônico é que o consideramos um importante meio de análise dos acontecimentos políticos da América Latina e sua relação com a memória da violência de períodos autoritários na região. Diante do atual cenário, analisamos dois textos dramáticos do dramaturgo chileno Guillermo Calderón, com enfoque na forma como o contexto político provocou mudanças em sua escrita ao longo dos anos.

Guillermo Calderón é ator, dramaturgo, diretor de teatro e roteirista. Em 2006 escreveu e dirigiu a obra *Neva*, unindo-se aos atores da companhia *Teatro en el Blanco*. Essa encenação obteve um grande sucesso de público e crítica e ganhou dois prêmios Altazor, de melhor dramaturgia e melhor direção; o Prêmio do Círculo de Críticos de Arte, como melhor obra de

² Es el teatro en el canon de multiplicidad, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropolíticas y, en el plano específico del arte, de micropoéticas, discursos y prácticas artísticas al margen de los grandes discursos de representación, enfrentadas tanto al capitalismo hegemónico como a la subjetividad de derecha (que continúa desde la dictadura) y a las macropolíticas partidistas. El teatro se configura así como el espacio de fundación de territorios de subjetividad alternativa, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio.

2006 e, em 2008, o Prêmio José Nuez Martín. Em seguida, escreveu e encenou *Clase e Diciembre*, ambas no ano de 2008. Após escrever os textos dramáticos *Villa e Discurso* (2010), dirigiu a encenação *Villa + Discurso* (2011) na qual uniu essas duas dramaturgias. *Beben*, a quinta obra teatral do artista, estreou na Alemanha em 2012. Em 2013 estreou *Escuela* e, por sua dramaturgia, ganhou novamente o Prêmio Altazor. *Feos* estreou em dezembro de 2015 com a companhia de teatro de bonecos *Teatro y su Doble*. *Mateluna* estreou em 2016, em Berlin e, sua última obra *Dragón*, de junho de 2019.

As obras teatrais de Calderón trazem referências históricas como forma de questionar o presente político de seu país. São obras de grande relevância artística, como indica os prêmios conquistados e a carreira cada vez mais exitosa de seu autor, que tem circulado por diversos países do mundo. Seu êxito no teatro também lhe rendeu alguns trabalhos como roteirista de cinema. Em 2016, por *Neruda*, seu mais recente trabalho cinematográfico, recebeu o Premio Platino de melhor roteiro.

No Brasil, sua obra tem sido estudada, ainda de forma incipiente, porém podemos encontrar importantes contribuições nos estudos sobre o teatro latino-americano de Rojo (2015; 2016) e Resende (2013; 2018). As dramaturgias *Neva*, *Diciembre e Clase* foram encenadas por companhias de teatro brasileiras e dois de seus textos estão traduzidos para o português e publicados por editoras brasileiras: *Neva*³ e *Escola*⁴.

Devido à grande relevância do trabalho de Guillermo Calderón para a dramaturgia da América Latina, ao caráter político dessas obras e à qualidade literária desses textos é que consideramos importante estudá-los no atual contexto brasileiro e latino-americano. Para isso, analisamos as obras *Neva* e *Escola*, sendo a primeira do ano de 2006 e a segunda de 2013. Essa escolha se baseia na hipótese de que, com o passar dos anos, a obra de Guillermo Calderón sofreu mudanças estéticas, de acordo com as variações no contexto político do Chile e da América Latina. Sendo assim, nosso objetivo será analisar como a dramaturgia do autor se modifica de acordo com o contexto de sua escrita a partir das diferenças observadas entre *Neva*, escrita em 2006, e *Escola*, criada sete anos depois.

A presente pesquisa desenvolveu-se em duas linhas distintas que se entrelaçaram em seguida. Primeiramente apresentamos o contexto político no período retomado nas obras (anos que

³ CALDERÓN, Guillermo. *Neva*. Tradução de Celso Curi. In: *Dramaturgia Latino-americana*. Bahia: Ed. UFBA, 2009.

⁴ CALDERÓN, Guillermo. *Escola*. Tradução de Assis Benevenuto e Sara Rojo. Belo Horizonte: Javali, 2018.

antecederam a Revolução Russa e a ditadura chilena) e no momento de sua escrita (pós-ditadura no Chile), para depois analisá-las, a princípio, separadamente, a partir dos conceitos teóricos que embasaram a discussão aqui proposta. A seguir, propusemos um paralelo entre as duas obras e os conflitos atuais presentes na política chilena e latino-americana. Por fim, apresentamos que tipo de mudança pode ser observada no teatro de autor de Calderón (ROJO, 2016) e como ela se relaciona com o contexto no qual estava inserida.

Esse estudo percorreu o entendimento sobre as perspectivas de análise da história como não linear, entendendo as formas como os tempos se entrelaçam nas obras. Utilizamos o conceito de história proposto por Benjamin (2014), já que as obras propõem uma relação dialética com o tempo onde passado e presente apresentam-se em conexão. Além disso, sua perspectiva histórica está diretamente relacionada às formas como os textos estudados trazem um ponto de vista dos acontecimentos a partir de grupos (membros de movimentos de guerrilha, artistas e militantes políticos que existiram no período ditatorial) que inscreveram suas trajetórias à margem da sociedade.

Considerando os ecos deixados pelas ditaduras na América Latina, desenvolvemos o conceito de *anacronismo* das imagens (DIDI-HUBERMAN, 2015) para entender como o passado e o presente se relacionam dentro dos textos dramáticos analisados. Enfocamos na conexão entre o momento presente na América Latina, com o crescimento de movimentos conservadores, insurreições populares e crises políticas e econômicas, e o período ditatorial chileno.

Observamos também como cada uma das obras se dispôs a narrar o trauma (SELIGMANN-SILVA, 2008) das atrocidades cometidas nos períodos das ditaduras latino-americanas e seus reflexos no presente de suas populações. Analisamos como a performance da memória (TAYLOR, 2000) aparece nos textos dramáticos e de que maneira essa representatividade influencia na dinâmica do esquecimento diante da manipulação da memória pelos grupos que ocupam posições de poder (RICŒUR, 2007). Em diálogo com a produção e visibilidade do teatro latino-americano (ROJO, 2016), também estudamos como alguns recursos do Teatro Épico (BRECHT, 2005) auxiliam na construção do espaço de memória proposto pelas obras.

Na primeira obra, *Neva*, três atores, incluindo a renomada atriz do Teatro de Arte de Moscou e viúva do dramaturgo Anton Tchekhov, Olga Knipper, encontram-se para um ensaio em um teatro de São Petersburgo enquanto, do lado de fora, uma manifestação popular é brutalmente reprimida, num episódio da história russa que ficou conhecido como Domingo Sangrento. Os

três atores aguardam a chegada dos outros artistas sem saber se, por causa da guerra lá fora, eles estão vivos ou mortos. A obra discute o uso da violência pelo poder institucional ao mesmo tempo que questiona a relevância do fazer teatral diante do acirramento dos confrontos gerados por questões políticas e sociais.

Em *Escola*, as referências aos regimes autoritários na América Latina, mais especificamente no Chile, são mais diretas. A ação dramática se passa durante a ditadura chilena e apresenta o treinamento de guerrilheiros durante o regime militar nas escolas clandestinas desses movimentos. Em cena os militantes, mascarados para não terem suas identidades reveladas nem mesmo aos companheiros ali presentes, têm como missão passar aos demais aquela matéria na qual são especialistas. Dentre os temas estudados estão manipulação de armas de fogo, teoria marxista, técnicas conspirativas, táticas de guerra e fabricação e manipulação de artefatos explosivos. O texto traz à cena a história da luta armada no Chile, durante o período militar, e os conflitos relacionados ao uso de táticas de guerrilha por esses jovens frente à violência explícita e legalizada do Estado. O texto apresenta as maneiras de agir e as aspirações de toda uma geração ao longo do período da ditadura.

Diante dessas obras dramáticas podemos questionar: qual a importância da memória da ditadura para o presente da América Latina e qual o papel do teatro contemporâneo latino-americano no avivamento e reflexão acerca dessa memória traumática?

Com a utilização de diversos recursos dramáticos e do registro dos rastros da história, Calderón *toma posição* com relação a esse questionamento e se compromete a retomar essa discussão constantemente e impedir que ela se perca com o passar dos anos. Entendendo a influência dessa memória na construção do presente da América Latina o autor, por meio de um movimento anacrônico, também se dispõe a discutir o momento atual a partir dos fatos do passado de forma crítica e provocativa. Além disso, permite que o leitor compreenda como o uso da violência se estabeleceu na América Latina de maneira tão terrível e “legalizada” apresentando imagens que partem do presente. Como afirma Didi-Huberman (2015, p. 25): “O anacronismo é necessário, o anacronismo é fecundo, quando o passado se revela insuficiente, até mesmo constitua um obstáculo à sua compreensão”. Nos dois textos o autor permite essa leitura anacrônica do passado, a partir de relações que se estabelecem com o presente dos países latino-americanos. Guillermo Calderón também, em consonância com o papel do teatro contemporâneo de disseminar os rastros das ditaduras e refletir sobre seu legado, reafirma a existência desses governos autoritários e da violência imposta por eles e,

assim, promove o avivamento da memória latino-americana com relação a esses fatos, interfere na política do esquecimento e reconfigura seus traumas de forma dialética, apresentando também as contradições dos movimentos revolucionários.

Entendendo, talvez, esse trabalho de narrar o trauma como imprescindível, infindável e urgente, o autor se propõe, ainda, a rever o seu teatro constantemente e, por isso, percebemos sua transformação ao longo dos anos. Com o passar do tempo o apelo estético de suas obras foi perdendo gradualmente a importância e o autor se comprometeu, cada vez mais, com a inserção de discursos diretos e que, até mesmo, se aproxima do panfletário em alguns momentos. Segundo Calderón: “eu valorizo o panfletário na medida em que é um teatro não acadêmico, não burguês. O panfleto entende o teatro como uma arte integrada a um movimento social e político”⁵ (OPAZO, 2019, p. 10).

Da mesma forma, acreditamos que, discutir esses textos, retomar os contextos aos quais eles se referem, problematizar o uso da violência nos regimes autoritários latino-americanos e suas consequências, aprofundar a discussão teórica que suscitam, acerca da memória e das dinâmicas do esquecimento e pensar o teatro como lugar de discussão dos traumas e de estabelecimento de relações anacrônicas entre as imagens do passado e do presente, como fizemos neste trabalho, pode significar um fôlego e um alerta nos momentos de instabilidade política vividos na América latina.

⁵ yo valoro lo panfletario en la medida que es un teatro no académico, no burgués. El panfleto entiende el teatro como un arte integrado a un movimiento social y político.

2 AUTORITARISMO E VIOLÊNCIA: A RÚSSIA CZARISTA E A DITADURA CHILENA

Os regimes autoritários assemelham-se, dentre outras coisas, pelo uso indiscriminado da violência como forma de manutenção de seu poder. Na Rússia, do início do século XX, o czarismo enfrentou com truculência diversas revoltas populares que precederam sua queda. Da mesma forma, na América Latina as ditaduras utilizaram esse mesmo recurso para abafar a insurgência da população contra suas imposições.

2.1 A Rússia czarista

A Rússia, até a Revolução de 1917⁶, ainda era uma monarquia absolutista, cujo Czar concentrava, em si, todo o poder político. Nos últimos anos que antecederam a Revolução, o país começou a passar por algumas mudanças, ainda lentas, que iniciaram seu processo de encerramento da Idade Média russa. Nesse período o poder absoluto do Czar foi supervisionado por um parlamento, a sociedade foi, gradativamente, deixando de ser dividida em estamentos (nobreza, clero e servos), com o fim do regime de servidão e o surgimento de outras classes sociais, como a burguesia e a classe operária, além de experimentar suas primeiras investidas num processo tardio de industrialização.

Os últimos anos desse regime foram conturbados e uma série de decisões, incoerentes e até contraditórias, tomadas por seus monarcas, contribuiu para a sua queda. Ao longo desses dois séculos, os Czares se indispuseram com a população camponesa, com a ainda incipiente burguesia que despontava no país, com os trabalhadores da jovem indústria e até mesmo com membros da nobreza em decadência. Para além disso, o regime absolutista se mostrava

⁶ Segundo Fitzpatrick (2017), a Revolução Russa inicia-se nas revoluções de Fevereiro e de Outubro de 1917, ambas seguindo o calendário utilizado no país até 1918, treze dias atrasado, com relação ao calendário ocidental. Na primeira revolução, em fevereiro de 1917, o Czar Nicolau II abdicou ao poder, dando lugar a um governo parlamentar provisório. Em Outubro de 1917, os bolcheviques tomaram o poder e instauraram o governo socialista no país. Para essa autora, a Revolução só termina mais de 20 anos depois, com os Grandes Expurgos de 1937-1938. Dentro da Revolução está também a Guerra Civil, de 1918-1920, a implantação da Nova Política Econômica, em 1921, e a “revolução de cima pra baixo” de Stalin, no final dos anos 1920.

incompatível com a modernidade, que também surgiu mais tardiamente na Rússia que no restante da Europa. Como descreve Richard Pipes (1997, p. 19):

Na virada do século XX, a Rússia exibia contrastes surpreendentes. Um estudioso francês daquela época, Anatole Leroy-Beaulieu, comparou-a a “um castelo, cuja construção se estendera por muitos anos, ao longo dos quais os estilos mais discordantes se misturaram, ou ainda àquelas casas, erguidas por etapas, sem uma planta que assegurasse sua unidade e conveniência”. Oitenta por cento da população eram constituídos de camponeses que, na província da Grande Rússia, levavam praticamente as mesmas vidas de seus ancestrais da Idade Média. No outro extremo, escritores, artistas, compositores e cientistas mantinham contato estreito com os países do Ocidente. Uma vigorosa economia capitalista – a Rússia liderava a produção mundial de petróleo e a exportação de grãos – coexistia com um regime de censura políticas e um governo arbitrário e policial. Aliado à França democrática, o país reivindicava um *status* superior, mas, simultaneamente, preservava um sistema autocrático, que não dava voz à população e punia com severidade qualquer expressão de descontentamento. A Rússia era a única das grandes nações a não ter Constituição nem parlamento.

A majoritária população rural da Rússia czarista era formada por camponeses, que, até meados do século XIX, viviam em regime de servidão. Trabalhavam incansavelmente nas terras de seus senhores, sem qualquer direito garantido, em condições de vida muito piores que a de outros trabalhadores do campo que viviam em outros países da Europa. Além disso, passavam fome na maior parte do ano e eram tratados como mercadorias, vendidos como parte das terras nas quais viviam.

Devido às péssimas condições de vida e de trabalho, eram frequentes os levantes camponeses. Entre 1830 e 1849, houve 378 levantes (BENEDINI, 2015). Nessas revoltas, muitas vezes, os senhores eram mortos por seus servos, que eram, em seguida, massacrados pelo exército Russo. Esse quadro de total desamparo da população camponesa pouco mudou com o fim do regime de servidão, decretado pelo Czar Alexandre II, em 1861. Alexandre II se apresentou como um monarca reformista que, após o governo de seu pai, Nicolau I, focado na política externa e que acumulou derrotas nos campos de batalha, buscava recuperar a popularidade do regime.

O Estatuto de Abolição da Servidão também institucionalizou as Comunas Rurais, comunidades formadas por famílias camponesas que adquiriam terras de seus antigos senhores por meio de financiamentos oferecidos pelo Estado. Na verdade, a abolição e a

constituição das comunas foi um acordo que continuava privilegiando os senhores de terras. Como explica Reis Filho (1989, p. 10):

A lei obrigará as Comunas Rurais a comprarem as terras que os senhores quiserem vender, por um preço fixado por estes. As terras serão quase sempre menores em extensão e piores em qualidade que as que já eram trabalhadas pelos camponeses antes da abolição da servidão. O Estado financiará a compra, mas as prestações serão tão pesadas que os camponeses, para pagá-las, terão de trabalhar para os senhores de terras.

Muitos camponeses jamais conseguiriam comprar suas terras ou continuariam trabalhando para seus antigos senhores como forma de conseguir os recursos necessários para pagar o financiamento do governo. Sendo assim, a população camponesa permaneceu vivendo com muito poucos recursos, péssimas condições de trabalho, sofrendo com a desnutrição e com uma série de doenças relacionadas à falta de acesso à saúde e a condições dignas de vida.

Essa reforma também não agradou aos senhores que perderam 2/3 de suas terras, além de sua mão de obra em regime de servidão. Como afirma Pipes (1997, p. 34):

O edito de 1961, emancipando os servos, foi o golpe de misericórdia nos senhores de terra. Incapazes de explorar lucrativamente suas propriedades sem o trabalho servil e desacostumados e viver de acordo com suas posses, eles se endividaram e acabaram por perder os bens que possuíam.

A situação não era melhor entre os outros setores da sociedade russa. Os trabalhadores de sua ainda recente indústria viviam com salários extremamente baixos, tinham jornada de 12 a 15 horas por dia, dentro de uma disciplina e rigidez militar, sem garantia de assistência social e convivendo com a proibição de qualquer tipo de greve ou reivindicação. A população não russa, presente nas regiões submetidas ao império czarista, ainda sofria com uma forte repressão com relação à sua língua, cultura e religiosidade. Diante desse quadro, uma revolta popular era iminente. Porém, ainda existia um forte apreço pela figura do Czar. A população ainda o enxergava de forma paternalista e acreditava em sua benevolência apenas abafada pelos demais membros do governo.

Foi a partir da intenção de sensibilizar o Czar Nicolau II, o último, que centenas de pessoas se reuniram pacificamente diante do Palácio de Inverno, no episódio que ficou conhecido como Domingo Sangrento.

2.2 O Domingo sangrento e os anos que antecederam a Revolução Russa

O Domingo Sangrento aconteceu em São Petersburgo em janeiro de 1905, quando uma manifestação pacífica, liderada pelo Padre George Gapon, que pretendia levar ao czar um abaixo assinado, com mais de cem mil assinaturas e que continha reivindicações de melhores condições de vida para a população, foi brutalmente reprimida pela guarda do Palácio de Inverno. A população sofria com o desabastecimento e pedia a volta dos soldados da guerra da Manchúria. A guarda atirou contra os manifestantes, matando mais de mil pessoas. A partir desse evento, uma série de protestos e greves, em repreensão ao massacre, aconteceu.

Esse momento foi a reafirmação de uma insatisfação já crescente com relação ao czarismo, tanto das camadas menos favorecidas quanto de parte das elites. Como afirma Reis Filho (1989, p. 18):

O regime político czarista é ditatorial. Prevalecem os instrumentos jurídicos de exceção, como o Estado de Sítio, promulgado em 1881, ou o Estado de Proteção Reforçada, de 1883, que vigorarão até 1917 e que significam: ausência de liberdades individuais, julgamento de causas civis por tribunais militares, penas de prisão ou de exílio por decisão administrativa, censura à imprensa. O ensino é elitista e estritamente controlado.

Diante das limitações impostas pelo regime czarista, de seus recentes fracassos militares, do Domingo Sangrento, das injustiças com as populações não russas, do desamparo da população do campo e de outros problemas sociais e econômicos, tem origem a Revolução de 1905. Essa revolução aconteceu por meio de uma série de revoltas, greves e protestos que só começaram a ser abafadas com a assinatura do manifesto imperial de 30 de outubro de 1905, em que o Czar prometia respeito às leis individuais, a convocação de uma Assembleia e uma reforma agrária.

Porém, após reprimir violentamente uma manifestação de operários em Moscou, o czarismo retomou sua confiança e restringiu o cumprimento das promessas feitas anteriormente, sem oferecer qualquer mudança significativa que poderia melhorar a visão da população com relação ao Regime. A insatisfação do povo russo estava em ascensão e iria culminar na Revolução Russa de 1917. Sendo assim, o Domingo Sangrento foi um momento crucial para

que a população se unisse e, a partir disso, fosse possível derrubar o governo autoritário do Czar.

No texto *Neva*, de Guillermo Calderón, enquanto acontece esse trágico evento, três atores, incluindo a viúva de Tchekhov, estão encerrados dentro do teatro. Os artistas discutem diversas questões que fazem referência ao Domingo Sangrento e, obliquamente, aos conflitos gerados pelos regimes autoritários na América Latina, que também foram alvo de forte resistência popular.

Assim como aconteceu diante do Palácio de Inverno, diversas manifestações populares pacíficas foram brutalmente reprimidas nos países latino-americanos e muitos militantes foram mortos. E é justamente sobre a violência do Estado, as possibilidades de resistência, a memória desses conflitos e sobre o lugar do fazer artístico diante de situações de injustiça que *Neva* discute.

2.3 A república chilena

Até meados do século XX, a economia chilena baseava-se, fundamentalmente, na extração de cobre e salitre e, de forma menos significativa, no agronegócio e, mesmo com o desenvolvimento da indústria, a partir da década de 1930, essas eram atividades que permaneciam sendo as de maior importância para a economia do país.

A localização geográfica dessas atividades mantinha a classe operária quase que restrita ao norte do país e os trabalhadores rurais, ao Vale Central, próximo a Santiago. Ambas as classes sofriam com as más condições de trabalho e de remuneração, porém permaneciam distantes das decisões políticas concentradas nas mãos das oligarquias que comandavam o país desde sua independência. Como descreve Mendes (2013, p. 175):

Já o operariado, embora crescendo em número e importância, localizava-se principalmente nas zonas de enclave, isoladas, em grande parte, do restante do país. As mobilizações ocorridas nessas regiões encontraram uma violenta repressão quando radicalizadas, mas não chegaram a afetar as concentrações urbanas ou os centros de poder. [...] Por último, a população rural mantinha-se sob o controle político dos proprietários de terras que, ainda na década de 1960, fundamentavam suas relações com a classe trabalhadora em formas pré-capitalistas, tais como o inquilinato.

O Massacre de Santa Maria de Iquique, que ocorreu em 1906, retrata bem o autoritarismo do sistema político vigente na primeira metade do século XX no país e a insatisfação dos operários da indústria do salitre com as condições de trabalho. Nesse episódio, uma manifestação pacífica desses trabalhadores foi duramente reprimida por tropas do governo, deixando 800 mortos e três mil feridos, entre trabalhadores, mulheres e crianças (MARTINS, 2016).

Com a crise de 1929, a indústria salitreira sofreu um grande impacto negativo. Muitos de seus operários perderam seus empregos, resultando em uma migração em massa para Santiago. Devido à crise, o General Ibáñez del Campo, presidente naquele momento, foi deposto e exilado.

Esse momento conturbado na economia do Chile foi fundamental para o crescimento tanto dos movimentos sociais quanto da ideologia Liberal. Como explica Martins (2016, p. 36):

Em todo mundo o ambiente político era de confronto entre as forças progressistas, empolgadas com a vitória da Revolução Russa, e as forças conservadoras, adeptas do nazi-fascismo. Com o Chile não foi diferente. O Comunismo, o socialismo, o fascismo, o nacionalismo e a doutrina social cristã se tornaram as novas referências ideológicas da sociedade, deslocando as bases tradicionais das mentalidades oligárquicas.

Para as eleições de 1938, foi criada a Frente Popular, uma coalizão entre partidos de centro e de esquerda e de organizações sindicais e sociais, que, juntos, derrotaram o candidato da direita liberal e elegeram o membro do Partido Radical (centro) Pedro Aguirre Cerda, sob o lema “pão, teto e abrigo”. O governo de Aguirre Cerda trouxe diversos avanços ao país, com estímulos à agricultura, à indústria nacional e com políticas de cunho social, como, por exemplo, a criação da Corporação da Reforma Agrária, de planos de saúde pública e a construção de escolas de ensino básico. Porém, todo o esforço para a modernização da indústria chilena gerou um déficit fiscal e consequente inflação.

No governo Cerda, o então deputado por Valparaíso e Quillota, Salvador Allende, renuncia ao parlamento para tornar-se o mais jovem Ministro da Saúde do Chile. Em 1952, Allende disputa pela primeira vez a presidência do país pela coligação Frente do Povo, encabeçada pelo Partido Socialista. Porém, nessa ocasião, o General Ibáñez del Campo voltou ao cargo com uma vantagem esmagadora de votos. Em 1958, Allende cria a Frente de Ação Popular,

em aliança com o Partido Comunista e, assim, se aproxima mais do candidato de direita Jorge Alessandri, eleito com apenas 30 mil votos de vantagem. Pela terceira vez candidato, em 1964, Allende foi derrotado, dessa vez pelo democrata cristão Eduardo Frei.

Nas eleições de 1970, Allende enfrentaria, mais uma vez, Alessandri. Para garantir a derrota do candidato da direita conservadora, foi criada uma grande aliança dos partidos de esquerda, de centro e de organizações sindicais, que formavam, juntos, a Unidade Popular. Dessa vez, Salvador Allende foi eleito com 36,3% dos votos (MARTINS, 2016).

2.4 Salvador Allende

Allende nasceu em 26 de junho de 1908. Há controvérsias sobre o local de seu nascimento. Grande parte de suas biografias afirmam que ele nasceu em Valparaíso, porém, em um de seus registros de nascimento, consta Santiago do Chile (PRONZATO, 2008). Veio de uma família burguesa que vivia em Valparaíso e cujos muitos membros também se envolveram na política. Seu bisavô comandou a guarda pessoal de Bernardo O'Higgins (principal nome da luta pela independência do Chile), e seu avô foi senador pelo Partido Radical (partido que, na época de sua formação, era de vanguarda⁷).

Mudou-se para Santiago para estudar medicina e, na universidade, iniciou sua vida política, tornando-se presidente do Centro Acadêmico da Universidade do Chile, Vice-presidente da Federação de Estudantes da Universidade e membro do Conselho Universitário. Por participar de manifestações contrárias aos governos autoritários de Carlos Ibáñez del Campo e Arturo Alessandri Palma, foi processado e preso algumas vezes. Também foi quase expulso da universidade por sua militância política, porém a decisão foi revista devido ao seu bom desempenho acadêmico e, assim, Allende pode concluir seus estudos.

Depois de formado, já trabalhando como assistente em autópsias, foi um dos fundadores da sede do Partido Socialista em Valparaíso. A partir de então, Allende foi Secretário geral do Partido Socialista, Ministro da Saúde, Senador e finalmente, Presidente do Chile em 1970.

⁷ Com a criação do Partido Comunista (1922) e do Partido Socialista (1933), o Partido Radical (1863) se deslocou para o centro, enquanto o Partido Liberal (1843) e o Partido Conservador (1836) passaram a ocupar a direita do espectro político (MARTINS, 2016, p. 36).

2.5 Governo da Unidade Popular

O governo de Salvador Allende foi marcado por boicotes constantes da oposição, e sua tentativa de implantar o socialismo no Chile foi combatida de diversas maneiras até culminar no golpe militar de 11 de setembro de 1973.

Logo no início de seu governo, Allende encontrou resistência de uma parcela da população que rechaçava qualquer uma de suas propostas por acreditar que elas seriam contrárias aos valores conservadores que defendiam. A sociedade chilena se encontrava polarizada. De um lado, os trabalhadores, estudantes e demais setores que defendiam uma sociedade mais justa e igualitária; de outro, as classes mais abastadas temerosas com uma possível implantação de um governo comunista. Juntamente com a parcela contrária ao governo da Unidade Popular estava a oposição, de maioria no parlamento.

Os primeiros golpes ao governo de Allende vieram de embargos promovidos pelos Estados Unidos em consonância com o desejo da oposição. Os bloqueios econômicos geraram uma crise de abastecimento que foi sendo sanada pela criação das JAPs, organização de moradores que controlavam a distribuição de produtos de necessidade básica. As JAPs combatiam o mercado paralelo que se estabelecia no país e que lucrava cobrando preços abusivos por produtos em falta. Essa relação com as JAPs ilustra como a participação popular era fundamental no governo de Allende.

Outra forma de desestabilização do governo Allende, utilizada pela oposição, veio diretamente do parlamento, com uma série de boicotes às propostas da Unidade Popular. Com minoria no parlamento, a Unidade Popular passou a não conseguir aprovar nenhuma de suas propostas e, finalmente, passou a sofrer com a destituição de todos os seus ministros.

Houve também um avanço de grupos fascistas com o objetivo de gerar violência e caos nas ruas de Santiago. A Frente Nacionalista Patria y Libertad foi criada, ainda durante a campanha eleitoral de 1970, pelo líder de extrema direita Pablo Rodriguez. De acordo com Fagundes (2013), esse grupo esteve envolvido em diversos casos de sabotagem, sequestro e tortura de militantes de esquerda. Também segundo o autor, após o golpe, membros do Patria y Libertad foram incorporados à Diretoria de Inteligência Nacional (DINA), órgão

responsável pela perseguição, execução e ocultação dos corpos de milhares de cidadãos chilenos, durante a ditadura.

Além dos grupos radicais, parte da classe média e da classe alta também manifestavam nas ruas sua insatisfação à via democrática ao socialismo, proposta pelo governo Allende. As “marchas das panelas” vazias reuniam donas de casa de classe alta e média que protestavam contra o governo, reclamando, principalmente, do desabastecimento e do racionamento de itens de necessidades básicas.

Mesmo enfrentando toda essa resistência, o governo da Unidade Popular trouxe inúmeros avanços ao país. Como cita Modak (2008, p. 14):

A nacionalização do cobre, o aço, o ferro, o salitre e o carvão; a incorporação de um milhão de pessoas ao consumo no primeiro ano de seu governo, invertendo as porcentagens de desemprego em termos que eliminavam a pobreza extrema; o aprofundamento da reforma agrária, a dignificação do povo Mapuche, a incorporação das classes médias à previdência social, a área social da economia, o meio litro de leite diário para as crianças e o acesso dos trabalhadores à universidade em um clima de crescente participação popular são marcos importantes de seus quase três anos de governo⁸.

Em 29 de Junho de 1973, o Palácio de La Moneda é atacado no Chile por um setor do exército chileno. Salvador Allende era o presidente eleito e cumpria o terceiro ano de seu mandato.

Segundo relatos, apesar de toda essa conspiração dos demais partidos, do governo de Richard Nixon, dos confrontos gerados pelos movimentos fascistas e da insatisfação de parte da classe média, Allende pretendia realizar um plebiscito para verificar se a maioria da população chilena ainda apoiava seu governo. Em caso negativo, o presidente eleito pretendia renunciar. Augusto Pinochet, chefe do exército nomeado pelo próprio presidente, ao saber de sua intenção, sugeriu que Allende aguardasse e só anunciasse o plebiscito em uma data posterior ao dia 11 de setembro de 1973 (HENRÍQUEZ, 1998).

⁸ Tradução nossa. No original: “La nacionalización del cobre, el acero, el hierro, el salitre y El carbón; la incorporación de un millón de personas al consumo em el primer año de su gobierno, invirtiendo los porcentajes de cesantía en términos que eliminaban la pobreza extrema; la profundización de la reforma agraria, la dignificación del pueblo mapuche, la incorporación de las clases medias a la previsión social, el área social de la economía, el medio litro de leche diario para los niños y el acceso de los trabajadores a la universidad en un clima de creciente participación popular son hitos importantes de sus casi tres años de gobierno”.

2.6 Golpe de 1973

Depois de diversas tentativas de desestabilizar o governo de Allende, de modo a conseguir a sua renúncia, a oposição, finalmente, toma a atitude mais extrema e inicia o ataque armado ao poder eleito democraticamente. No dia 11 de setembro de 1973, a Marinha chilena começa a intervenção militar no porto de Valparaíso e exige a renúncia do presidente eleito. Allende se dirige ao Palácio de La Moneda e, juntamente com 40 de seus aliados, todos civis, recusa-se a renunciar e decide resistir até a morte. O Palácio é cercado por tanques do exército, bombardeado por aviões e seus ocupantes resistem por mais de 3 horas às investidas dos militares. Por fim, alguns dos aliados são mortos, outros se entregam e Allende é retirado do Palácio sem vida, porém não se sabe ao certo se foi morto pelos militares ou se tirou a própria vida diante da impossibilidade de permanecer resistindo. Allende fez ainda um último discurso pela rádio Magalhães, enquanto o palácio era cercado pelos militares. Nesse discurso o presidente eleito reafirmou que jamais renunciaria a um mandato legitimado pelo voto do povo e que sabia que cedo ou tarde seria possível construir uma sociedade melhor.

Após o término do enfrentamento, Pinochet, que havia sido nomeado por Allende como chefe do exército dezoito dias antes do golpe, foi nomeado presidente da Junta Militar que, a partir daquele momento, governaria o Chile por meio da violência e da repressão até a década de 1990.

2.7 Os anos de chumbo no Chile

Após 11 de setembro de 1973, o governo de Pinochet procurou legitimar o golpe militar, transformando-o na única saída para a suposta grave crise econômica e moral pela qual passava o país. O perigo imposto por uma suposta onda marxista do qual os Militares haviam salvado o Chile fizeram com que parte da população permanecesse calada ou, até mesmo, apoiasse os primeiros anos do regime ditatorial. A polarização da sociedade chilena também foi um grande facilitador da instauração e manutenção de um governo autoritário. Como afirma Fredrigo (1998, p. 29-30):

Desde o governo Frei (1964-1970), o cenário político vinha apresentando mudanças e apontando as falhas de um sistema que se imaginava perfeito e exemplar. O aprofundamento das reformas sociais incomodava a direita e, no entanto, não satisfazia parte da esquerda que entendia ser necessário ir além das mudanças propostas pelo governo democrata-cristão [...] A direita, por sua vez, desde a fundação do Partido Nacional, em 1966, vinha tentando rearticular-se como força partidária. Para tanto, desenvolveu um código ideológico que unia as tendências herdadas do catolicismo hispânico e da tecnocracia liberal; assim, imbuída pelo nacionalismo messiânico via a necessidade de romper com o governo reformista de centro. Por outro lado, com a vitória eleitoral de Salvador Allende, em 1970, a situação complicou-se ainda mais. O projeto da esquerda, que se unificou em torno da Unidade Popular, apresentado também como uma alternativa global, significava uma tentativa de ultrapassagem em relação às propostas sustentadas pela Democracia Cristã. [...] Foi assim que as condições propícias para o golpe criaram-se, anunciando a necessidade pungente de uma mudança radical e estrutural.

No mesmo dia do golpe militar, foi convocado o Conselho de Guerra, que declarou como “inimigos internos” pessoas ligadas aos partidos de esquerda e a movimentos populares. No primeiro mês do regime, cerca de 45 mil chilenos foram presos e levados para prisões improvisadas em estádios de futebol, escolas, ilhas e navios. Esses locais se tornaram campos de concentração e locais de interrogatório, de tortura e de assassinato de centenas de chilenos, dentre eles, o cantor, poeta e militante de esquerda, Víctor Jara.

Para manter o apoio popular diante das atrocidades cometidas, logo nos primeiros dias de governo, a Junta Militar difundiu um discurso restaurador, justificando suas ações como necessárias para o restabelecimento da ordem e da moral no país e, a futura retomada da democracia. Porém, rapidamente, ficou claro que o regime militar não pretendia devolver o poder aos atores políticos tão prontamente, o que se comprova em uma das primeiras medidas do novo governo: o fechamento do congresso em 14 de setembro de 1973. Inicialmente, somente os partidos de esquerda foram declarados ilegais, porém, em 1977, todos adquiriram o mesmo status. Além disso, como cita Martins (2016, p. 88):

[...] a CUT perdeu a personalidade jurídica, líderes sindicais e estudantis foram presos, o Congresso Nacional foi dissolvido, reitores das universidades foram afastados, a imprensa foi amordaçada, setores da igreja progressista foram atacados, servidores públicos foram perseguidos. Mais de 15 mil funcionários perderam o emprego até maio de 1974. Outros 30 mil foram afastados no ano seguinte. Mil professores e três mil técnicos administrativos foram expulsos das universidades, 20 mil estudantes se viram afetados e tiveram que abandonar os estudos.

A criação da DINA foi um dos principais indícios da maneira como o regime militar chileno pretendia lidar com seus opositores. O decreto que o criou, dentre outras atribuições, dava ao órgão poderes ilimitados para revistar casas de possíveis suspeitos e prender qualquer cidadão, tudo isso sem a necessidade de recorrer às instâncias judiciais. Chefiado pelo Coronel Manuel Contreras Sepúlveda, funcionava como um instrumento de repressão e caçava, deliberadamente, aqueles que buscavam se opor, de alguma maneira, à ditadura de Pinochet. A Diretoria de Inteligência Nacional foi responsável por uma intensa despolitização da população devido ao medo que disseminou em toda a sociedade chilena por meio da exposição de alguns de seus atos. Segundo Dinges (2005, p. 156): “Em 1974, primeiro ano da Dina, o sistema de tortura e execução secreta consumiu a vida de 421 pessoas. O número de cidadãos sequestrados e detidos naquele ano não é conhecido, mas é estimado por pesquisadores em pelo menos 4 mil”.

Com o passar do tempo, o discurso restaurador e temporário foi dando lugar a uma tendência fundacional, que, segundo os membros do governo, devido a sua complexidade, necessitaria de mais tempo para se concretizar. A democracia cristã, que, inicialmente, apoiou as Forças Armadas e que acreditava que em breve a junta militar devolveria o poder aos representantes da classe política, percebeu que a ideia de transitoriedade ficava cada vez mais distante diante das ações do novo regime. A Junta Militar, então, justificava sua permanência no poder a partir do paradoxal objetivo de restaurar a democracia no país e de fundar uma nova política, por meio do regime ditatorial.

A Junta Militar promoveu, ao longo dos primeiros anos no poder, uma série de ações que legalizava a ditadura e suas ações. Foram criadas, entre os anos de 1973 e 1976, quatro atas constitucionais, adaptando a constituição de 1925 às necessidades do novo regime. As atas de número 2 e 3, que foram divulgadas em 11 de setembro de 1976, diziam da restauração da democracia e definiam as obrigações e direitos dos cidadãos, que pouco tinham fundamentação na prática. Porém, segundo Fredrigo (1998, p. 27):

Qualquer chileno sabia que, embora houvesse a lei e ele pudesse recorrer à Justiça, seus direitos não estavam resguardados pelo Estado; mesmo porque o Judiciário, desde o golpe, havia perdido sua capacidade decisória e esta subordinado às necessidades da Junta Militar.

A ata número 4, por sua vez, era bem mais restritiva e explícita quanto a suas intenções. Nessa ata a suspensão dos direitos políticos e civis era autorizada pelos estados de exceção

que poderiam ser decretados a partir de situações extremamente subjetivas, abrangentes e não esclarecidas, como: “comoção interior” e “subversão latente”.

Além das atas constitucionais, a Declaração de Princípios de 1974 também demonstra a ausência de interesse da Junta Militar em devolver o poder aos agentes políticos chilenos. Nessa declaração lia-se que:

As Forças Armadas e de Ordem não fixam prazo à sua gestão de Governo, porque a tarefa de reconstruir moral, institucional e materialmente o país, necessita de uma ação profunda e prolongada. [...] O Governo das Forças Armadas e de Ordem aspira a iniciar uma nova etapa no destino nacional, abrindo caminho à novas gerações de chilenos formadas em uma escola de sanos hábitos cívicos⁹. (DECLARACIÓN DE PRINCÍPIOS DEL GOBIERNO DE CHILE, 1984, p. 8)

Para manter-se no poder por gerações, o regime pretendia romper completamente com os valores trazidos pelos governos de centro e pelo governo de esquerda, além de oferecer soluções imediatas aos problemas econômicos do país. Como afirma Fredrigo (1998, p. 33):

Assim, o projeto que se impusesse deveria representar uma ruptura com os valores que até o momento haviam definido as atitudes da sociedade chilena. Era imperativo extirpar do meio social qualquer identificação com o que era considerado um perigo: o governo da Unidade Popular e o marxismo. Outra das necessidades fazia referência prática à superação da crise econômica. O projeto que se adotaria tinha que ser audacioso e composto de soluções radicais e imediatas.

Diante da necessidade do Governo Militar de impor mudanças radicais e de adotar soluções imediatistas à crise econômica, foi assimilado o neoliberalismo radical. Esse projeto só pôde ser implantado graças a um convênio criado entre a Universidade de Chicago e a Universidade Católica do Chile que, bem antes do golpe, em 1956, enviou estudantes de economia para os Estados Unidos. O acordo, que durou até 1964, formou trinta economistas que, ao voltarem para Santiago, espalharam os preceitos neoliberais em universidades e no mercado. Esses economistas ficaram conhecidos como Chicago Boys e conseguiram influenciar a maneira como os políticos de direita pensavam a economia. Com o golpe militar, surgiu, então, a oportunidade de colocar em prática políticas econômicas de orientação

⁹ Las Fuerzas Armadas y de Orden no fijan plazo a su gestión de Gobierno, porque la tarea de reconstruir moral, institucional y materialmente al país, requiere de una acción profunda y prolongada. [...] El Gobierno de las Fuerzas Armadas y de Orden, aspira a iniciar una nueva etapa en el destino nacional, abriendo el paso a nuevas generaciones de chilenos formadas en una escuela de sanos hábitos cívicos. (Tradução nossa)

neoliberal, atitude que se apresentava sintonizada com a ideia de refundação do país. Como explica Fredrigo (1998, p. 38):

Na realidade, o projeto neoliberal referendava a ditadura e tornava-se o cerne da dominação política. O discurso de que os políticos eram a desgraça do país e os militares os cruzados salvadores da pátria chilena contribuiu para que a mitológica crença a respeito da despolitização das Forças Armadas fosse reproduzida e, desse modo, pudesse se preservar o caráter da instituição. Portanto, a centralidade do projeto neoliberal no programa do regime militar estava relacionada, entre outros fatores, à possibilidade de manter a falácia do profissionalismo das Forças Armadas, atribuindo ao golpe e ao governo militar um conteúdo apolítico que se queria ver disseminado na sociedade.

Essa suposta postura apolítica das Forças Armadas e a propaganda acerca do programa econômico neoliberal, colocando-o como benéfico para toda a população, inclusive para a menos favorecida, contribuiu para que o regime tivesse apoio popular. Outras estratégias também foram utilizadas como o foco nos supostos erros do passado que teriam gerado toda a crise econômica daquele momento e a promessa de que o triunfo da economia neoliberal possibilitaria que o liberalismo alcançasse as demais esferas no governo.

A partir desse projeto, em 1975, a política neoliberal começou a ser aplicada com a liberação dos preços, a redução das tarifas de importação e as privatizações. Porém, o mercado não reagiu bem às primeiras investidas do neoliberalismo econômico e, mesmo diante das evidências, a culpa dos novos problemas econômicos ainda recaía na atuação dos governos anteriores, ou, pior, na inexperiência dos empresários e na incompetência dos trabalhadores chilenos, e não no modelo econômico recém-implantado.

Apesar das tentativas aparentemente inovadoras do regime, o desemprego subiu assustadoramente no país, de 5,77% no governo Allende para 16,5% em 1975 até chegar aos 30% no começo da década de 1980 (FREDRIGO,1998). A informalidade e a desigualdade social também cresceram e os salários diminuíram.

O neoliberalismo foi o carro chefe do projeto fundacional do regime, mas, para além de um projeto econômico, também se consolidava o projeto de uma cultura autoritária. A sociedade, antes de forte característica integradora, foi, aos poucos, devido à repressão violenta e ao neoliberalismo que se instalava, tornando-se mais desunida e despolitizada. A população empobreceu, a classe média reduziu e os bairros periféricos foram marginalizados.

Em 1977 a Junta Militar, buscando institucionalizar seu governo, apresentou o plano de Chacarilhas, que previa uma série de reformas e estabelecia mudanças nas leis trabalhistas e na seguridade social, fundamentais para a conservação das Forças Armadas no poder. A nova legislação trabalhista só foi criada em 1979 e efetivou as medidas apresentadas no plano. O *plan laboral* criou o sindicato livre, o que significava que as empresas poderiam ter mais de um sindicato, enfraquecendo, assim, a atuação desses órgãos; flexibilizou as leis que protegiam os trabalhadores, permitindo que os contratos de trabalho fossem criados a partir de acordos entre patrões e empregados; transferiu as questões trabalhistas para a justiça comum, tirando definitivamente a responsabilidade das mãos do Estado.

Essa nova legislação também eliminou as possibilidades de greve, restringindo sua duração a dois meses e permitindo que os empresários contratassem novos empregados durante as paralizações. Posteriormente, outras medidas pioraram ainda mais a situação dos trabalhadores no Chile. O salário mínimo foi eliminado e passou a ser permitido que a remuneração se baseasse na produtividade do trabalhador e que os funcionários pudessem ser demitidos com base nas necessidades da empresa. Em resumo, a partir de um discurso de liberdade e igualdade de oportunidades, o *plan laboral* retirou direitos dos trabalhadores, reduziu salários, enfraqueceu os sindicatos e privilegiou os empresários.

Porém, a prova de sucesso da qual o regime militar necessitava veio com a aprovação, por plebiscito, da constituição de 1980. Essa aprovação se deu com base em repressão e muita propaganda unilateral, mas, mesmo assim, representou uma espécie de legitimação popular do governo. A constituição serviu como forma de manutenção do Governo Militar, colocava as Forças Armadas como poder central e único do país e garantia que Pinochet permanecesse na presidência até 1989, quando indicaria um substituto, que deveria ser aceito pela população por meio de um plebiscito. Somente no caso de rejeição desse substituto, seriam abertas eleições livres. Como observa Fredrigo (1998, p. 52):

Nesse momento, a constituição tinha o dever de dar continuidade à ditadura que, na realidade, passava por um processo de auto-reforma com o intuito de preservar o poder. O melhor meio para atingir tal objetivo, de acordo com a interpretação do bloco dominante, era sancionar como direito as conquistas neoliberais advindas das *modernizaciones* e do *shock*. Assim, o sistema constitucional ratificava, juntamente com a política econômica do governo, o desejo de poder e de eternidade da ditadura chilena, usando como justificativa a criação de uma futura ordem democrática [...].

Em 1982 uma grave crise econômica advinda dos primeiros efeitos do *shock neoliberal*, como ficaram conhecidas as mudanças na política econômica do país, tomou conta do Chile. Para combatê-la, a Junta Militar, contrariando o maior pilar de seu governo, iniciou um processo de intervencionismo estatal; pretendia, assim, evitar um colapso do mercado, jogando por terra sua suposta capacidade de autorregulação.

Essa crise econômica pode ser considerada como elemento fundamental para o surgimento das *protestas*, que foram grandes manifestações de rua contra o regime militar. Porém, é importante ressaltar que, apesar de ter eclodido com maior intensidade e apoio popular somente em 1983, essa mobilização começou a se formar desde os primeiros anos da ditadura, a partir da organização crescente do movimento popular e estudantil, de parte das classes média e alta, dos trabalhadores, de setores da Igreja Católica e de organizações artístico-culturais. Os partidos políticos, mesmo fragmentados, também se rearticulavam, clandestinamente, desde sua proibição. Como comenta Fredrigo (1998, p 61):

Assim sendo, o anúncio das *protestas*, no início de 1983, por um lado, surpreende pela magnitude. Por outro, demonstra que o processo de recomposição que se deu nos subterrâneos reafirmar-se-ia por meio da continuidade do trabalho opositor. As mobilizações sociais percorriam um caminho corado de dificuldades e enfrentariam os avanços e recuos inerentes a qualquer rearticulação social. Mesmo assim, demonstrariam o poder de criação dos atores no momento em que as necessidades adentrassem o palco conflituoso da História.

Dessa forma, dez anos após o Golpe, o Chile começou a ver uma grande onda de protestos contra o Regime. Alguns setores da sociedade que, inicialmente, apoiavam a Junta Militar, como a classe média, passaram a ter consciência das atrocidades cometidas pelos seus dirigentes, além de serem também afetadas pela crise econômica; por isso, também passaram a apoiar a oposição ao governo. Foram onze manifestações no total, de 1983 a outubro de 1984.

As *protestas nacionales* foram extremamente importantes para a rearticulação política e social da população chilena, depois de um longo período de readequação diante do governo ditatorial. A Confederação dos Trabalhadores do Cobre (CTC) foi a responsável pela convocatória para a primeira das manifestações na capital federal, Santiago do Chile.

As mobilizações não tinham uma reivindicação única, mas pretendiam um enfrentamento à toda estrutura do governo militar. Essa abrangência permitiu que grande parte da população

aderisse ao movimento. Segundo Fredrigo (1998, p. 66): “A ausência de caráter reivindicativo-setorial, ao menos nesse início, propiciou a participação e a união de diferentes setores, mesmo que motivados por interesses distintos”.

O regime militar foi pego de surpresa pela grande adesão às *protestas*. Os militares acreditavam que, diante da despolitização da população e da política de terror, o povo não sairia às ruas. Diante do sucesso das *protestas*, a estratégia do governo foi utilizar a imprensa para desacreditar as manifestações e assustar a população que não estava presente, anunciando que se tratava de atos de vandalismo e de violência.

As mobilizações que ocorreram durante os anos de 1983 e 1984 seguiram uma mesma linha e aconteceram a partir de diversas formas de manifestação do descontentamento com o Regime. Grupos se reuniram em torno de fogueiras para cantar músicas da cultura revolucionária; automóveis foram enfileirados nos bairros mais ricos enquanto suas buzinas eram, insistentemente, acionadas; mulheres batiam panelas; prédios das universidades eram ocupados. Nos bairros mais pobres, conhecidos como *poblaciones*, onde a repressão era muito mais intensa e onde ocorriam enfrentamentos violentos com a força policial, eram construídas barricadas.

Além das manifestações nos espaços públicos, durante as *protestas*, os trabalhadores faltavam ao trabalho, trabalhavam de forma lenta, as crianças não iam às escolas e as pessoas evitavam sair de casa, fazer compras ou utilizar os meios de transporte.

A primeira reação do regime, após perceber a magnitude das mobilizações, foi prender homens entre 15 e 45 anos nos bairros periféricos. Foram detidas, inicialmente, cerca de dez mil pessoas e 300 delas permaneceram encarceradas por possuírem antecedentes criminais (FREDRIGO, 1998). Durante as manifestações seguintes e até mesmo antes de sua realização, o regime militar manteve essa estratégia e continuou prendendo pessoas que estavam, ou não, envolvidas nas *protestas*.

A segunda manifestação, dessa vez organizada pela instituição recém-criada pela união de diversos movimentos sociais, o Comando Nacional dos Trabalhadores, foi mais intensa que a primeira. Dessa vez, aconteceram mais saques, incêndios e outros incidentes que corroboravam para a versão do governo e da imprensa sobre a existência de atitudes agressivas por parte dos manifestantes.

Antes da terceira mobilização, o General Pinochet anunciou o fim das *protestas* e decretou um toque de recolher. Porém, essa manifestação teve grande adesão, já que os partidos políticos também se uniram ao Comando Nacional dos Trabalhadores. Também houve adesão de outras cidades, além de Valparaíso e Concepción, que já haviam aderido.

A mais violenta de todas as *protestas* foi a quarta. Foram 31 mortos e 48 feridos por armas de fogo (FREDRIGO, 1998). Algumas pessoas, dentre elas crianças, foram atingidas pelos militares dentro de suas casas.

Nesse momento, entre a quarta e a quinta *protesta*, a oposição política ao Governo Ditatorial, deu mais um passo em direção à sua reorganização. Surgiram a Aliança Democrática (AD), uma união de membros da direita, centro e esquerda comandada pela antiga Democracia Cristã, e o Movimento Democrático Popular (MDP), que uniu atores políticos alinhados exclusivamente com a esquerda e que tinha como base o Partido Comunista e o Movimento Esquerda Revolucionário (MIR).

Quando se completaram dez anos do golpe militar, em setembro de 1983, aconteceu a quinta *protesta*, em que ocorreram diversos atos em homenagem ao antigo presidente, Salvador Allende. Como resposta à manifestação, o governo também convocou seus partidários a ir às ruas para demonstrar seu apoio.

Diante da ausência de comunistas na Aliança Democrática, o ministro do interior Onofre Jarpa se dispôs a manter um diálogo com essa organização. Porém, as exigências da AD, que previam “a renúncia de Pinochet, a formação de uma Assembleia Constituinte e a elaboração de um programa político e econômico para o retorno à democracia” (FREDRIGO, 1998, p. 86), iam muito além daquilo que o regime militar estava disposto a negociar, e o diálogo entre essas duas partes não promoveu nenhum tipo de mudança na situação política do Chile.

Já o Movimento Democrático Popular, ao contrário da Aliança Democrática, não tinha como estratégia nenhum tipo de negociação com o Regime. Ao contrário disso, esse movimento pretendia derrubar a ditadura por meio da insurreição.

Com a fundação dessas duas organizações políticas e, conseqüentemente, a cisão dentro do movimento, a dinâmica das próximas jornadas de protestos foi sendo transformada. As manifestações nas *poblaciones*, que eram apoiadas pelas lideranças da esquerda comunista, ficaram cada vez mais intensas e a reação do regime, mais violenta, enquanto a classe média e

o partido social-democrata diminuía a sua participação. Mesmo diante desse quadro, segundo Fredrigo (1998, p. 90):

O balanço político de 1983 apontava para o despertar social e a superação do medo, apesar da contínua repressão. A oposição continuava entusiasmada e reiterava a manifestação social como a saída mais viável, pois tonava-se visível o rechaço do regime a qualquer negociação que estabelecesse mudanças no calendário previsto por ele.

No ano de 1984, as reivindicações setoriais passaram a fazer parte dos protestos, além de uma possível convocação de greve geral. Devido à união de vários setores da sociedade e da adesão de organizações de trabalhadores de diversas áreas, após a manifestação do dia 27 março, o governo decretou Estado de Emergência.

As *protestas* seguiram acontecendo, com apoio da classe média, que estava descontente com a política econômica; da igreja, que se preocupava com as violações dos direitos humanos; dos trabalhadores, que continuavam buscando seus direitos; e da classe política, que não conseguia qualquer tipo de diálogo com o Regime.

Na *protesta* realizada nos dias 4 e 5 de setembro, o padre André Jarlan foi morto durante a repressão policial em uma área periférica. Em homenagem ao padre, uma missa foi realizada na Catedral de Santiago e reuniu 15.000 pessoas. Houve retaliação da força policial, que prendeu 340 pessoas e deixou 140 feridos.

Depois de todos esses eventos, finalmente, em 29 de outubro, foi realizada uma greve geral. Nessa ocasião, boa parte das atividades do país foram interrompidas e houve a realização de mais uma *grade protesta*. Nesse momento, em 6 de novembro de 1984, o governo, para controlar a força da mobilização popular, decretou o Estado de Sítio, que encerrou o primeiro ciclo de *protestas nacionales*.

Porém, alguns setores mantiveram suas ações de enfrentamento ao regime militar e acreditavam na possibilidade de um movimento revolucionário para retomada do poder político. Grupos guerrilheiros, como a Frente Patriótica Manuel Rodríguez, continuavam ativos e apoiados pelo Partido Comunista.

Os partidos e as organizações de centro-direita, como a Igreja católica, ainda tentavam algum tipo de diálogo com o Regime e, em 1985, assinaram um documento nomeado de *Acuerdo*

Nacional, que exigia o retorno imediato à constitucionalidade, uma definição com relação à volta à democracia e o respeito aos direitos humanos. Num primeiro momento, um dos membros da Junta Militar, o General Mathei, pareceu dar ouvidos às questões levantadas pelo documento, porém, rapidamente, ficaria claro que o General Pinochet o havia ignorado completamente e não pretendia fazer qualquer tipo de concessão.

Os movimentos contra a ditadura continuaram e, em 1986, aconteceu uma grande greve, ainda maior que a primeira. A repressão permanecia intensa e, durante a manifestação, dois jovens foram queimados pela polícia. Carmem Quintana sobreviveu com 65% do corpo queimado e Rodrigo Rojas faleceu alguns dias depois. A repercussão desse ato foi enorme e ultrapassou as fronteiras do país. A ditadura de Pinochet perdia cada vez mais força, as organizações políticas de oposição ao regime cresciam e o país caminhava em direção ao fim do Regime ditatorial. Como explica Fredrigo (1998, p. 121):

Portanto, mesmo que as *protestas* tenham sido superadas como arma política, em meados de 1987, o caminho que desembocou na proposta institucional para a redemocratização – com os olhos voltados para as mudanças necessárias na Constituição de 1980 – não deixou de passar pela trilha aberta pelas mobilizações sociais.

Em outubro de 1988, devido à grande pressão sobre o regime militar, foi realizado o plebiscito que definiria o futuro do país. Nessa votação, o povo chileno deveria votar *si* para a continuidade do Regime e *no* para seu fim e conseqüente retorno à democracia. O *no* saiu vitorioso, porém, como observa Zárate (2015, p. 121):

Apesar da derrota do general Augusto Pinochet no plebiscito sucessório de outubro de 1988, planejado por ele e seus colaboradores civis para estender seu mandato pessoal até 1997, a recobrada democracia chilena das mais de duas décadas seguintes esteve marcada pela continuidade do projeto da ditadura, que se manteve praticamente intacto em suas bases fundamentais. Tanto a refundação capitalista neoliberal empreendida quanto as limitações à soberania popular impostas por meio do sistema eleitoral ainda existem.

A ditadura foi superada em 1988, mas as conseqüências desse período podem ser observadas no Chile até o momento presente e são responsáveis pelo surgimento de novas *protestas* ocorridas no final do ano de 2019.

2.8 Resistência e luta armada na ditadura chilena

Durante o governo Allende, os Partidos Comunista e Socialista trabalhavam alinhados, porém, a partir do golpe militar de 1973, os membros desses partidos começaram a divergir com relação às estratégias de enfrentamento à ditadura. O Partido Comunista, durante os anos da Unidade Popular no poder, adotou uma postura mais pacífica e acreditava na necessidade de cautela para se evitar um golpe de Estado. Essa estratégia se manteve, mesmo após a instauração do governo militar e teve seu fim a partir da convocação do plebiscito de Pinochet em 1980, quando a estratégia passou a ser qualquer tipo de luta, inclusive a violência, se necessária. Nesse período houve também um rompimento dentro do Partido Socialista, que se dividiu em dois blocos: “o PS-Altamirano, liderado por Carlos Altamirano, partidário da renovação socialista, e o PS-Almeyda, liderado por Clodomiro Almeyda, contrário às teses reformistas” (MARTINS, 2016, p 133).

O debate sobre o uso ou não da luta armada frente à violência do regime militar era bastante acirrada. Militantes chilenos, com formação militar, do Partido Socialista, Comunista e do MIR foram cedidos para diversos outros conflitos na América Latina, como a revolução Sandinista e os conflitos na Nicarágua.

Com o golpe militar, muitas lideranças foram presas, mortas, e grande parte do contingente de militantes preparados para a guerrilha foi para o exílio. No início da década de 1980, esses grupos começaram a se organizar para a retomada da luta armada no Chile. Com a prisão dois importantes nomes do sindicalismo chileno, Manuel Bustos e Almiro Guzmán, ao tentarem organizar um protesto nacional, Partido Comunista e MIR (*Movimiento Izquierda Revolucionario*) se uniram no Comitê de Defesa da Liberdade Sindical. O Partido Comunista teve seu quadro renovado e os membros do MIR foram reconvocados do exterior. Como explica Martins (2016, p. 136):

Os defensores da luta armada formaram, em 1983, o Movimento Democrático Popular. Faziam parte desse agrupamento o PC, o PS-Almeyda e o MIR. Neste ano se realizaram as primeiras ações da Frente Patriótica Manuel Rodríguez, com vários atentados a torres de alta tensão. Naquela conjuntura de avanço das mobilizações contrárias ao governo, o PC assumiu definitivamente uma política insurrecional. As esquerdas renovadas, por sua vez, se reagruparam no Bloco Socialista.

Em 1986 a Frente Patriótica Manuel Rodriguez comandou um atentado contra Pinochet. O ditador não foi ferido e alguns de seus seguranças foram mortos. O fracasso do atentado fortaleceu o ditador, desmobilizou as manifestações populares e acabou resultando em um isolamento político do Partido Comunista. Após essa ação, o Partido Socialista rompeu definitivamente com o Partido Comunista e se uniu à Democracia Cristã.

2.9 Redemocratização

As propostas de redemocratização, apresentadas pela oposição ao regime militar, eram diversas. Porém, parte da classe política chilena entendia que, para a efetivação do processo de retorno à democracia, seriam necessárias concessões e alianças. Por isso, a forma como se efetivou a transição ao regime democrático foi baseada no que se considerava realista e, conseqüentemente, mais distante do desejo popular. A partir de políticas apaziguadoras e dentro do que era entendido como possível, foi encerrado, paulatinamente, o período ditatorial.

O Partido Nacional, que se rearticulou no início dos anos 1980, apoiava uma ruptura que mantivesse um pacto com o regime militar. Como afirma Fredrigo (1998, p. 133):

Para aqueles que se auto-intitulavam de direita democrática, a viabilidade da transição dependeria de um acordo amplo que se encarregasse de restabelecer os alicerces da ordem, com a explícita exclusão de tendências radicais e anti-conciliadoras como o Partido Comunista.

Essa linha de pensamento não levava em consideração reivindicações dos movimentos sociais, não questionava o papel das Forças Armadas num futuro período democrático e, muito menos, discutia a continuidade da constituição de 1980. Porém, acreditava que a ruptura pactuada era a única alternativa para que a violência fosse excluída desse processo e para que se garantisse a estabilidade de futura democracia que se almejava. Além disso, tinha como estratégia as ferramentas legais presentes na constituição de 1980 e suas brechas possíveis de serem utilizadas contra a continuidade do Regime.

Sendo assim, mesmo com a vitória do *no* no plebiscito de 1988, Pinochet continuou com sua agenda política conforme tinha sido prevista no seu modelo de transição. Como especifica Martins (2016, p. 125):

Após o pleito, o ditador reafirmou que não aceitaria nenhuma mudança na Constituição de 1980 e, por meio de legislação ordinária, promoveu-se a regulamentação de vários de seus aspectos com o objetivo de resguardar prerrogativas das Forças Armadas e preservar o modelo econômico neoliberal.

Algumas outras medidas também foram tomadas para garantir uma transição que beneficiasse os militares, dentre elas estão a nomeação de sete membros leais a Pinochet à suprema corte; a designação do ditador como Comandante Chefe do Exército (1990-1998) e como senador vitalício (a partir de 1988); a formação de um Conselho de Segurança Nacional cuja metade dos membros era representante do exército; a manutenção de funcionários indicados durante o período ditatorial no governo; a proibição da investigação de crimes contra os direitos humanos durante o período ditatorial; a obrigatoriedade da destinação de 10% da renda obtida pela venda do cobre às Forças Armadas; dentre outras.

A partir dessas prerrogativas, a *Concertación de Partidos por la Democracia*, uma coalizão de centro-esquerda composta pelos partidos Demócrata Cristão, Partido Socialista e Partido Por la Democracia, que foi formada, inicialmente, para concorrer no plebiscito de 1988, mas que acabou vencendo também as eleições de 1989, rompeu muito pouco com as políticas herdadas do governo ditatorial. Como observa Martins (2016, p. 130):

A fragmentação social e as desigualdades socioeconômicas que historicamente caracterizaram a sociedade chilena se ampliaram enormemente durante a ditadura, e o peso político, econômico, social e cultural da classe trabalhadora, que foi a principal base das esquerdas tradicionais, se reduziu visivelmente. Novos sujeitos sociais emergiram. Ao preservar as bases do modelo econômico implementado pela ditadura, a Concertación acabou perpetuando este modelo de sociedade, conformista, consumista e individualista. O progressismo chileno deu assim um giro inusitado.

O que se adotou no Chile com a redemocratização, principalmente nos primeiros anos, foi o que ficou conhecido como a Terceira Via, também adotada no Brasil pelo presidente Fernando Henrique Cardoso. A Terceira Via consistia num projeto de modernização, controle do déficit público e da inflação, com um discurso que exaltava o processo de globalização e buscava o desenvolvimento social. Porém, as teses social-liberais encontraram, no Chile,

barreiras estabelecidas pela constituição de 1980, e as práticas neoliberais foram perpetuadas até o presente momento.

2.10 O Chile nos anos 2000 até o presente

O final da década de 1990 e o início dos anos 2000, na América Latina, foram marcados pela ascensão de governos mais inclinados à esquerda. A chamada “onda rosa” (DA SILVA, 2015), como ficou conhecido esse fenômeno, teve início em 1998 com a eleição de Hugo Chávez, na Venezuela. Em seguida, Ricardo Lagos, no Chile, no ano 2000, Luiz Inácio Lula da Silva, no Brasil, em 2002 e, em 2003, Néstor Kirchner, na Argentina. No ano seguinte, Tabaré Vázquez, foi eleito no Uruguai e, em 2005, Evo Morales venceu as eleições na Bolívia. Em 2006 foram eleitos: Rafael Correa, no Equador, e Daniel Ortega, na Nicarágua. Em 2008 Fernando Lugo elegeu-se presidente no Paraguai, e, em 2009, Mauricio Funes, conquistou o mesmo cargo em El Salvador.

No Chile, a onda rosa ficou limitada pela constituição de 1980, e os governos do Partido Socialista de Lagos e de Michelle Bachelet, sua sucessora, que governou de 2006 a 2010, pouco puderam fazer pela população que já sofria os efeitos do neoliberalismo implantado pela ditadura militar. Segundo Martins (2016, p. 145): [...] “a perpetuação do neoliberalismo agravou as desigualdades sociais, limitou a ação do Estado, subordinou os direitos coletivos às liberdades individuais, fragilizou a democracia e submeteu a política à lógica dos mercados globais”.

Nos primeiros governos da *Concertación*, sendo os dois primeiros de Democratas Cristãos e o último do Partido Socialista, as desigualdades sociais e a exclusão política se agravaram. Porém, mais uma vez, a constituição de 1980 se apresentava como um entrave tanto para mudanças no sistema político, que permitiriam que minorias fossem mais bem representadas, quanto para mudanças nos aspectos econômicos do país, capazes de melhorar a vida da população.

A presidenta enfrentou, durante seu mandato, uma crise nos transportes públicos, manifestações estudantis pela educação pública gratuita, a instabilidade do seu apoio no congresso, além de uma crise econômica mundial. Porém, sua política econômica conseguiu

minimizar os efeitos da crise no país e seu governo também foi responsável por algumas políticas públicas importantes como: [...] “ampliação da cobertura de saúde; ‘pensão solidária’ para mais de um milhão de pessoas; e a criação de uma rede nacional de creches”. Seus projetos de proteção social melhoraram a vida da população mais pobre, reduziu a pobreza no país e melhorou a educação infantil.

Após o primeiro mandato de Bachelet, o liberal de direita Sebastián Piñera ganhou as eleições, com um discurso de renovação diante dos governos da *Concertación*, e governou de 2010 a 2014. Em seu primeiro ano de governo, o não cumprimento de suas promessas de campanha, que afirmavam a melhorias nas condições de vida da população e o crescimento econômico do país, já provocou uma grande queda em sua popularidade. Com a nova onda de protestos dos estudantes, em 2011 e 2012, sua aprovação caiu ainda mais e Bachelet venceu as eleições de 2013.

Michelle Bachelet cumpriu seu segundo mandato de 2014 a 2018 e, em 2019, Piñera retornou ao poder. As acusações de corrupção dirigidas ao governo do Partido Socialista e as crises econômicas e políticas foram fundamentais para o retorno do país à direita.

Atualmente, o Chile, que já sofre com as consequências da implantação do modelo neoliberal durante a ditadura de Pinochet, tem, mais uma vez, um dos homens mais ricos do país como seu representante político. No seu primeiro ano de mandato, enfrentou, novamente, uma grande onda de protestos devido à precarização de diversos âmbitos da vida da população nas últimas décadas, a que reagiu de maneira autoritária e violenta.

3 NEVA

No dia 9 de janeiro de 1905¹⁰ a neve acumulada diante do Palácio de Inverno, uma das sedes do governo russo, foi tingida de vermelho pelo que ficou conhecido como o Domingo Sangrento. O Padre George Gapon e milhares de russos se reuniram frente ao local empunhando um manifesto abaixo-assinado que exigia melhores condições de vida e trabalho para a população. Foram recebidos à bala pela guarda real. Duzentas pessoas foram feridas e oitocentas foram mortas na ação truculenta dos oficiais (PIPES, 1997). O czar, que, juntamente com sua família, não estava presente na cidade naquele dia, mais uma vez, indica aos cidadãos que sua imagem generosa e preocupada com o bem estar da população era falsa. Segundo Pipes (1997, p. 52):

O massacre dos que participavam da manifestação pacífica provocou uma onda de indignação que varreu o país. O governo foi alvo da condenação geral; organizações de quase todos os matizes protestaram e centenas de milhares de trabalhadores entraram em greve. O exército e a polícia reprimiram selvagememente os levantes que se seguiram, e houve inúmeras mortes.

Os eventos do Domingo Sangrento emolduram e atravessam a ação dramática de *Neva* de Guillermo Calderón. Em um teatro, às margens do rio que dá nome à obra, em São Petersburgo, três atores aguardam o restante da equipe para ensaiar uma peça de Tchekhov.

Anton Pavlovitch Tchekhov, citado na obra, foi um importante dramaturgo e escritor russo que, como afirma Vássina (2009)¹¹:

[...] ficou consagrado como o mais ousado transgressor da tradição literária clássica e um importante precursor das formas e da linguagem artística contemporânea. [...] Tchekhov é um grande renovador da arte dramática, criador de um novo paradigma estético do drama contemporâneo.

Tchekhov nasceu em 1860 na pequena cidade russa de Taganrog e era de origem humilde. Filho de um servo que comprou a própria liberdade, Anton conseguiu formar-se, entrar para a faculdade de medicina e, mais tarde, tornar-se médico. Ainda jovem, antes de ingressar na

¹⁰Essa data é referente ao calendário juliano e está com 13 dias de atraso em relação ao calendário ocidental. No calendário gregoriano, adotado na Rússia somente a partir de 1918, o domingo sangrento aconteceu no dia 22 de janeiro de 1905.

¹¹<https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov>

universidade, Tchekhov começou a escrever contos sob o pseudônimo Antocha Tchekhontê e, com o passar dos anos, ampliou sua produção a outros gêneros literários, com destaque às suas peças de teatro, que se tornaram referência da dramaturgia do século XX. Tchekhov faleceu ainda jovem, aos 44 anos, de tuberculose, somente três anos após seu casamento com a atriz alemã, Olga Knipper.

Olga, por sua vez, nasceu em 1868 e pertencia a uma família com muitos recursos. Mudou-se da Alemanha aos dois anos de idade e, na Rússia, seu pai foi responsável por uma fábrica em uma pequena cidade, o que possibilitou que ela, desde bem nova, estudasse em uma instituição privada. Knipper se juntou ao Teatro de Arte de Moscou em 1898 onde, no mesmo ano, conheceu seu futuro marido.

Neva se inicia com um monólogo da personagem Olga Knipper, que tenta proferir um texto de sua personagem Madame Raniévskaja em “O jardim das cerejeiras”, escrita para ela por Tchekhov, pouco antes de morrer. Liuba, como também é conhecida a personagem interpretada por Olga, pouco tempo depois de perder o marido e um filho pequeno, é obrigada, devido às circunstâncias financeiras na qual a família se encontra, a se desfazer de seu doce e belo jardim¹².

Olga interpreta as duas últimas falas da personagem, mas, ao final, sente que já não consegue atuar, que se tornou uma intérprete ruim, e revela como ainda sofre com a perda do marido. Acredita que tem menos verdade que Rasputin, um homem que foi julgado pela sociedade russa da época por aconselhar mal o czar e por enganar pessoas com falsos milagres e uma duvidosa vocação religiosa.

O uso do termo *verdade* por Olga faz uma referência a um dos nomes mais importantes do teatro ocidental: Konstantin Stanislavski. O teórico e encenador russo foi um dos fundadores do Teatro de Arte de Moscou, no qual Knipper era atriz. No início do século XX, Stanislavski foi responsável pela criação e sistematização de uma série de conceitos sobre o trabalho do ator que revolucionou o fazer teatral. Até esse momento:

[...] o estudo sistematizado e rigoroso sobre a arte de interpretar não era a prática comum na formação dos atores, pelo contrário, a presença de atores amadores e sem formação e nem talento predominava nos palcos da época; para ser ator somente era necessário ter uma voz vibrante, maneiras fáceis e,

¹² No texto de Liuba, transcrito por Calderón e presente no início do monólogo de Olga em *Neva*, ela se refere ao jardim das cerejeiras dessa forma carinhosa: “Oh, meu querido, meu doce, meu belo jardim...” (CALDERÓN, 2009, p. 11)

no caso de ser uma atriz, o maior requisito era um corpo bem feito e um rosto bonito; as peças eram montadas com dois ou três ensaios, e os atores não precisavam fazer nada mais do que repetir os sons que o ponto soprava e reproduzir as entradas, saídas e marcações de cena fixadas pelo diretor. Enfim, era uma época de toda a sorte de estereotipia e clichês reproduzidos mecanicamente em uma prática generalizadamente medíocre, em que muitos atores consideravam, inclusive, que uma elaboração cuidadosa do papel, através de um trabalho sistemático, com o uso de técnicas e meios racionais, seria prejudicial para a obra de arte teatral, que deveria ser fruto da inspiração e de uma subjetividade calcada no acaso (DA CRUZ LEITE; DA SILVA, 2007, p 157).

Dentre suas inúmeras contribuições para a mudança desses paradigmas está a criação do conceito de *verdade cênica*. Esse conceito propõe ao ator uma interpretação que se aproxime da realidade e que seja capaz de convencer todos os presentes, no momento do evento teatral, de que as ações não são representadas e sim vividas de fato. Segundo o próprio autor:

Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os seus espectadores. Deve inspirar a *crença* de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator. (STANISLAVSKI, 1998, p.169)

O objetivo de Stanislavski era romper com o uso dos clichês e dos automatismos recorrentes, até então, na arte do ator. Sendo assim, ao fazer referência à ausência de verdade em sua atuação, Olga Knipper faz uma autocrítica bastante dura, principalmente por ser o autor dessa teoria seu diretor e mestre no Teatro de Arte de Moscou.

Por outro lado, em *Neva* o conceito de *verdade cênica* também pode ser entendido como uma crítica que transcende as questões relacionadas ao trabalho do ator. O jogo entre o que é atuação e o que é verdade, que acontece entre os personagens Aleko e Olga, pode ser uma referência ao jogo político que se fez presente em diversos momentos da história chilena, mais especificamente àqueles que antecederam e sucederam o regime militar. Aleko começa o jogo dizendo estar apaixonado por Olga, que, por sua vez, engana a todos fingindo estar triste com a falsidade do outro ator:

ALEKO

É um monólogo que estou ensaiando baseado em Dostoievsky, Você gostou?

MASHA

Aleko!

OLGA

Não me amas? (*Olga chora*)

ALEKO

Não. (*Consolando-a*) Olga, qualquer um se apaixonaria por você.

OLGA

Você estava atuando?

ALEKO

Sim.

OLGA

Não atue nunca mais, por favor. (*Olga passa bruscamente do choro a gargalhada*)

MASHA

(*deslumbrada*) Olga, você é uma ótima atriz. (CALDERÓN, 2009, p. 26, grifo do autor).

A dissimulação e a ausência de verdade proposta pela cena podem ser aplicadas ao processo de transição chilena, em que o povo, que foi a frente de combate nas ruas durante as *protestas*, não teve seus anseios atendidos. Era esperada uma mudança substancial com o fim da ditadura, mas a realidade foi a manutenção da constituição de 1980 e das políticas neoliberais. No jogo político o regime ditatorial se dispôs a realizar um plebiscito para, teoricamente, atender à vontade do povo, porém, ao perder a votação, conseguiu se manter, de certa forma, no poder ocupando importantes cargos no governo. Enquanto isso, a *Concertación de Partidos por la Democracia* se comprometeu a reassumir a redemocratização em benefício da população, mas permitiu que as políticas do regime anterior se perpetuassem.

Essas referências diretas à Stanislavski e a um de seus conceitos estão presentes em *Neva* como mais uma das muitas influências da vida e da obra de Tchekhov no texto. O autor russo tinha uma estreita relação com o encenador e ambos trabalharam no Teatro de Arte de Moscou. Foi a partir da encenação de Stanislavski que a dramaturgia de Tchekhov passou a ser amplamente conhecida e reconhecida pelos críticos de arte e foi por meio da encenação dessas obras que Stanislavski desenvolveu seu sistema de preparação de atores.

A escrita de Guillermo Calderón em *Neva* se apropria de muitos aspectos presentes na obra de Tchekhov. Além dos personagens, inspiradas em figuras reais de sua vida ou naqueles presentes em sua obra, ele também toma emprestado algumas características de sua escrita. Assim como Tchekhov deixa os acontecimentos principais da obra fora da cena, como, por exemplo, o suicídio de Terplev em *A Gaivota*, ou o leilão em *O Jardim das Cerejeiras*, Calderón deixa o Domingo Sangrento como um evento que acontece do lado de fora do local da ação cênica, recurso que ele continua a utilizar em outras de suas obras, como em *Escola*, que analisaremos no próximo capítulo. Em *Neva*, o massacre é o responsável por não haver ensaio e por só estarem no teatro aqueles três atores. Somente a partir desse acontecimento externo é que os personagens podem se dedicar a outras questões durante aquele encontro. Por outro lado, o Domingo Sangrento provoca as discussões mais impactantes do texto.

Outro aspecto da obra de Tchekhov que aparece na narrativa de Calderón é a incomunicabilidade entre os personagens. O autor russo, algumas vezes, utiliza-se de personagens que realmente não escutam bem para destacar a presença de pequenos monólogos que se atravessam, mas que, não necessariamente, configuram um diálogo. Herrerias (2010, p. 75), comparando as relações entre os personagens a uma orquestra desencontrada, explica essa questão:

Ao pensarmos a dramaturgia Tchekhoviana como música, talvez mais facilmente compreenderemos a pluralidade dos temas em cena, como se cada personagem fosse o instrumento de uma orquestra, cada qual com seu timbre único, realizando diferentes partituras que Tchekhov elabora com inúmeros detalhes. Temas correm paralelos, ora se entrecruzam, ora se encontram. Os problemas de comunicação entre as personagens são desta maneira, consequência desses desencontros, isolamentos, ou da própria “incompatibilidade” destes instrumentos.

Em *Neva* também vemos isso acontecer quando observamos a ausência de escuta, que provoca, por exemplo, a mudança repentina de assunto, como no trecho a seguir:

ALEKO

[...] Estou enamorado pela Rússia.

MASHA

Eu também penso na Rússia

OLGA

Temos que fazer uma festa. (CALDERÓN, 2009, p. 42)

O diálogo que se segue, após o trecho acima, também representa bem essa incomunicabilidade, porém, de uma forma diferente. São frases curtas que demonstram que os personagens não se entendem e têm ideias divergentes:

MASHA

Aquilo não foi uma festa.

ALEKO

Pra mim foi uma festa.

OLGA

O que não foi uma festa?

ALEKO

Quando a recebemos no foyer deste teatro.

OLGA

Com champanhe?

MASHA

Não foi uma festa.

OLGA

Uma festa é outra coisa.

ALEKO

Pra mim foi uma festa. (CALDERÓN, 2009, p. 43)

A forma como Calderón utiliza esse recurso proporciona quebras na lógica do texto e interrupções, conceito que aprofundaremos mais adiante neste capítulo. Um exemplo disso pode ser visto em um diálogo entre Masha e Olga, que em seu pequeno monólogo de conotação sexual, em resposta a Aleko que fez o mesmo anteriormente, parece atuar. Em seguida, recebe uma resposta inesperada de Masha, que nada tem a ver com seu discurso:

OLGA

Sim. Quero. E quero que me diga mais coisas. Diga que me ama, me diga que estou magra, que aparento menos idade do que eu realmente tenho, que meus peitos estão firmes, que vai me amar mesmo quando eu estiver atuando mal. Me diga que sou sua crocodila, sua querida luterana, me abrace forte, quebre-me duas costelas, sufoque-me e me faça chorar. Quero que me morda a língua, que tussa sangue e que me diga que és Anton, que irá viver muitos anos e que iremos ter três filhas.

MASHA

Mataram o ministro Vyacheslav. (CALDERON, 2009, p. 40)

Nesse trecho, podemos ver a forma como nesses textos, que se mostram inicialmente desconectados, é possível perceber alguma consonância. Guillermo Calderón traz, no texto de Olga, repentinamente, uma atmosfera violenta: “quebre-me duas costelas, sufoque-me e me faça chorar” (CALDERON, 2009, p. 40). A resposta que se segue é aparentemente desconexa, mas podemos inferir que, a fala de Masha sucede a fala de Olga, assim como, a violência citada na segunda fala (o assassinato de um dos ministros do czar) responde, de alguma forma, à agressão presente de maneira dissimulada nas palavras de Kinpper e que pode fazer referência à ação truculenta da guarda do Palácio de Inverno.

Além disso, em *Neva*, Calderón deixa em suspensão o que se passa no final da obra e não apresenta as suas intenções ao escrever sobre aqueles três atores confinados em um teatro durante o Domingo Sangrento de forma nítida. Podemos supor que, assim como Tchekhov, Calderón confia [...] “inteiramente no leitor, supondo que ele próprio acrescentará os elementos subjetivos que faltam ao conto”¹³.

Em *Neva* seu autor assume outra característica dos textos de Tchekhov: o declínio da classe social dominante. Segundo Millôr Fernandes (2009, p. 10), Stanislavski afirmou, sobre um dos textos de Tchekhov, “que o jardim das cerejeiras, esconde na sua brancura florida a grande poesia da vida aristocrática que se acaba”. Em *Neva* podemos fazer um paralelo entre a queda da aristocracia e o declínio do próprio regime czarista, que, no dia descrito na narrativa da obra, passa a ter seus dias contados. A personagem Olga Knipper também representa certa decadência. Ela se configura como a atriz que, após o seu momento mais glorioso nos palcos, se apresenta sem confiança no próprio talento. Assim como o regime czarista, que, no momento de fraqueza, ataca a população que ainda o admira, Olga é autoritária e humilha constantemente Masha, sua companheira de cena na peça que está

¹³ Carta número 62, de Tchekhov para Alekséi S. Suvórin. (ANGELIDES, 1995, p. 173)

ensaiando. Em um dos momentos, Olga diz à Masha: “Aprenda a carregar a sua cruz... a de ser má atriz. Por que você respira assim? Está com bronquite? (*Ridicularizando*) ‘Agora eu compreendo, agora compreendo Kostia’. Você não é um fole. Você é uma atriz” (CALDERÓN, 2009, p. 16, grifo do autor).

Segundo Alexandre (2014, p. 154): “retomar o clássico implica colocá-lo em diálogo com um novo contexto de enunciação que traz consigo novas marcas ideológicas, políticas e sociais”. Para propor esse diálogo, Calderón recorre não somente a um texto específico como a toda a obra de um autor renomado como Tchekhov e, a partir de sua obra e seu contexto, cria um diálogo com o autoritarismo nas ditaduras latino-americanas.

Além da decadência, Olga possui outra característica dessa elite em declínio que também pode ser encontrada na personagem Liuba de Tchekhov: uma alienação em relação à realidade que a cerca. Knipper não entende e parece não se preocupar com as questões políticas, como pode ser percebido no trecho a seguir:

MASHA

Mataram o ministro Vyacheslav.

OLGA

Como?

MASHA

Colocaram uma bomba dentro do carro, o autor foi Yegor Sozonov, um socialista revolucionário.

OLGA

Que horror. Mas eu não soube de nada disso...

MASHA

Aconteceu há seis meses, Olga.

OLGA

Anton tinha acabado de morrer.

ALEKO

Já mataram muita gente.

MASHA

Ele era chefe da polícia secreta e um antisemita, por mim, que os cães o devorem.

ALEKO

Era um ser humano. (CALDERÓN, 2009, p. 41)

No diálogo acima, também podemos observar a relação de Aleko, outro ator presente na narrativa, com o momento político pelo qual passava a Rússia. Esse personagem faz parte da aristocracia russa, mas é politizado, está familiarizado com as lutas e reivindicações das classes pobres e acredita que eles deveriam ter melhores condições de vida. Porém, devido a seus privilégios, tem um pensamento mais conservador, às vezes insensível, e é contra o uso da violência pela população como forma de lutar contra a opressão do regime czarista.

A personagem Masha é de origem humilde e representa a honestidade e a firmeza de propósito que não está presente nos outros dois personagens. Ela parece muito ingênua e cega admiradora de Olga, porém, no momento em que as questões políticas pelas quais passa seu país são pautadas, ela muda de postura e se mostra forte e atuante politicamente:

OLGA

O que está acontecendo em nosso país?

ALEKO

Os revolucionários decidiram matar pessoas.

MASHA

Sim, e o czar matou muito mais.

OLGA

Por que tanta morte?

MASHA

Porque queremos enterrar o czar, queremos que o povo governe.

ALEKO

E eleger um parlamento, Não se esqueça disso.

MASHA

Sim, mas não para que governem os nobres, seus tios, seus primos, Aleko. E sim para que não governe ninguém. Queremos dissolver o exército e queimar o dinheiro. (CALDERÓN, 2009, p. 64)

A narrativa de *Neva*, logo no início, informa ao leitor em qual momento histórico está localizada. Depois do longo monólogo autocentrado proferido por Olga e que inicia a obra, essa personagem pergunta a Aleko o porquê de não haver chegado mais ninguém para o ensaio. Nesse momento, é dito que algo está acontecendo do lado de fora do teatro:

ALEKO

Olga, eu gosto de ser ator. Me faz feliz, mas tenho vergonha de ser feliz. E se ninguém chegou ainda para o ensaio é porque hoje é um domingo sangrento.

OLGA

Que dia é hoje?

ALEKO

Nove de janeiro de 1905. Lembre-se desta data. Quando eu vinha para o ensaio vi uma passeata de gente pobre que terminou em matança. Me dá medo que tenham matado os demais atores desta companhia. Não sei se você sabe, Olga, mas parece que vai haver uma revolução em nossa pátria. (CALDERÓN, 2009, p. 14).

O que é curioso nesse trecho é que Aleko parece ter mais informações que um morador de São Petersburgo de fato poderia ter no instante em que os acontecimentos se deram. Nesse momento o autor deixa transparecer, também, que se trata de um texto escrito cem anos após o ocorrido. A forma distanciada como o personagem conta que acabou de presenciar uma matança e sua certeza ao afirmar que uma revolução¹⁴ irá acontecer, são aspectos que nos levam a chegar a essa conclusão.

Essa contradição ressalta a presença do *anacronismo* das imagens na obra de Calderón. Segundo Didi-Huberman (2015, p. 16), em uma imagem vários tempos se entrecruzam e há sempre a presença do *anacronismo*, ou seja, “Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]”. A partir desse conceito, podemos entender Aleko, que foi capaz de elaborar com tanta clareza fatos que acabaram de acontecer,

¹⁴ Aleko se refere aqui e em outros momentos do texto à Revolução Russa de 1917.

como uma alegoria desse *anacronismo*. Sua perspicácia quase dá a impressão de se tratar de um personagem do passado que é capaz de analisar o seu tempo com o olhar do leitor contemporâneo, que já conhece as consequências daquele Domingo Sangrento.

As premonições do personagem voltam a acontecer nos momentos em que interpreta Tchekhov. Durante as alucinações do autor russo em seu leito de morte, representadas por Aleko, acontecem mais inserções de fatos que só aconteceriam num momento posterior à ação dramática. Um exemplo dessa alucinação premonitória é o trecho a seguir, quando o personagem cita acontecimentos pós Revolução Russa de 1917, como a prisão e execução do Czar e a chegada do novo líder político, Lênin:

(Como Chekhov delirando) Eu imagino uma revolução. Um dia depois das greves, o czar, o César russo, vai viver no campo e ficaremos órfãos, e começa uma guerra, temos tanta fome que as pessoas comuns como eu tem que comer carne humana. Até que um dia vamos à estação Finlândia para esperar o trem que traz um novo líder, um homem calvo, elétrico, recheado de serragem e com ele entramos no museu francês junto ao rio Neva. (CALDERÓN, 2009, p. 23).

Nessa primeira premonição, Aleko fala da Revolução Russa que viria a acontecer doze anos após o dia em que se passa a ação dramática de *Neva*. Fala também da volta de Lênin do exílio. No próximo delírio de Tchekhov, Aleko adianta mais alguns anos na linha do tempo e narra a chegada de Stálin no poder, chamando-o de “novo Czar, o novo César” (CALDERÓN, 2009, p. 42), e faz referências à guerra fria.

Pode-se observar diversas temporalidades entrelaçadas no texto: o início do século XX, com os momentos que antecederam a Revolução Russa; algumas referências a acontecimentos posteriores; as ditaduras militares que se instauraram no Chile e em outros países da América Latina a partir de meados do mesmo século; e o momento de sua escrita, já no século XXI. Esse *anacronismo* está presente em toda a obra.

Ao pensarmos esses momentos históricos, podemos analisá-los como constituintes do Agora (BENJAMIN, 2012). A história não se compõe de um tempo homogêneo e vazio, como se a humanidade seguisse em direção a um progresso contínuo. Ao contrário, cada um desses momentos pode ser entendido como esse Agora que, “[...] concentra em si, numa abreviatura extrema, a história de toda a humanidade” (BENJAMIN, 2012, p. 20).

A configuração do espaço da narrativa de *Neva* também faz referência a esse local que reúne em si todos os tempos. Trata-se de um espaço fechado onde os três atores aguardam o início de um ensaio que nunca acontece. Segundo Rojo (2015, p. 116, tradução nossa):

[...] Calderón [a partir da situação dramática de *Neva*] desenvolve um jogo metateatral cujo pano de fundo, que se infiltra no diálogo, são as revoltas de 1905 na Rússia. Esse deslocamento espacial e temporal só adquire força ao ser lido em sua tensão com o presente, com a situação da arte e com a tomada de posição dos artistas nesse momento da história. Mais além, o tempo e o espaço são visto como “constelações”, segundo o conceito de Benjamin sobre a articulação de passados em um só instante o que rompe a cronologia, unindo o presente com um passado e um espaço distante (1905, Rússia) ao momento da representação, isso é, ao espaço-tempo dos artistas latino-americanos.¹⁵

Essa capacidade de conectar passado e presente de forma ampla nos permite perceber as quebras que os movimentos revolucionários provocam na artificial linearidade da história. Como explica Benjamin (2012, p. 18): “A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação”.

Os acontecimentos do passado são constantemente retomados nos textos dramáticos de Calderón. Ao estabelecer essa relação com a história, o autor também permite uma análise sobre o presente. Como explica Benjamin (1994, p. 229):

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”. Assim, a Roma antiga era para Robespierre um passado carregado de “agoras”, que ele fez explodir do *continuum* da história. A Revolução Francesa se via como uma Roma ressurreta.

É dessa forma, articulando os Agoras que o passado revela que o autor é capaz de relacionar a Rússia do início do século XX com as ditaduras na América Latina e provocar uma reflexão sobre esses momentos e sobre seus ecos, que ainda ressoam. Como afirma Benjamin (1994, p. 224): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’.

¹⁵ Calderón desarrolla un juego metateatral cuyo telón de fondo, el que se infiltra en la conversación, son las revueltas de 1905 en Rusia. Ese desplazamiento espacial y temporal solo adquire fuerza ao ser leído en su tensión con el presente, con la situación del arte y con la toma de posición de los artistas en este momento de la historia. Más aún: el tiempo y el espacio son vistos como “constelaciones”, según el concepto de Benjamin sobre articulación de pretéritos en un solo instante, lo que rompe la cronología, uniendo el presente con un pasado y un espacio lejanos (1905, Rusia) al momento de la representación, esto al espacio-tiempo de los artistas latinoamericanos.

Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de perigo”. O perigo ao qual o autor se refere [...] “é apenas um: o de nos transformarmos em instrumentos das classes dominantes” (BENJAMIN, 2012, p. 11).

Neva apresenta mais um acontecimento histórico como importante mote que guia o desenvolvimento da narrativa: a morte de Tchekhov, que, segundo Olga, é a grande razão para a perda de todo o seu talento. A escolha desse evento por Calderón se deve à toda a controversa causada pelo relato de Olga Knipper a respeito desse momento a época da morte do dramaturgo russo. Seu relato foi desacreditado por ser considerado demasiado romântico para ser real. Assim foi descrito o momento pela viúva:

Anton sentou-se extraordinariamente ereto e disse em voz alta e clara (embora ele não soubesse quase nada de alemão): Ich sterbe ("Estou morrendo"). O médico acalmou-o, pegou uma seringa, deu-lhe uma injeção de cânfora, e pediu champanhe. Anton tomou um copo cheio, examinou-o, sorriu para mim e disse: “Fazia um bom tempo que não bebia um copo de champanhe.” Ele bebeu, e inclinou-se suavemente para esquerda, e eu só tive tempo de correr em sua direção e de colocá-lo na cama e chamá-lo, mas ele tinha parado de respirar e estava dormindo tranquilamente como uma criança... (A MORTE ..., 2014).¹⁶

A partir desse duvidoso relato apresentado pela viúva de Tchekhov, Calderón constrói uma Olga Knipper que não se lembra exatamente do que aconteceu naquela noite e que acredita que precisa rememorar aqueles eventos para recuperar sua maneira impecável de atuar. Acredita que o esquecimento a tem bloqueado e pede ajuda aos companheiros de cena para resgatar a memória perdida.

OLGA

[...] Não me lembro! Só sei que entrou uma traça no quarto, na noite em que Anton morreu, mas não sei se a traça entrou antes ou depois que Anton deixou de respirar. Também sei que Anton estava sorrindo antes de morrer, mas não me lembro... Vocês poderiam me fazer um favor? Poderiam interpretar a morte de Anton para mim? É um favor, estou pedindo um favor.

A memória perdida por Olga pode ser relacionada com a memória das atrocidades cometidas pelos governos ditatoriais na América Latina. O esquecimento pode servir de ferramenta para impor uma versão dos fatos mais consonante com os anseios daqueles que ocupam uma

¹⁶ <http://totodenadie.blogspot.com/2014/03/olga-knipper-morte-de-tchekhov.html>

posição de poder e pode impedir que os atores sociais que vivenciaram os acontecimentos construam a sua própria narrativa. Segundo Ricœur:

[...] a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, refigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela. [...] O recurso à narrativa torna-se assim a armadilha, quando potências superiores passam a direcionar a composição da intriga e impõem uma narrativa canônica por meio de intimidação ou de sedução, de medo ou de lisonja. (RICŒUR, 2007 p. 455)

No texto podemos observar mais um exemplo dessa forma de refiguração das ações. Em determinado momento, ao narrar os acontecimentos do Domingo Sangrento, Aleko dá a sua versão dos fatos:

O czar colocou doze mil soldados na rua. O padre Gapón parou a passeata dos trabalhadores, que eram leais ao czar, e disse: “camaradas, será a polícia e os soldados capazes de nos deter?” Eles responderam que não. O padre Gapón então disse: “camaradas, é melhor morrer por vossas reivindicações do que viver como temos vivido”.

MASHA

Vamos morrer padre.

ALEKO

Cale-se!

MASHA

Foi isso que disseram, Aleko.

ALEKO

Cale-se. (CALDERÓN, 2009, p. 49)

Porém, a narrativa desse momento pode ser encontrada de uma forma totalmente divergente, como, por exemplo, se lê em Pipes (1997, p. 52):

A multidão mantinha-se calma, numa aparente procissão religiosa. Porém, ao deparar com as tropas que obstruíam o caminho do palácio, e sob pressão dos que vinham atrás, sua vanguarda não conseguiu se dispersar, conforme a ordem e, em consequência, os soldados abriram fogo [...].

Ao trazer a descrição de Aleko sobre os acontecimentos, Calderón demonstra como a narrativa pode se adequar ao interesse daquele que tem o poder sobre ela. Vemos, na versão de Pipes (1997), que o caráter pacífico da manifestação é acentuado ao mesmo tempo que a reação dos oficiais é atenuada, pelo fato de terem solicitado a dispersão antes de dispararem. Já no caso da versão de Aleko, vemos a tentativa de tirar o protagonismo dos trabalhadores e de enaltecer a imagem de Gapon, além de, como aponta Masha, exaltar o herói escolhido em detrimento do horror do massacre.

Como, de acordo com Ricœur (2007, p. 455) “A narrativa comporta necessariamente uma dimensão seletiva”, é importante que a possibilidade de narrar esse trauma não seja exclusivo das figuras de poder. Dessa forma, há maiores possibilidades de se preservar a versão não oficial dos fatos e de manter acesas, na memória da América Latina, as atrocidades cometidas pelos governos ditatoriais para, quem sabe, evitar que situações como aquelas se repitam. Como afirma Seligmann-Silva (2008, p. 75): “O apagamento dos locais e marcas das atrocidades corresponde àquilo que no imaginário posterior também tende a se afirmar: não foi verdade”.

Calderón não se contenta em transformar o espaço cênico em local de memória, mas assume, em sua escrita, algumas características que intencionam provocar ação. Essas características diferenciam o seu teatro do teatro burguês, em que são narradas situações que provocam empatia, levam à catarse e paralisam o espectador.

Um dos propositores da quebra desses paradigmas foi Bertolt Brecht, que criou um teatro cuja “função não é o prazer, mas pensar historicamente estética e cultura” (JAMESON, 2013, p. 61). Para que isso seja possível é necessário ser capaz de entreter o público ou o leitor e, ao mesmo tempo, convidá-lo à reflexão. Assim como Brecht, Calderón é, claramente, tomado por uma vontade política em seus textos e, por isso, podemos analisar suas obras a partir de alguns recursos propostos pelo autor e teórico alemão.

Uma das ferramentas que revelam essas contradições é o distanciamento, que se faz muito presente nos textos do autor. Ele acontece em momentos de interrupção, quando o fluxo da ideia proposta é subitamente cessado com a inserção de um novo pensamento, totalmente desconexo do anterior. Na cena a seguir, Olga canta e muda o assunto da conversa, pausando a discussão política que era desenvolvida:

MASHA

Vai haver uma revolução em nossa pátria. Finalmente vamos ser livres, as pessoas serão solidárias, não vai haver ricos, Acorde, Olga, acorde, Aleko, não existirá mais ricos!

ALEKO

Masha tem razão, Olga...

MASHA

Eu tenho razão, Aleko.

ALEKO

Vamos ser todos pobres.

OLGA

(*canta*) “Sopra e sopra o vento”... Este teatro vazio me dá medo. (Calderón, 2009, p. 71)

O efeito de distanciamento é importante para que o espectador não se identifique completamente com as situações propostas e, a partir dessa distância, possa refletir sobre aquilo que lê ou assiste. De acordo com Rosenfeld (2008, p. 152):

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular a familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma.

Neva, a partir das ferramentas descritas, entrelaça espaços (Rússia e América Latina) e tempos (início e final do século XX e começo do século XXI). A violência do Estado, o autoritarismo, o desamparo da população pobre, a negação de direitos aos trabalhadores faziam parte da realidade da Rússia czarista e do Chile ditatorial. É nessas semelhanças do passado que Calderón encontra o terreno fértil para provocar a reflexão sobre o momento presente, o que faz a partir das contradições e sem oferecer respostas prontas ao espectador. Sobre o teatro proposto pelo autor, Rojo (2015, p. 111, tradução nossa) afirma: “Nesse tipo de teatro político, para além das linguagens que se utilizam e das formas de implementá-las, que

finalmente são aqueles que nos impulsiona a situar a criação no campo da arte, são essenciais as perguntas que se levanta”.¹⁷

São diversas as perguntas levantadas por Guillermo Calderón em *Neva*. Algumas delas são elucidadas pelo monólogo final de Masha, que, após observar a apatia de Olga e a indiferença de Aleko ao longo de todo o transcórre da narrativa, resolve se posicionar:

Por quanto tempo se pode falar de amor? Sim, Olga. O seu marido morreu e você que reviver sua morte porque não sabe atuar. A quem isso importa? Lá fora está acontecendo o domingo sangrento, as pessoas estão morrendo de fome nas ruas e você quer fazer uma peça de teatro. A história passa como um fantasma, vai haver uma revolução. E quem é tão imbecil para ficar trancado em uma sala de teatro para sofrer por amor e pela morte? [...] Querem fazer uma peça de teatro? Quantas vezes pode-se dizer te amo e não te amo? Me cansei. Quantas vezes se pode chorar e clamar por verdade em um palco? E ser mais realista e encontrar novos símbolos? Basta. [...] Querem fazer algo que seja de verdade? Saiam às ruas e vejam a força simples da violência política. (CALDERÓN, 2009, p. 77)

Neva, o primeiro texto escrito e dirigido por Calderón, inaugura seu teatro de forma magistral e sugere a maneira como ele assumiria, cada vez mais explicitamente, seu caráter político: fazendo uma releitura de acontecimentos do passado e, assim, permitindo ao leitor refletir sobre diversos aspectos da sociedade latino-americana na atualidade e suas contradições. O autor apresenta as questões, mas as possíveis respostas ficam a cargo do leitor.

¹⁷ En este tipo de teatro político, además de los lenguagens que se utilizan y de las formas de implementarlos, que finalmente son aquellos que nos impulsa a situar la creación en el campo del arte, son esenciales las preguntas se plantean.

4 ESCOLA

Escola (2013)¹⁸, de Guillermo Calderón, se inicia com algumas canções revolucionárias de países de língua espanhola. As primeiras músicas apresentadas são: o *Himno Montonero*, da organização de guerrilha contra a ditadura argentina; *La Tumba del Guerrillero* e o *Himno de la Unidad Sandinista*, ambas escritas pelo compositor e intérprete nicaraguense Carlos Mejía Godoy e que fazem referência, respectivamente, à luta contra a ditadura na Nicarágua durante os anos 1970 e 1980 e ao movimento Sandinista que lutou contra o imperialismo norte-americano no início do século XX; o *Himno Tupamaro*, que exalta o Movimento de Libertação Nacional Tupamaro (MLN-T) do Uruguai, que também lutava pelo fim da ditadura nesse país; *Soldadito Boliviano*, poema do cubano Nicolás Guillén, musicado por Paco Ibáñez, cantor espanhol que sofreu na infância as consequências da ditadura de Franco; e *Por allí viene Durruti*, que faz referência ao anarquista espanhol Buenaventura Durruti.

A presença dessas canções faz menção à forte relação que existia entre os grupos revolucionários latino-americanos e aos momentos em que eles se encontraram, inclusive, em escolas de guerrilha. Como descreve Dinges (2005, p. 86):

[...] os líderes [de alguns desses movimentos] se conheciam bem. Já tinham se reunido várias vezes para discutir a ideia de uma organização revolucionária unificada – fruto da imaginação do líder do MIR, Miguel Enríquez. Os líderes do MIR, do ERP [Ejército Revolucionario del Pueblo, Argentina] e dos Tupamaros reuniram-se pela primeira vez em outubro de 1972 no Chile. Os bolivianos se juntaram ao grupo num encontro subsequente em junho de 1973 na Argentina. Cada organização enviara quadros ao Chile para a realização de treinamento militar e ideológico em campos remotos nas montanhas dos Andes, em Cajón Del Maipo. Em agosto, apenas um mês antes do golpe, as quatro organizações aprovaram uma aliança formal, a que se deu o nome de Junta Coordinadora Revolucionaria.

Dessa forma, como afirma Rojo (2015, p. 125, tradução nossa): “Os hinos produzem uma universalização da problemática chilena que a obra apresenta [...]. Problemáticas que se

¹⁸ Esse texto foi encenado no Chile em 2013 e ainda não foi publicado no país. Neste trabalho citamos a versão em português, publicada em 2018.

referem ao período posterior à revolução cubana na América Latina, mas que se mantêm vigentes até hoje”.¹⁹

Além de contextualizar a obra, as canções também se apresentam como elementos que influenciam na ação e provocam quebras na continuidade da narrativa. Nos momentos finais do texto, a então professora Maria faz um discurso utópico que descreve a vitória do povo. Diante do questionamento do aluno Ernesto sobre o que viria depois da vitória, há um momento de interrupção com a canção *Comandante Carlos Fonseca*, que homenageia o integrante do movimento Sandinista que fundou, posteriormente, a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), responsável por derrubar o ditador Anastasio Somoza Debayle e assumir o governo do país. Esse governo foi substituído por um governo liberal, na década de 1990, voltou ao poder logo em seguida, mas enfrenta uma constante pressão da direita apoiada pelo imperialismo norte americano, ainda presente. Os seguintes versos fazem referência a uma luta que não se findou:

Cuando los afiches del tirano
sean insepultas huellas de la escoria;
cuando los traidores y cobardes
Sean referencias de una vieja historia.
Las generaciones venideras
de La Nicaragua libre y luminosa
van a recordarte eternamente
con tu carabina disparando aurora.²⁰

Ao fim dessa canção, Carmem, outra aluna, retoma o questionamento do colega sobre o que vem depois da vitória e Maria, talvez contaminada pela ideia transmitida pela canção, assume um discurso mais realista que afirma a perenidade das lutas revolucionárias. Após esse último

¹⁹ Los himnos producen una universalización de la problemática chilena que la obra presenta [...] Problemáticas que se refieren al período en América Latina posterior a la revolución cubana, pero que se mantienen vigentes hasta hoy.

²⁰ Devido a seu valor poético, melhor acessado em sua língua original, optamos por manter assim as canções ao longo do texto. Uma possível tradução seria: Quando os cartazes do tirano /forem vestígios insepultos da escória; Quando os traidores e covardes / forem referências de uma velha história. / As gerações futuras / da Nicarágua / livre e luminosa / vão recordar de ti eternamente / com sua carabina disparando aurora (CALDERÓN, 2018, p. 87, tradução nossa).

discurso, há a presença de dois fatores de distanciamento: um *slide* de jovens pixando os muros com símbolos políticos e os versos de *La Balada de Ho Chi Minh*, canção que exalta o líder vietnamita que lutou pela independência de seu país a partir de meados do século XX e cujo versos estão parcialmente reproduzidos a seguir:

“Libertad” gritan las Banderas
 y em la selva se oye una canción:
 es el pueblo que marcha a la Victoria,
 paz e libertad serán para el Vietnam.²¹

Após essa última música, que representa uma resistência que saiu vitoriosa, há uma ruptura completa com a discussão filosófica acerca das perspectivas da revolução e se assume o caráter prático da escola de guerrilha, presente ao longo de toda a narrativa.

Por meio da presença dessas canções, *Escola* também apresenta um *anacronismo* em suas imagens, propondo uma multiplicidade de tempos e espaços que foram tocados pelos movimentos de resistência ao autoritarismo e por guerras populares. Segundo Didi-Huberman (2015, p. 23): “Propor a questão do anacronismo é, então, interrogar essa plasticidade fundamental (do tempo) e, com ela, a mistura, tão difícil de analisar, dos *diferenciais do tempo* operando em cada imagem”.

Temos, assim, a sugestão de um tempo narrativo não linear, que entrelaça temporalidades e que, por essa plasticidade, permite ao leitor fazer um paralelo entre o tempo da narrativa e o tempo presente; entre o lugar de enunciação da obra e o seu próprio. O trecho abaixo faz menção ao assunto central do texto sobre o uso da violência, também traz à tona, mais uma vez, um importante aspecto desse *anacronismo*.

ERNESTO

Pergunta. O que acontece se a estudante te diz que ela não gosta de violência?

MARIA

²¹ “Liberdade” gritam as bandeiras / E na selva se ouve uma canção: / É o povo que marcha para a vitória, / Paz e liberdade serão do Vietnam (CALDERÓN, 2018 p. 89, tradução nossa).

Bom, digo para ela que eu também não gosto. Mas eu a uso. Uso. E entre parêntesis: nunca diga que não está de acordo com usar a violência.

ERNESTO

Por quê?

MARIA

Porque ao tomar essa atitude pacifista você está autorizando a violência policial contra o violento encapuzado. (CALDERÓN, 2018, p. 62)

Nesse caso, temos a ideia do “violento encapuzado” citado no trecho acima juntamente com a proposta de apresentação de personagens, durante toda a narrativa, com os rostos cobertos. Essa imagem, apresentada ao leitor no momento presente, permite que se faça conexão com os chamados “Black Blocs”²², personagens contemporâneos à escrita, às primeiras apresentações teatrais do texto dramático e ao momento de elaboração deste trabalho, principalmente no Chile. Conforme já mencionamos, desde meados de 2019, uma intensa insurreição popular tomou as ruas de todo o país e, em grande parte dessas manifestações, os “violentos encapuzados” se fizeram presentes.

Sendo assim, é possível propor aqui um movimento anacrônico, que relaciona as imagens dos militantes de esquerda do período da ditadura chilena às imagens do presente. Essas relações, como reforça Didi-Huberman, permite ao leitor compreender o passado a partir de imagens do presente e vice-versa. Para o autor, “é particularmente impossível interpretar o passado sem fazer apelo ao próprio presente” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25). Dessa forma, Calderón apresenta em *Escola* os vestígios de um tempo turbulento da história chilena permitindo ao leitor refletir sobre o tempo no qual está inserido.

Para estabelecer essas relações, Calderón toma como foco a guerrilha e as pessoas que entregaram suas vidas a ideais de liberdade e de justiça social. O texto apresenta as maneiras de agir, as aspirações e os conflitos daqueles que optaram por participar da luta armada

²² O Black Blocs são grupos de pessoas, presentes em diversos lugares do mundo, que, utilizando uma forma de ação semelhante, manifestam insatisfações comuns: “[..] os adeptos da tática não pertencem a um grupo centralizado, algumas ideias os unem. Uma delas é um sentimento generalizado de desprezo pelo Estado, por políticas econômicas neoliberais e um sentimento anárquico”. Essas pessoas têm como tática a depredação do patrimônio de grandes empresas e instituições bancárias e o confronto direto com a polícia. (OLIVEIRA, 2016, https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/10/politica/1473461724_961425.html).

durante o período da ditadura chilena, em resposta à violência explícita e legalizada do Estado. Para Escalona (2013, tradução nossa)²³, *Escola*:

claramente pode resultar dolorosa para uma parte do público, aquela geração que viveu e sofreu nessa época, que perdeu familiares que defenderam essa causa nas mãos do terrorismo do Estado, enquanto que para o público mais jovem pode resultar ilustrativa, quase como um descobrimento de uma etapa da nossa história, sistematicamente calada e ocultada²⁴.

O que é calado e ocultado por aqueles que dominam os arquivos oficiais pode ainda ser encontrado nos rastros da história, pois, como afirma Derrida (2012, p. 129), “há rastro assim que há experiência”. Esses rastros, muitas vezes, escapam aos arquivos, pois o que é arquivado ou o que é destruído passa por uma seleção que revela desejos pessoais ou políticos daqueles que estão no poder. Também segundo o autor:

A gestão, a constituição de um arquivo não tem forçosamente o rosto da violência totalitária, da censura, mas mesmo em países ditos democráticos, evidentemente, logo que há uma instituição, há pessoas que são apontadas e que têm reconhecida competência para controlar o arquivo, isto é, para escolher o que se guarda e o que não se guarda, aquilo que se dá acesso, a quem se dá acesso, quando e como etc (DERRIDA, 2012, p 130).

Se, mesmo em períodos democráticos, os arquivos, ainda assim, podem ocultar determinados acontecimentos, em períodos ditatoriais essa possibilidade é ainda mais provável de acontecer. Principalmente quando o fim da ditadura se dá de forma pactuada com os próximos governos, como ocorreu no Chile. Esse pacto permite que arquivos sejam mal interpretados, informações sejam modificadas e crimes camuflados e escondidos. Sendo assim, levar as experiências daqueles que vivenciaram esses momentos históricos para o palco e materializá-las em forma de dramaturgia torna-se uma maneira de transformar, em um arquivo alternativo, construído por aqueles que não compactuaram com os acontecimentos, os vestígios desses tempos sombrios. Como esses rastros não são retomados pelo discurso oficial com frequência, o teatro se torna, muitas vezes, responsável por mantê-los vivos na memória.

²³ <http://sangria.cl/2013/05/critica-escuela>

²⁴ [...] “claramente puede resultar dolorosa para una parte del público, aquella generación que vivió y sufrió en esa época, que perdió familiares que defendieron esa causa en manos del terrorismo de Estado, mientras que para un público más joven puede resultar ilustrativa, casi como un descubrimiento de una etapa de nuestra historia, sistemáticamente acallada y ocultada”.

A ação dramática se passa durante os últimos anos da ditadura chilena e apresenta o treinamento de guerrilheiros nas escolas clandestinas dos movimentos de luta armada. Em cena os militantes estão mascarados para não terem suas identidades reveladas, nem mesmo aos companheiros ali presentes, e, assim, evitarem prisões e delações. Têm como missão passar aos demais aquela matéria na qual são especialistas. Os temas apresentados pelos quatro professores, Zê, Maria, Xis, Marcela e Tamara – que encarnam também, na mesma ordem, os alunos: Fidel, Alexandra, Ernesto, Haidê e Carmem – são, respectivamente: manipulação de armas de fogo, teoria marxista, técnicas conspirativas, táticas de guerra e fabricação e manipulação de artefatos explosivos.

Cada um deles recebeu um nome falso, acompanhado de uma história, que deverá ser usada no caso de serem pegos pela polícia. O professor Xis explica à aluna Tamara: “se eles chegarem aqui a gente vai resistir. Mas se te pegarem irão te torturar. E essa história de ser a Maria do Martírio do Cordeiro é a única que vai poder contar. Por vinte e quatro horas, pelo menos” (CALDERÓN, 2018, p. 76). Como explica Dinges (2005, p. 156), “Depois disso, assumia-se que todo prisioneiro fornecia pelo menos alguma informação”.

Para marcar o momento em que cada aluno se converte em professor, é utilizado um par de óculos escuros. Cada personagem coloca os óculos para assumir o papel de professor e os retira para voltar à posição de aluno. Essa ação se repete inúmeras vezes, produzindo uma série de interrupções no desenvolvimento das aulas e fragmentando o texto.

Essa fragmentação textual, que apresenta também uma sequência de imagens aparentemente desconexas, são típicas da montagem. De acordo com Didi-Huberman (2017, p. 101), a montagem “dispõe e recompõe, interpretando por fragmentos, em vez de propor explicar a totalidade. Ela mostra as fendas profundas, em vez das coerências da superfície [...]”.

Um dos fragmentos da montagem de *Escola* aparece quando a professora de manipulação e confecção de explosivos interrompe o próprio raciocínio técnico para fazer um relato de um acidente. Nesse momento surgem dois questionamentos: a impossibilidade de um treinamento adequado aos militantes, como pode ser observado ao longo do texto, na superficialidade das aulas técnicas oferecidas, e o teor sacrificial que juntar-se à guerrilha armada pressupõe.

TAMARA

Então, o Dani arranca o pino de segurança, ativa a bomba, e se vira para correr, levanta a cabeça e vê que vinham pessoas caminhando. Então volta e

tenta colocar o pino de volta, mas não consegue. Então, quando se dá conta que não tem solução, ele pega a bomba, coloca aqui, abraçado a ela, e explode.

ERNESTO

Putz.

TAMARA

Sim. Nervosismo. E a inexperiência também. (CALDERÓN, 2018 p. 79).

Juntamente com outros elementos da narrativa, a relação de desigualdade presente no enfrentamento entre os movimentos de guerrilha e o exército chileno é também apresentada no texto. Apesar de extremamente organizados, comprometidos com a causa, de receberem auxílio de grupos revolucionários estrangeiros, esses movimentos, com o tempo, foram perdendo seus recursos materiais e humanos tão qualificados como o exército. Isso porque, logo nos primeiros anos da ditadura, foi perdido um enorme contingente de militantes, assassinados ou exilados, dentre eles, muitos de seus líderes. No caso de um desses movimentos revolucionário, segundo Dinges (2004, p. 176): “A investida a Malloco [ataque da DINA a uma base do movimento] foi um golpe quase mortal nas operações do MIR dentro do Chile. [...] tinham perdido uma grande parte do seu arsenal, e sua rede de operações clandestinas cuidadosamente construída estava desarranjada”. As dificuldades impostas pelas ações exitosas dos militares podem ser observadas na seguinte lição do professor Zê:

O mais importante é se encolher. Deve-se ser preciso. Para um combate eles [os militares] recebem, uma caixa de munição. E se não usam todas, quando voltam ao quartel, eles são chamados de viadinhos. Nós temos poucas balas, e quando nos sobram uma somos parabenizados. Por isso temos uma boa pontaria, porque se acertamos um deles eliminamos oitocentas balas inimigas. (CALDERÓN, 2018, p. 55)

Para confrontar essa desproporção com relação à força militar, a personagem Marcela acredita na guerra popular. A guerra popular, segundo Mao Tse Tung, revolucionário e líder comunista chinês, é a única possibilidade de guerra revolucionária, pois esta só pode acontecer com o apoio das massas. Essa ideia traz duas perspectivas importantes para o texto: a violência como forma de “fazer os maiores esforços para conservar as próprias forças e destruir o inimigo” e a necessidade “de organizar também em grande escala contingentes de milícias populares” (TSE TUNG, 2004, p. 11).

Em outro momento, a professora Marcela justifica os meios de ação da guerrilha e o uso da violência:

Isso é uma guerra. E as guerras têm leis. [...] Eu respeito o outro ser humano por ele ser humano. Sim. Mas eles não fazem isso. Eles se portam pessimamente. Fazem uma guerra secreta. É suja. Não respeitam o humano. Não respeitam a convenção de Genebra. Te prendem, te torturam e te matam. E, depois, disso, te jogam no mar e dizem que nunca te prenderam. É bizarro que façam isso. Porque, como exército inimigo eles sabem, que estão se arriscando, pois caso o exército inimigo, a gente, pegue um deles, vamos fazer o mesmo. Nesse sentido, comportar-se assim de forma tão assassina em uma guerra é expor o seu próprio bando. São eles que colocam em risco a vida de todos os seus funcionários. Fazem uma guerra sem lei. Mas por que o fazem? Porque pensaram que iam nos matar antes que pudéssemos fazer o mesmo com eles. Porque pensaram que não íamos alcançá-los. Nunca. Mas a gente se levanta. E matamos alguns militares. Não em confrontos. Não. Em execuções seletivas. Eu não estive de acordo porque isso é pena de morte, mas a gente fez igual. Porque essa é a guerra que eles construíram. Eles começaram. (CALDERÓN, 2018, p. 60)

Conforme já exposto, a tomada de poder pelos militares foi violenta desde o primeiro momento com o bombardeio ao Palacio La Moneda e sua posterior invasão. Esse ato resultou na morte do presidente eleito Salvador Allende e de alguns funcionários do governo que resistiram até os últimos momentos. Em seguida, assim como descreve a personagem Marcela, os militares fizeram um esforço para eliminar, rapidamente, qualquer possibilidade de contragolpe. “Mais de mil pessoas foram sumariamente executadas [...]” (DINGES, 2005, p. 20), milhares de pessoas foram presas e torturadas em campos de concentração improvisados, como o Estádio Nacional do Chile, e uma enorme quantidade de corpos de vítimas do regime foram escondidos e muitos deles nunca foram encontrados. Como descreve Dinges (2005, p. 79):

Dezenas de milhares foram arrebanhados nas primeiras semanas e amontoados em estádios, e depois em campos de concentração apressadamente construídos. Numa tática repetida muitas vezes, as tropas cercavam e atacavam povoados inteiros (*poblaciones*) de pobres e operários considerados baluartes do sentimento pró-Allende. Em dezembro [três meses após o golpe], a população dos campos de concentração atingia 18 mil prisioneiros.

Essas ações, para a personagem Marcela justificam o uso da violência por parte da resistência ao regime, pois, como afirma a professora: “Eles começaram” (CALDERÓN, 2018, p. 60). Esse pensamento revanchista é sustentado pela ideia de guerra popular a partir do qual Tse

Tung (2004, p. 11) afirma: “Os imperialistas violentam-nos de uma tal maneira que temos que tomar medidas sérias para enfrentá-los. [...] Desse modo, se o imperialismo nos agredir, encontrará dificuldade em dar um passo no interior do nosso país.”

Segundo Didi-Huberman (2017, p. 104): “É no próprio coração das certezas mais nitidamente afirmadas que jaz, muitas vezes, a contradição mais fundamental, a mais inconsciente”. Sendo assim, ciente das contradições presentes nos movimentos revolucionários, Calderón permite que o leitor julgue a violência do regime ditatorial sem excluir a possibilidade do julgamento em relação ao uso da violência pela guerrilha. Podemos observar a presença dessa contradição quando o autor expõe não somente práticas consideradas aceitáveis como também aquelas que seriam condenáveis até em meios progressistas. A partir do uso da montagem, Calderón revela, em contraposição à justificativa do uso da violência, situações que levam ao seu questionamento, como no trecho a seguir, no qual se apresenta o treinamento de crianças para guerrilha:

MARCELA

Eu esqueci de uma coisa. Queria mostrar isso.

Marcela mostra alguns slides. Garotas do ensino fundamental praticando posições de tiro. Com revólveres.

ALEXANDRA

O que é isso?

MARCELA

Uma escola que fizemos no final de semana passado. (CALDERÓN, 2018, p. 82)

O choque provocado pela imagem proposta no trecho acima resulta no distanciamento do leitor, que se vê diante da necessidade de elaborar um pensamento sobre o assunto, já que o texto se exime de comentá-la. Segundo Brecht (2005, p. 146):

Esta técnica [do distanciamento] permite ao teatro empregar, nas suas reproduções, o método da nova ciência social, a dialética materialista. Tal método, para conferir mobilidade ao domínio social, trata as condições sociais como acontecimentos em processo e acompanha-as nas suas contradições.

Sendo assim, a sobreposição dessas imagens contraditórias propostas por Calderón apresentam um contraponto ao pensamento sobre a violência no período militar. A partir da montagem desses elementos, o leitor compõe o seu próprio quadro e estabelece de forma dialética sua *tomada de posição* crítica.

Escola é um texto que, como toda a obra de Calderón, se propõe a ser um registro de memória. Por ser um texto dramático, cujo destino é a encenação, essa memória se apresenta como arquivo e repertório. Para Taylor (2012), a ideia de arquivo está relacionada à materialidade da memória, ao registro físico dos acontecimentos. Porém, segundo a autora, a memória também está presente no corpo dos indivíduos, no que ela chama de repertório. Como explica Taylor (2012, p. 16):

A memória do “arquivo” mantém um núcleo material – registros, documentos, resíduos arqueológicos, ossos – que resistem à mudança. [...] O repertório, por outro lado, preserva a memória do corpo – performances, gestos, oratura, movimentos, dança, canto, e ainda, lembranças traumáticas, repetições, e alucinações – ou seja, todos os atos que normalmente são concebidos como conhecimento efêmero, não reproduzível. Ao contrário dos conhecimentos e da memória do arquivo, no repertório a coisa nunca permanece a mesma.

O repertório, muitas vezes, escapa ao poder hegemônico e, mesmo diante de tentativas de se apagar determinados rastros, eles podem se manter vivos nos corpos. Sendo assim, percebemos em *Escola* essas duas formas de registro daquilo que foi vivido nos períodos de ditadura no Chile.

O repertório também constituiu a criação do texto, que foi elaborado a partir de arquivos, mas também do repertório compartilhado por um antigo membro da Frente Patriótica Manuel Rodríguez, Jorge Mateluna. Mateluna colaborou, por meio de sua memória do corpo, com todo o processo de criação e, seis meses após a estreia do espetáculo, foi acusado de participação em um assalto, tentativa de homicídio de agente policial em serviço, receptação e porte ilegal de armas. Segundo Calderón: “Portanto, estávamos trabalhando com um ‘objeto artístico’, enquanto criava-se, ao mesmo tempo, uma situação política de fato. A única forma de resolver esse problema seria, pois, assumir completamente a defesa de Jorge” (MACHADO, 2017) ²⁵.

²⁵ <https://mitsp.org/2017/calderon-e-a-bomba-de-coco-no-mundo-neoliberal/>

O fato descrito por Calderón comprova a efemeridade do repertório, que pode se perder ao longo dos anos juntamente com a impossibilidade de se investigar os acontecimentos históricos por meio do testemunho daqueles que os vivenciaram. Destruir a possibilidade desses testemunhos se torna uma função do poder, principalmente quando suas instituições não conseguem se livrar de todos os arquivos, como é o caso do Chile. Como afirma Seligmann-Silva (2018, p. 75):

O genocida sempre visa a total eliminação do grupo inimigo para impedir as narrativas do terror e qualquer possibilidade de vingança. Os algozes sempre procuram também apagar as marcas do seu crime. Esta é uma questão central que assombra o testemunho do sobrevivente em mais de um sentido.

Coincidência ou não, Jorge Mateluna²⁶, que alimentou, com seu testemunho, uma obra teatral sobre o período militar, aproximadamente trinta anos após os acontecimentos narrados, encontra-se, atualmente, preso e, segundo Opazo (2019, p. 8), Calderón afirma que sua prisão se baseia em “provas adulteradas”.

O teor testemunhal se apresenta também como escolha estética na obra. Diante das mais diversas formas de abordar o assunto, Calderón opta por apresentar personagens que se encontram vivenciando a guerrilha como sua parte constituinte. Estão representados os jovens que, se vivos, se tornaram as testemunhas do presente e que nem sempre, por uma série de fatores, são ouvidos. Assim sendo, a dramaturgia de *Escola* torna-se um registro importante da guerrilha chilena que enfrentou o regime militar. Como conclui Seligmann-Silva (2018, p. 78):

Talvez a busca deste local do testemunho seja antes uma errância, um abrir-se para sua assistemática, para suas fraturas e silêncios. É na literatura e nas artes onde esta voz poderia ter melhor acolhida, mas seria utópico pensar que a arte e a literatura poderiam, por exemplo, servir de dispositivo testemunhal para populações como as sobreviventes de genocídios ou de ditaduras violentas. Mas isto não implica, tampouco, que nós não devamos nos abrir para os hieróglifos de memória que os artistas nos têm apresentado. Podemos aprender muito com eles.

²⁶ No ano de 2016, Guillermo Calderón estreou o espetáculo *Mateluna*, que discute a prisão do antigo membro da Frente Patriótica Manuel Rodríguez pela suposta participação em um assalto a banco ocorrido no ano de 2013. A peça traz as provas utilizadas pela polícia para encarcerar Jorge e demonstra as inconsistências presentes nas teorias que sustentam a acusação. Além disso, Calderón discute, mais uma vez, sobre o uso da violência dos grupos armados que se propõem a enfrentar o autoritarismo do Estado.

Como forma de permitir que o leitor tenha tempo de assimilar as discussões mais densas propostas na obra e de evitar que se identifique com os personagens da obra, impedindo um julgamento atento das situações, Calderón, utiliza algumas estratégias de distanciamento. Uma dessas estratégias é a interrupção:

O teatro épico, diz Brecht, não deve se ocupar tanto em desenvolver ações, mas em apresentar situações. Entretanto, apresentar, aqui, não significa reproduzir no sentido teórico naturalista. Trata-se, primeiro, de descobrir as situações. (Também é possível dizer: distanciá-las [*verfremden*].) Essa descoberta (esse distanciamento) das situações se dá por meio da interrupção dos processos. (BENJAMIN, 2017, p. 26)

Em *Escola* alguns dos momentos de interrupção são proporcionados pelas aulas de Zê, sobre manipulação de armas de fogo, ou de Tamara, sobre explosivos. Em diversos momentos, há um corte brusco para uma dessas aulas, acompanhado dos gestos de retirar e colocar os óculos. De acordo com Benjamin (2017, p. 26): “Citar um texto implica interromper sua coesão. Por esse motivo, certamente é compreensível que o teatro épico – baseado na interrupção – seja passível de citação num sentido específico”. Ou seja, a cada citação de um mesmo gesto se estabelece um interrupção e a cada interrupção se apresenta um gesto.

Sendo o recurso da interrupção utilizado com frequência em *Escola*, podemos conferir ao texto características épicas, pois, segundo Benjamin (2017, p. 13): [...] “o teatro épico é um teatro gestual por definição. Isso porque quanto mais frequentemente interrompemos alguém em ação, mais gestos obtemos”.

Por outro lado, essas disciplinas, à medida que se tornam mais práticas, com a manipulação das armas e artefatos, permitem ao leitor materializar a possibilidade de enfrentamento, uma constante realidade para os jovens ali apresentados. É como se, nesses momentos, fossem trazidos ao leitor pequenos gestos que sinalizam para o que realmente aguarda esses jovens empenhados em promover alguma mudança na realidade que os cerca.

ZÊ

[...] Então isso é o tambor. Aqui carrega a munição. Então, quando se engatilha a bala passa, o cão levante e fica pronto para o disparo. Tá. Isso fica quente, não pode tocar. Mas sim, é preciso recarregar a arma no meio de um embate, é preciso abri-la, assim e queimar seus dedos. Tá. Alguma pergunta? Não? Tá. Então, agora as posições. (CALDERÓN, 2018, p. 46)

O distanciamento aí surge da frieza em como esses gestos são trazidos e apresenta mais uma característica do teatro de Bertolt Brecht: o rompimento com a possibilidade de identificação do leitor, já que “a empatia dos espectadores quase não é mobilizada. A arte do teatro épico consiste em provocar espanto, não empatia. Em uma fórmula: o público, em vez de sentir empatia pelo herói, deve aprender a se espantar com as situações em que esse herói se encontra” (BENJAMIN, 2017, p. 25).

Na ausência de empatia as situações ganham destaque. Sem identificação, o leitor pode analisar com maior frieza aquilo que lhe é apresentado, sem que um processo catártico alivie a tensão gerada. A partir da distância através da qual observa os fatos, o leitor pode refletir sobre as questões levantadas com consciência e, até mesmo, se sentir motivado a agir, como sugeria Brecht (2005, p. 135) a seus espectadores: [...] “pedimos que não esqueçam, enquanto estiverem conosco, os respectivos interesses (que são uma fonte de alegria); poderemos, assim, entregar o mundo a seus cérebros e corações para que o modifiquem a seu critério”.

Outra forma de distanciamento surge para quebrar a seriedade de Zê, durante suas lições sobre o uso de armas de fogo: a comicidade. De acordo com Rosenfeld (2008, p. 157):

O cômico por si só [...] produz certa “anestesia do coração” momentânea, exige no momento certa insensibilidade emocional, requer um espectador até certo ponto indiferente, não muito participante. Para podermos rir [...] é impositivo que não fiquemos muito identificados e nos mantenhamos distanciados em face dos personagens e dos seus desastres.

Sendo assim, como forma de distanciar o leitor da tensão que os gestos de Zê poderiam provocar, há novamente uma quebra de expectativas, e a seriedade do tema é substituída por uma construção cômica. Em um momento, Zê entrega a arma à Carmem, que diz:

Está quente.

ZÊ

Ela estava guardada aqui.

CARMEM

Você tem as costas quentes.

ALEXANDRA

É que não estava nas costas

CARMEM

Ah

ZÊ

(Para Alexandra) O que disse?

ALEXANDRA

Quê?

Zê ouve. Decide continuar. (CALDERÓN, 2018, p. 47)

A presença desse recurso também permite ao leitor enxergar uma importante característica desses personagens, ocultada em grande parte da narrativa. Nesses momentos de descontração, os guerrilheiros assumem a juventude mascarada pela dureza do momento político no qual estão inseridos.

Uma das aulas que se segue, oferecida pela professora Marcela, trata do “Livro Branco da Mudança de Governo no Chile” (CALDERÓN, 2018, p. 32). Nessa aula podemos observar uma das estratégias dos militares para obter certo apoio popular: o medo, alimentado pela disseminação de informações falsas. Esse livro, que foi publicado durante a ditadura militar pela Secretaria Geral de Governo do Chile, continha documentos que denunciavam um suposto plano do governo Allende para estabelecer uma ditadura socialista no Chile.

Esse livro, citado pelo texto, leva o leitor a relacionar o que na atualidade é denominado de *fake news* e *pós-verdade* com as estratégias de manipulação da população, utilizadas durante a ditadura militar no Chile. A partir de notícias falsas, com apelo moral, alguns grupos políticos reacionários da América Latina e Estados Unidos têm conseguido alcançar o poder por meio do apoio de um grande número de eleitores que se identifica com os valores conservadores por eles defendidos. Ao estabelecer essa relação anacrônica, Calderón possibilita que seja observado que as estratégias de governos com características autoritárias e inclinações econômicas neoliberais permanecem semelhantes nos dias atuais e, assim como aconteceu em outros períodos, são capazes de conquistar apoio de uma população que, mesmo não se enquadrando na parcela que será verdadeiramente beneficiada pelas políticas a serem implantadas, os apoiam fervorosamente.

No Brasil a divulgação de uma série de notícias falsas colaborou fortemente para a eleição do atual presidente Jair Bolsonaro. Dentre as falsas histórias que circularam durante a campanha eleitoral, estão a distribuição de mamadeiras em formatos obscenos a crianças de instituições públicas de ensino pelo partido rival e a ameaça comunista que acompanharia a vitória de seu adversário. Em *Escola* a professora Marcela descreve a publicação falsa distribuída pelo governo da Junta Militar da seguinte forma:

MARCELA

Então. Aqui tem fotos do presidente Allende disparando um fuzil de guerra. Allende. Fuzil de guerra. No chão. Com os pés apoiados. Com roupas de domingo. Aqui tem depósitos de armas. Aqui, as provas de que o país estava cheio de cubanos. E de que estavam infiltrados nos quartéis. Que tínhamos malas com dinheiro. Que estávamos infiltrados nos quartéis. Que estávamos preparando um autogolpe. Que éramos do Estado. Que íamos tomar o poder. A guerra psicológica. Vejam. Aqui tem dois peões em cima de um tanque caseiro. É uma grua de guindaste que taparam com ferro e transformaram em um tanque. Mas sem teto. Aqui diz que fizeram vinte e quatro. E que era um brasileiro que ensinava a fazê-los.

ERNESTO

Brasileiro?

MARCELA

Sim. Talvez por isso pareça um carrinho alegórico de carnaval. (CALDERÓN, 2018, p. 33)

A professora chama atenção para as montagens fotográficas grosseiras presentes no documento e satiriza a construção narrativa dos militares. Porém, entende a força dessa estratégia, que faz parte do que ela denomina de *Guerra Psicológica*.

Diante de uma *Guerra Psicológica*, a professora acredita ser necessário o fortalecimento do pensamento revolucionário e a união daqueles que são desfavorecidos por políticas elitistas. Sendo assim, defende que a arte se torna uma importante ferramenta de disseminação de ideais progressistas.

MARCELA

[...] Nós não lutamos por território, lutamos por corações. Ganhamos o amor do povo porque lutamos pelos seus sonhos de democracia e justiça. [...] E nós também podemos ganhar deles a guerra psicológica. Às suas mentiras podemos responder com verdade. E com arte. (CALDERÓN, 2018, p.70)

A possibilidade de se estabelecer relações entre o passado trazido pela obra e o presente do leitor que a acompanha torna *Escola* uma obra de grande apelo político. Ao relacionarmos a Guerra Psicológica, da qual fala o texto, com a possibilidade de disseminação de notícias falsas pelos diversos meios de comunicação, temos a oportunidade de prever os possíveis efeitos do uso de informações falsas na manipulação do pensamento crítico de uma sociedade.

Mais adiante no texto, Alexandra insinua que parte das informações presentes no Livro Branco poderiam ser verdadeiras, já que existia mesmo um desejo de tomada de poder pela esquerda mais radical. Porém, Marcela explica que o desejo era real, mas a estratégia denominada de “plano Z” pelo livro, nunca existiu. Assim como alguns críticos à *via pacífica ao socialismo*, proposta por Allende, Marcela reforça que: “Éramos só coração, mas faltava armas. E estávamos longe de sermos parecidos a um exército popular.” (CALDERÓN, 2018, p. 43)

Após propor todas essas temáticas e problematizar o uso da violência, tanto pelo Estado quanto pela guerrilha, *Escola* chega ao final com o seguinte questionamento: “Mas e se não houver combate?” (CALDERÓN, 2018, p. 83). Nesse momento surge a discussão sobre o fracasso da luta revolucionária em grande parte da América Latina e, como consequência, a instalação de governos de centro-direita ou direita, que, mesmo que às vezes derrotados por governos mais inclinados à esquerda, conseguem se reestabelecer no poder inúmeras vezes.

A tradução desse fracasso no contexto de *Escola* se dá pela proximidade do plebiscito no qual a população chilena foi convidada, pelo governo militar, a escolher *si* para a continuidade da ditadura e *no* para o seu encerramento e consequente retorno à democracia.

O plebiscito, independente do seu resultado, já constitui uma derrota para a revolução. Como explica a professora Maria:

Eles querem nos fazer acreditar que isso é uma conquista popular. Mas não é. Porque na verdade esse plebiscito é uma fraude. Porque eles, o que realmente querem é consolidar um modelo político e econômico que foi imposto a força. E para isso precisam dar uma legitimidade democrática. Eles não querem se perpetuar como ditadura. Não querem que ganhe o ‘sim’. Querem que ganhe o ‘não’. (CALDERÓN, 2018, p. 83).

Após concluir a iminência do fracasso, Maria compreende a perenidade da luta revolucionária e finaliza: “eu sei que vamos ter outra oportunidade. Vamos voltar. [...] Por isso eu tenho que continuar clandestina. Porque eu sou a reserva do exército do povo” (CALDERÓN, 2018, p. 88).

A partir dessa constatação, a aula de manipulação de armas de fogo é bruscamente retomada e todos decidem que devem aproveitar a virada do ano para praticar tiro sem levantar suspeitas. Assim sendo, todos se preparam, apontando suas armas para o alto. Quando a festa se mostra barulhenta o suficiente, devido ao som dos fogos de artifício e de música dançante, todos disparam. Porém, as armas não funcionam, assim como a luta revolucionária travada naqueles anos de chumbo. Os guerrilheiros, então, tentam mais uma vez e, apesar do êxito, o som dos tiros é sufocado pela comemoração, que ignora mais um fracasso na tentativa de se instaurar uma sociedade mais justa para o povo chileno. Como conclui Maria, “a nossa luta vai continuar até que se termine a exploração”. (CALDERÓN, 2018, p. 84).

5 O TEATRO DE AUTOR DE GUILLERMO CALDERÓN EM *NEVA* E *ESCOLA*: VIOLÊNCIA, MEMÓRIA E *ANACRONISMO* NA AMÉRICA LATINA.

Guillermo Calderón apresenta em suas obras uma infinidade de referências políticas e históricas para, a partir delas, discutir o presente do seu país e da América Latina. Sem *tomar partido* e oferecer ao espectador respostas prontas e verdades irrefutáveis, o autor provoca seus leitores e espectadores a refletir dialeticamente por meio das contradições que expõe em seu teatro.

Chamamos aqui, a produção de Calderón, de teatro de autor a partir da definição de Rojo (2016, p. 169), que explica:

Falo de teatro de autor porque, geralmente, sua criação [de Guillermo Calderón] tem sua assinatura pelo menos em duas funções teatrais: dramaturgia e direção e, dessa forma, seu discurso adquire um duplo registro. Ambos, tanto o texto quanto o espetáculo, priorizam a palavra como motor do fazer cênico. Essa particularidade é importante, pois determina a conexão vital e indissolúvel que existe entre o texto dramático e o texto espetacular em uma criação teatral.

A partir da importância do texto espetacular em seu trabalho, iremos abranger algumas questões que envolvem a criação de Calderón como diretor, para enriquecer as análises propostas. Suas proposições cênicas, tal como seu efeito naqueles que podem ler seus textos no espaço teatral, trabalham em consonância com suas propostas políticas e artísticas, além de potencializar sua apreensão e alcance por meio das montagens que possibilitam. Segundo Alexandre (2005, p. 2015):

os textos dramáticos ao serem convertidos em montagens assumem e ganham outras relações, pois passam a dialogar com outras linguagens específicas do universo espetacular: luz, cenografia, figurino, adereços, sonoplastia, corpo, voz, ritmo, música, etc. Chamo atenção para esse aspecto pelo fato de que, na prática, o texto dramático é apenas um dos elementos que compõem o espetáculo e são exatamente os outros elementos componentes da linguagem teatral que, em parceria com a obra literária, serão os responsáveis pelo resultado e sucesso da montagem.

O dramaturgo e diretor procura trabalhar com artistas que dividem com ele suas posições ideológicas e compactuam com o seu fazer teatral. Calderón, em suas montagens, prioriza o

discurso presente no texto dramático e investe somente o necessário nos outros elementos cênicos. Abre mão de cenários elaborados, figurinos suntuosos, grandes elencos e outros recursos. Sendo assim, opta por reduzir os cenários ao mínimo, concentra pouco em recursos de iluminação e sonoplastia, assume figurinos simples e trabalha com número reduzido de atores, produzindo sem a necessidade de investimentos dispendiosos. Essa maneira de conduzir o processo teatral diz muito sobre seu posicionamento diante das questões que levanta em suas obras. Segundo (ROJO, 2016, p. 161) “os procedimentos empregados envolvem uma concepção de teatro, uma micropolítica da criação”. Finalmente, uma estética.

As formas de produção e visibilidade na América Latina estão condicionadas a alguns fatores: leis de mercado, financiamento privado e financiamento público. A necessidade de recursos privados, quase sempre, poda a liberdade criativa, impondo a forma e o conteúdo aceitos pelos financiadores. As regras estabelecidas pelo mercado acolhem um tipo de produção muito específica, que condiciona a sua criação aos desejos de consumo de uma fatia significativa da população. Assim, como no caso da iniciativa privada, as leis de mercado sustentam somente aquelas produções que atendem a seus critérios seletivos. Por fim, a dependência dos recursos públicos possui, pelo menos, dois possíveis entraves: a falta ou insuficiência de leis que incentivam e promovem a cultura, ou a censura, que como recursos particulares, determinam o que é digno ou não de receber financiamento governamental.

Diante desse cenário a opção de Calderón, pelo recurso cênico mínimo, pode ser entendida como um posicionamento político, visto que permite uma maior liberdade de produção e circulação e, conseqüentemente, maior visibilidade de seu teatro e, portanto, das discussões que levanta em suas obras. Por outro lado, denota também um compromisso maior com o discurso que com a estética, ou seja, a priorização da arte em detrimento da lógica capitalista. Essa afirmação baseia-se no fato de que, segundo Rojo (2016, p. 161): “as formas de produzir determinam as formas de visibilidade, e, portanto, também as percepções do mundo que transmite e que recepciona um determinado objeto poético-teatral. Em outras palavras, sua capacidade de produzir subjetividades e ser atingido por estas”.

A criação de subjetividades permeia toda a obra de Guillermo Calderón, que é também, constantemente, afetado por elas. Essa realidade pode ser observada nas mudanças que ocorreram em seu modo de abordar as temáticas com as quais trabalha e na recorrência das mesmas. Desse modo, a obra de Calderón se completa e, a cada novo espetáculo, novas abordagens sobre memória, violência, resistência, fracasso, dentre outros temas

constantemente considerados pelo autor, que acompanham as particularidades de cada momento no qual produz seu trabalho.

A questão da memória se faz presente em *Neva* e *Escola* quando as duas obras se propõem a trabalhar uma temática muito cara à América Latina: a ditadura militar, que atingiu grande parte dos seus países e foi responsável por uma série de crimes contra a humanidade. A memória traumática das mortes, perseguições, desaparecimentos, exílios, prisões e torturas é tema recorrente no trabalho de Guillermo Calderón e também aparece na montagem *Villa + Discurso* (2011). O espetáculo é construído a partir de dois textos, cujos nomes aparecem ligados pelo sinal de adição. O primeiro trata da ditadura a partir de um dos grandes símbolos da repressão: *Villa Grimaldi*, antigo campo de concentração onde foi construído um memorial, anos depois. O texto trata, justamente, desse uso mais recente do espaço e problematiza as formas de ocupar os locais onde as memórias traumáticas habitam. O segundo texto, como indica o próprio nome, é um discurso de despedida, parte reproduzido, parte ficcionalizado, do primeiro mandato de Michelle Bachelet, presa e torturada durante a ditadura. Como afirma Resende (2018, p. 106):

O que Guillermo Calderón faz é colocar em primeiro plano, por meio da fricção de imagens reais, históricas, e de imagens ficcionalizadas, uma série de contradições que permeiam essas imagens. Talvez esse gesto de “trazer à tona” um passado que tentou tantas vezes ser esquecido soe como um gesto um pouco anacrônico – ora, o museu já está construído e Bachelet já colocou seu próprio ponto final em sua história pessoal de tortura. No entanto, acreditamos que é justamente esse anacronismo, essa revitalização de imagens do passado em fricção com imagens do presente que podem gerar uma arte verdadeiramente política, no sentido de desestabilizar o olhar do espectador sobre o próprio tempo.

Em *Neva* esse *anacronismo* aparece a partir de um maior distanciamento dos fatos históricos, já que a ação dramática está localizada na Rússia, no ano de 1905. Por outro lado, *Escola* aborda o tema de maneira mais direta ao situar os conflitos do texto nos anos do regime militar. Esse aspecto já permite observar uma mudança nas escolhas estéticas do autor que opta por apresentar mais claramente ao espectador/leitor sobre suas intenções. O próprio autor comenta que:

Eu escrevi *Neva* porque queria falar do Chile. Situei-a em São Petersburgo, em 1905, para falar do presente. Mas, como a obra jogava com referências a Tchekhov, à sua vida e ao teatro, começou a ser vista por espectadores que só percebiam sua dimensão estética (como se a estética não estivesse cruzada

pela política). Inclusive, foram ex-ministros de Pinochet vê-la. [...] E eu, que estava na porta da sala, os vi passar. Com suas famílias. Com seus amigos. Riam. A obra, que eu pensava que era tão política e tão radical perdeu, assim, toda a graça e toda a intensidade na medida em que se transformou a mero “objeto cultural”.²⁷ (OPAZO, 2019, p. 7, tradução nossa).

Diante desses episódios, o autor parece fazer um movimento de aproximação à uma linguagem mais direta e reconhecível ao público. Seu próximo texto é *Diciembre* (2009) que, dessa vez, se situa no Chile, mas opta pelo futuro para falar do passado e do presente. Apesar de apresentar questões de fácil apreensão, como as relações familiares e o erotismo homoafetivo, de acordo com Rojo (2016, p. 171): “O tema da guerra só adquire sentido se os leitores/espectadores viajam ao período da Guerra do Pacífico e às sequelas e tensões que, atualmente existem sobre esse tema na sociedade chilena”. Aqueles que não conhecem esse contexto e suas consequências ainda poderiam ignorar as críticas apresentadas.

Em seguida, em *Clase*²⁸ (2008), a principal referência se encontra próxima: o *Movimiento de los Pinguinos*, manifestação de estudantes secundaristas que ocorreu no Chile no ano de 2006. A temática também já é tratada com mais clareza e, apesar de trabalhar num plano ainda muito distante do panfleto, apresenta algumas ideias sobre revolução, guerra popular e exploração capitalista. Mesmo que isso aconteça, ainda, de maneira bastante fragmentada e com inúmeras contradições que podem gerar dúvidas, podemos observar que a linguagem se diferencia de *Neva* pela objetividade e aprofundamento, como vemos no trecho a seguir:

Bom. O primeiro que deve fazer é uma análise profunda da situação política nacional. Tudo está péssimo sempre, assim é fácil se encher de raiva. Depois determine um inimigo. Obviamente o grande capital. A grande burguesia. Os bronzeados. Os loiros. Mas não é tão fácil derrotá-los, porque eles controlam a economia. A cultura. A educação. E estão protegidos por um monte de

²⁷ Yo escribí *Neva* porque quería hablar de Chile. La situé en San Petersburgo, em 1905, para hablar del presente. Pero, como la obra jugaba con referencias a Chejov, a su viuda y al teatro, comenzó a ser vista por espectadores que solo percibían su dimensión estética (como si la estética no estuviera cruzada por la política). Incluso, fueron ex ministros de Pinochet a verla. [...] Y, yo, que estaba em la puerta de la sala, los vi pasar. Con sus familias. Con sus amigos. Se reían. La obra, que yo pensaba que era tan política y tan radical perdió, así, todo giro y toda intensidad en la medida en que se transformó en um mero ‘objeto cultural’.

²⁸ No ano de 2019 o grupo de teatro Mulheres Míticas, do qual a autora é integrante, como atriz e produtora, estreou uma montagem da obra *Clase*, de Guillermo Calderón no Centro Cultural Banco do Brasil em Belo Horizonte. Além da montagem, o grupo traduziu o texto para o português e, em 2020, a publicou na obra *Mulheres Míticas em Performance*.

parasitas. A milícia. Esse clube de glutões que não sabem trabalhar. E os protegem a Águia Republicana²⁹ (Calderón, 2012, p. 158, tradução nossa).

No próximo espetáculo *Villa + Discurso*, ao falar diretamente de Villa Grimaldi e de Michelle Bachellet e, assim, simplificar o acesso às referências utilizadas, fica claro o esforço do autor de aproximação ao panfletário. Como afirma Rojo (2016, p. 174): “A metáfora em *Neva*, desaparece, dando passo a um discurso direto e alfinetado.” Percebe-se uma proximidade entre o tempo da narrativa e a ação dramática, além das relações mais explícitas entre o tema e a maneira como o mesmo é definido para o leitor/espectador. Em *Villa + Discurso* outro aspecto também sofre uma grande transformação: a dispensabilidade do espaço do teatro e dos recursos de iluminação de modo a priorizar os locais que acrescentam sentido ao texto. Como aponta Rojo (2016, p. 174):

As primeiras representações dessas peças se fizeram em Londres 38, lugar de detenção da polícia política [em Santiago do Chile] e onde se viveram a ignomínia e o horror. Na escolha dos próximos lugares para a representação, há uma busca por manter a carga histórica desse primeiro espaço.

Finalmente³⁰, em *Escola*, podemos perceber, muito mais claramente, a presença de elementos do teatro panfletário. Em comparação com *Neva*, que apresenta uma linguagem mais subjetiva e oblíqua, *Escola* se mostra muito mais direta, tanto na linguagem, quanto na escolha do tema e do tempo e lugar da ação dramática. O próprio texto faz referência a essa forma de comunicação:

Ganhamos o amor do povo porque lutamos pelos seus sonhos de democracia e justiça. [...] Somos pacatos. E eles, a maldade. Uns cagões. E o povo precisa escolher. Eles ou a gente. A gente. A gente. E nós também podemos ganhar deles a guerra psicológica. Às suas mentiras podemos responder com verdade. E com arte. Com arte panfletária. De fato é a única música que eu gosto. A música panfletária. Panfletária. Para agitar as massas. (CALDERÓN, 2018, p.70).

²⁹ Bueno. Lo primero que tienes que hacer es un análisis profundo de la situación política nacional. Todo está pésimo siempre, aí que es fácil llenarse de rabia. Luego determina um enemigo. Obviamente el gran capital. La gran burguesía. Los dorados. Los rubios. Pero no es tan fácil derrocarlos, porque controlan la economía. La cultura. La educación. Y están defendidos por esa jauría de parasitos. La milícia. Esse club de regalones de la olla que na saben trabajar. Y los defiende el Águila republicana.

³⁰ Calderón escreveu o texto *Beben* (2011) antes de *Escola*, porém optamos por não incluí-la na análise pelo fato de não ter sido dirigida por Guillermo Calderón e não representar fielmente seu o teatro de autor.

Como no teatro panfletário, o texto apresenta, de forma explícita, alguns dos conceitos que foram intensamente trabalhados pelos militantes durante os anos de chumbo. Esses conceitos permanecem atuais e urgentes devido ao acirramento das questões de classe provocadas, por exemplo, pelos efeitos de longo prazo da introdução do neoliberalismo pelo governo de Pinochet no Chile. Em resposta à pergunta da aluna Alexandra, a professora Maria explica:

A exploração é o seguinte. Aqui em cima está a classe de quem detém o capital. O dinheiro. E querem mais. Sempre. Como fazem então? Fabricam coisas e vendem. Por exemplo, se um capitalista... (*para Ernesto*) Você. Vem. (*Conduz Ernesto à frente*) Se o capitalista quer fabricar uma boneca, ele compra os materiais para fazer uma boneca. [...] Mas quem vai operar as ferramentas? Alguém. Alguém que não tenha dinheiro. Nós A classe trabalhadora. [...] Mas o seu patrão te compra apenas as suas horas de trabalho. E nessas horas você confeccionou um monte de bonecas de pano. E ele vendeu todas. E ficou com todo o lucro das bonecas que você confeccionou. Ele ficou com a mais valia. E porque você não pode fabricar suas próprias bonecas? Porque você não tem os materiais. Não tem as ferramentas. Não tem o capital (CALDERÓN, 2018, p. 27).

Nesse trecho, podemos observar um caráter didático proposto por Calderón, que é, até mesmo, justificado na proposta narrativo-dramática, que estabelece a relação de professor e alunos ao longo de toda a obra.

A escolha da sala de aula como espaço da ação dramática é uma característica compartilhada com *Clase*, apesar de aparecer por razões e em conjunturas muito diferentes. Em *Clase*, temos um ambiente escolar clássico, pertencente a uma escola tradicional, em que se encontram um professor e uma aluna secundarista. Já no espetáculo de 2013, esse local é radicalizado ao extremo e transformado em uma sala de aula de guerrilha, em que se aprendem e ensinam técnicas e ideologias de guerra.

As aulas sobre esses temas carregam um tom didático, de fácil apreensão, característico do teatro didático, apropriado por Calderón para, de fato, transmitir alguns conceitos importantes. Sendo assim, ora assumindo a voz do explorador, ora do explorado a professora Marcela explica, de maneira simples e acessível, a importância da consciência de classe para o trabalhador:

Porque, sim, sou rico e o Estado é meu. E sabe o que também é meu? O Capital. O capital é meu. O dinheiro é meu. Meu. Meu. Meu. É meu dinheiro. E as bonecas também. E a caixinha de som que faz a boneca falar “te amo mamãe”, também é minha. Porque eu sou rico. E posso te comprar.

E isso é exploração. Eles nos dobram. Nos esmagam. Nos roubam. Nos submetem. É por isso a gente quer ser livre. Queremos ser donos dos meios de produção. Queremos fazer bonecas negras. Com cabelo preto. E no lugar dos olhos vamos costurar botões diferentes. Porque quanto mais personalizada a boneca, mais eles querem. E tudo isso o trabalhador tem que saber para que desenvolva uma consciência de classe. [...] Porque, claro, podemos comprar uma televisão. Podemos tomar um sorvete de baunilha com raspas de chocolate. Podemos até mesmo aproveitar a vida. Mas enquanto formos explorados sempre estaremos submetidos. Porque a única coisa que podemos fazer da nossa vida é vender a nossa força de trabalho. E, por isso, nunca seremos felizes de verdade. (CALDERÓN, 2018, p. 45)

A partir da dinâmica da sala de aula, Guillermo Calderón se permite elaborar longos discursos didáticos com tom nitidamente político e até partidário de algumas ideologias de esquerda. Por outro lado, o autor não abre mão da característica dialética de sua abordagem acerca dos temas que trabalha e, mesmo em *Escola* há o tensionamento das questões levantadas no texto, principalmente acerca da temática mais importante e mais intensamente questionada: o uso da violência. Como esclarece Resende (2013, p. 9):

Guillermo Calderón, seguindo uma tradição brechtiana do teatro político, apresenta e radicaliza contradições em cena, não se esquivando de questões fundamentais para o presente, mas não resolvendo em cena as contradições apresentadas, nem apresentando cartilhas para serem seguidas.

Uma referência direta que pode ser feita ao teatro político de Brecht são as canções já que, de acordo com Rosenfeld (2008, p. 159), nesse teatro “um dos recursos mais importantes de distanciamento é o de o autor se dirigir ao público através de coro e cantores”. Além de distanciar, “Geralmente a música assume nas obras de Brecht a função de comentar o texto, de tomar posição em face dele e acrescentar-lhes novos horizontes” (ROSENFELD, 2008, p. 160).

Em *Escola* as canções também aparecem como ferramentas de complementação das informações transmitidas, de distanciamento e de interrupção e, como descreve Benjamin (2017, p. 13): esse último recurso [...] “constitui o resultado formal das canções brechtianas com seus refrões rudes, que dilaceram o coração”. Além disso, as músicas fazem uma referência direta a esse teatro panfletário e didático pelo seu estilo musical. São diversos hinos de movimentos revolucionários e antifascistas latino-americanos, espanhóis e vietnamitas.

Em *Neva*, esse efeito também pode ser encontrado nas quebras inesperadas de ritmo e de sentido presentes, por exemplo, durante os delírios de Tchekhov, como acontece no seguinte momento:

MASHA

Aleko é cristão, Olga.

OLGA

Sim? Você é cristão? Mas você é um bom cristão? Ajude-me, por favor. Interprete de novo a morte de Anton. Mas delire.

ALEKO

Eu imagino uma revolução. Imagino que a cidade muda de nome, que se chama Petroneba, ou Nevagrado, ou Antonchekhovgrado. Imagino que há uma guerra branca no inverno. E nos mandam trabalhar na Sibéria. Faz tanto frio na Sibéria que não há tempo para se ler. E depois outro homem, um novo líder, o que tem os dedos manchados de óleo nos cobre de vermelho. Imagino que todos esses soldados, trabalhadores, homens do campo, morrem e flutuam no rio, foram mortos pelo novo Czar, o novo César. E eu só queria vodka, champanhe, fuzis, cebolas, liberdade sem deus e bosques. Imagino que sigo gostando da Rússia. Imagino que ganhar uma guerra patriótica é como colocar uma cadela a voar pelo cosmos e terá valido a pena. Estou enamorado pela Rússia. (CALDERÓN, 2009, p. 42)

Podemos observar, nesse trecho, a mudança de um ritmo dinâmico, estabelecido por diálogos rápidos, composto de frases curtas, para um movimento mais arrastado, proposto pelo monólogo denso que se segue. Há também uma quebra de expectativa com relação ao conteúdo. O fragmento acima se inicia com o final de uma discussão política, que já estava se esvaindo e se transformando em uma conversa vazia e quase que exclusivamente provocativa, e dá lugar a um discurso inflamado e repleto de imagens traumáticas. Além disso, o conteúdo, que antecipa fatos futuros ao tempo da narrativa, também provoca estranhamento no leitor.

Mesmo fazendo essa referência ao teatro de Bertolt Brecht vemos, no próprio discurso transmitido acima, a ausência do caráter didático. Não há qualquer referência direta ao presente ou às ditaduras na América Latina, permitindo que o leitor seja capaz de ignorar a relação da obra com outros momentos históricos. Esse fato permitiu que, a contragosto do autor, *Neva* fosse apreciada por antigos membros da Junta Militar.

Apesar disso, podemos entender que a presença desse recurso em *Neva* aponta para uma primeira pista do desejo do autor de se aproximar do teatro panfletário. Essa aspiração é frequentemente confirmada por Guillermo Calderón em entrevistas. Em uma delas ele afirma:

Preocupa-me muito que meu teatro se defina em oposição ao teatro panfletário e, em especial, às comunidades que o produzem. Por isso, eu, conscientemente, fui abraçando o panfleto. Gosto de identificar meu teatro como panfletário. E o faço porque quero estabelecer uma fratura entre esse teatro e o que eu faço³¹ (OPAZO, 2019, p. 8).

Em conformidade com essa intenção, *Escola* contextualiza, logo no princípio do espetáculo, a referência aos movimentos revolucionários que lutaram contra regimes autoritários na América Latina, a partir da presença das canções que, majoritariamente, fazem referência a países latino-americanos e de um figurino simples, que tem como elemento principal, o uso de camisetas cobrindo os rostos dos atores.

Essas imagens começam a propor um movimento anacrônico como acontece em *Neva*. Em ambos os textos temos uma relação de diversos tempos com o presente. O próprio figurino de *Escola* pode estabelecer, no momento atual, conexão com a recente onda de manifestações que teve início no Chile em outubro de 2019. Nelas, além de movimentos pacíficos, estavam presentes manifestantes mascarados, que, assim como os protagonistas de *Escola*, optaram pela via violenta para a reivindicação de seus direitos.

Essas manifestações, que continuam acontecendo até o momento da escrita dessa dissertação - início de 2020 -, são o resultado de anos de perdas de direitos básicos e de elevação do custo de vida, decorrentes de uma constituição estabelecida durante o regime militar e da implantação do modelo neoliberal durante a ditadura de Pinochet.

No Brasil, que tem enfrentado, desde 2016, diversas reformas que seguem a mesma tendência das políticas influenciadas pelos *Chicago boys*, no Chile, nos anos do regime militar, também vive momentos de tensão, e pode enxergar em *Neva* um movimento anacrônico que remete à polarização política acirrada com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff e com a prisão do presidente Lula. Em um dos momentos Aleko, pertencente à aristocracia, discute com Masha, representante das classes mais baixas, até que a última responde, comentando com a

³¹ Me preocupa mucho que mi teatro se defina en oposición al teatro panfletario y, en especial, a las comunidades que lo producen. Por lo tanto, yo, conscientemente, he ido abrazando el panfleto. Me gusta identificar mi teatro como panfletario. Y lo hago porque no quiero establecer una fractura entre ese teatro y el que yo hago.

outra atriz presente: “Olga, agora Aleko vai defender o czar, que os burocratas é que são maus, que a marcha de hoje foi organizada por agentes estrangeiros e que o padre Gapón é um agente estrangeiro” (CALDERÓN, 2009, p. 65).

No Brasil atual, seria possível, facilmente, ouvir um discurso semelhante de algum partidário do atual presidente, substituindo os burocratas pelos ministros do governo, que têm sido substituídos com bastante frequência, acrescentando a nacionalidade cubana ou venezuelana aos agentes estrangeiros e conferindo ao padre Gapón a alcunha de Luiz Inácio Lula da Silva. A tarefa de renomear o czar, deixo a cargo do leitor.

Essa polarização teve como fator crucial o fenômeno da “onda rosa” – ascensão de governos mais inclinados à esquerda a partir do final da década de 1990 e início dos anos 2000 na América Latina. Porém, nos últimos anos, foi possível observar uma retomada do poder pelos partidos de centro-direita e de direita em grande parte desses países.

A partir de um movimento anacrônico, podemos perceber o entrelaçamento desse momento político vivido pela esquerda latino-americana com as imagens de fracasso presente nas obras analisadas de forma direta ou indireta. Os fracassos da esquerda na América Latina atual, da *via pacífica ao socialismo* de Salvador Allende, da guerra popular chilena, do governo comunista na Rússia, se entrelaçam. Logo, temos diante das imagens propostas por *Neva e Escola* “uma extraordinária *montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos*” (DIDI-HUBERMAN, 2015 p. 36).

Sendo assim, podemos analisar as imagens de violência propostas nas obras de forma anacrônica. Em *Escola* é apontado o caráter desproporcional que a violência empregada pelas organizações militares tinha em relação ao perigo representado pelos militantes. Segundo o personagem Zê, os militares recebem uma caixa de munição para o combate “E se não usam todas, quando voltam ao quartel, eles são chamados de viadinhos” (CALDERÓN, 2018, p. 55). Ao analisarmos essa imagem a partir do presente perceberemos que o uso abusivo do poder pelas forças militares não se restringe a governos liderados por membros do exército, mas está presente a partir do momento em que a essas organizações é dada liberdade de atuação.

No Brasil, por exemplo, temos um trágico caso de como esse modo de ação é próprio dessas instituições. Em abril do ano de 2019 um carro popular, ocupado por uma família, incluindo uma criança de sete anos, foi alvejado por 257 tiros de fuzil vindos de oficiais do exército. O

músico Edvaldo dos Santos Rosa, de 51 anos, morreu no local. Luciano Macedo, um trabalhador que passava e tentou ajudar a família, também foi assassinado. Apesar de se tratar de um explícito erro por parte das Forças Armadas brasileiras, nenhum dos envolvidos foi punido até o presente momento.

O tema da violência é extremamente importante nas duas obras estudadas e é abordado de forma semelhante. Em ambas temos a presença da violência de Estado que, invariavelmente, gera uma resposta violenta da população. Em *Neva*, a violência do czar e do czarismo sobre a população ao longo dos anos, representada pelo episódio do Domingo Sangrento, gerou uma revolução que, anos mais tarde, conseguiu tomar o poder.

Já em *Escola* a opressão do regime militar e a truculência da força policial e dos órgãos de repressão promoveu a ação violenta de movimentos que utilizavam desses meios para derrubar o governo autoritário e desarticular os mecanismos repressivos e de controle. Essa temática é apresentada já na primeira aula que inicia o texto. A aula que inaugura a dinâmica que percorre a narrativa é do professor Zê e trata do manuseio de armas de fogo. Nessa primeira aula, uma importante e introdutória lição da guerrilha é transmitida:

ZÊ

[...] não basta apenas ser capazes de dar a vida...

ERNERTO

É preciso ser capazes...

ZÊ

É preciso ser capaz de matar (CALDERÓN, 2018, p. 22).

Fica explícito, nesse trecho, que a discussão acerca da violência será tensionada tanto do lado do regime militar quanto do lado dos movimentos revolucionários. Nesse momento podemos apontar, na obra de Calderón, uma diferença fundamental ao teatro didático de Brecht. Para o autor alemão:

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto em que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto (BRECHT, 2005, p. 142).

Mesmo concordando com função política do teatro, diferente de Brecht, que inseriu o caráter político em suas obras “segundo a visão doutrinária de uma *tomada de partido* submetida às ideias de Lênin, às suas palavras de ordem, às suas considerações de sistema e à sua aversão a todo anarquismo [...]” (DIDI-HBERMAN, 2017, p. 112), Calderón optou por suscitar a reflexão por meio da montagem. Segundo Didi-Huberman (2017, p. 110, grifo do autor):

“A montagem torna equívoca, improvável, até mesmo impossível, qualquer autoridade de *mensagem* ou de programa. É que, numa montagem desse tipo [onde se vê imagens políticas e não ícones políticos], os elementos – imagem e textos – *tomam posição* em vez de se constituírem em discurso e *tomar partido*”.

Dessa forma, o autor de *Escola toma posição* ao escrever a partir do ponto de vista da guerrilha, dispendo-se a fazer dessa obra: “uma possível contrainformação, um pensamento inaudito, *conhecimento novo* que os meios oficiais de informação passam em silêncio, seja por censura, ignorância, interesse político ou simplesmente vulgaridade” (DIDI-HBERMAN, 2017, p. 115). Porém, não assume uma *tomada de partido*, pois, por meio da montagem, expõe fissuras, apresenta pontos de vista contraditórios e não busca apresentar ao leitor nenhum tipo de conclusão ou cartilha.

Diante do momento pelo qual passa a América Latina, com o crescimento de movimentos conservadores, a perda de direitos pela população, o crescimento da pobreza, o aumento do desemprego, o crescimento da desigualdade social e com a presença de constantes crises políticas e econômicas percebemos a urgência de nos propormos a reagir de alguma maneira e outras atividades, que não envolvam algum tipo de luta política direta, podem tomar um caráter supérfluo.

Em *Escola*, Maria, a professora responsável pela parte teórica das aulas, questiona as lutas por mudanças superficiais: “para que lutar para melhorar a educação? Pra quê? Para dar melhores condições ao sistema que vai continuar nos explorando?” (CALDERÓN, 2018, p. 52). Por outro lado, em *Neva*, Masha questiona, de maneira semelhante, a arte e suas reivindicações:

Lá fora está acontecendo um domingo sangrento, as pessoas estão morrendo de fome nas ruas e você quer fazer uma peça de teatro. A história passa como um fantasma, vai haver uma revolução. E quem é tão imbecil para ficar trancado em uma sala de teatro para sofrer por amor e pela morte? (CALDERÓN, 2009, p. 76).

Para responder a essa última questão, recorreremos ao ator/diretor das obras: para Guillermo Calderón “Teatro é campo de guerra!” (ROHTER, 2013).

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O poema não está parado na frente de um pelotão de fuzilamento. / Nem o pelotão de fuzilamento, / no poema, sabe para qual direção deve apontar. / Eles só têm subido o preço dos serviços básicos, / do aluguel e dos gastos com o enterro. / Não posso comprar cigarros para três mil mortos, / mas posso devolver-lhes a vida. / Não quero que o poema / os devolva a um cemitério / que não existe mais, / somente quero lembrar / que todas as bicicletas abandonadas já estão ruídas, / que ninguém voltará nunca a escutar o som de suas sinetas. / Os mortos vão permanecer na estação, / e, se o poema pode assegurar um bilhete para cada leitor, / ele será entregue no primeiro trem de ida.

Mohsen Emadi

Para a elaboração desse trabalho nos empenhamos em conhecer profundamente os contextos aos quais as duas obras de Guillermo Calderón se referem.

Voltamos à Rússia czarista e observamos o terror daqueles dias em que se podia nascer condenado a um estamento que lhe definiria uma vida de servidão. Uma definição imutável e transmitida pelas gerações anteriores e imposta às próximas. O czar, senhor de tudo e todos, reinava sob as bênçãos de Deus e não se preocupava em ser aceito ou não pelo povo, a não ser por questões egóicas. Segundo Pipes (1997, p. 25): “Até 1905, a Rússia era governada por uma monarquia absolutista. Todo o poder emanava do imperador. O código penal punia qualquer questionamento à sua autoridade, bem como a expressão de desejos de mudanças no governo”. Sendo assim, o soberano agia, de acordo com os interesses da nobreza e com os próprios, protegido por uma crença em sua bondade e sabedoria inquestionáveis.

E estava o czar, o Paizinho. Dono absoluto de todas as terras e de tudo o que delas se extraísse, o czar era o doador da vida, de quem os camponeses esperavam divina justiça por um divino poder e com quem possuíam profundos laços afetivos, marcados pela esperança, pela fé e por uma tradição que se perdia no tempo, na memória forjada a ferro e medo. A figura do czar repetia-se em imagens e santinhos, nas casas e mãos surradas dos camponeses que lhe devotavam uma obediência ecoada na fortificação hierárquica que o regime havia instituído ao longo de sete séculos (MONTEBELLO, 2017, p. 103).

Em toda sua benevolência, o “paizinho”, diante do atraso da Rússia em relação aos países da Europa Ocidental, diante da Revolução Industrial, aboliu a servidão. Livres, porém desamparados, os nascidos em regime de servidão, ao longo dos anos, passaram de servos a operários e lhes foi imposto um patrão, no lugar do senhor.

Para aqueles que estavam sendo explorados nas recentes indústrias e para os que permaneciam nos campos, ainda sem a propriedade da terra ou dos recursos para tirar dela seu sustento, a vida na Rússia no início do século XX não estava fácil. Munidos de esperança e de uma carta que dizia: “nos sentimos empobrecidos, oprimidos, nos tratam com desprezo, o despotismo está nos sufocando” (CALDERÓN, 2009, p. 49) e contando com a divina justiça do amoroso czar, milhares de russos partiram em procissão até sua residência de inverno. Ao chegarem não encontraram o paizinho, porém o carinhoso autocrata deixou sua guarda a cargo de recepcioná-los e, em respostas às suas solicitações, o povo recebeu o massacre do Domingo Sangrento.

Em 1907, o Chile não era governado pelo poder absoluto de um monarca, mas teve seu sábado sangrento em Santa Maria de Iquique. Como na Rússia, a manifestação pacífica dos trabalhadores, dessa vez da indústria salitreira do país latino-americano, foi brutalmente reprimida. Foram “oitocentos mortos e três mil feridos, entre mulheres e crianças” (MARTINS, 2016, p 34).

Percorrendo o Chile como um chirigue, Violeta Parra descreveu as péssimas condições de vida e trabalho dos mineiros das minas de salitre ao norte do país, na região de Antofagasta:

Cuando vide los mineros / Dentro de su habitación / Me dije mejor habita / En su concha el caracol / O la sombra de las leyes / Refinado ladrón / Y arriba quemando el sol / Las hileras de casuchas / Frente a frente!sí, señor! / Las hileras de mujeres / Frente al único pilón / Cada una con su balde / Y su cara de aflicción / Y arriba quemando el sol³².

Também descreveu como viviam os trabalhadores do cobre na região do Atacama, um pouco mais ao sul: “*Paso por un pueblo muerto / Se me nubla el corazón / Pero donde habita gente /*

³² *Arriba quemando el sol*, da artista Violeta Parra. Suas canções foram compostas em da década de 1990. Em português: Quando viu os mineiros / Dentro de seus quartos / Me disse, melhor vive / Em sua concha o caracol / Ou à sombra das leis / Refinado ladrão / E acima queimando o sol. / As fileiras de barracos / Frente a frente. Sim senhor. / As fileiras de mulheres / Diante da única fonte / Cada uma com seu balde / E sua cara de aflição / E acima queimando o sol.

La muerte és mucho peor / Enterraron la justicia, Enterraron la razón. / Y arriba quemando el sol".³³

Até chegar ao vale central, onde a artista conclui que ao trabalhador, independente da forma escolhida, é negado o direito de reclamar: "*Me volví para Santiago / Si comprender el color / Con que pintan la noticia / Cuando el pobre dice no / Abajo la noche oscura, / Oro, salitre y carbón. / Y arriba quemando el sol*".³⁴

E com o sol queimando acima de suas cabeças, os trabalhadores chilenos, nas minas, no campo e na cidade, têm, finalmente, alguma esperança com a eleição, em 1970, do socialista Salvador Allende. Como descreve Martins (2016, p. 58):

O governo da Unidade Popular pôs em prática um programa que em menos de seis meses alterou a fisionomia do país. À nacionalização da mineração, que transferiu ao Estado o controle dos insumos da indústria de base, se seguiu a nacionalização do setor financeiro. Setores monopolistas foram estatizados e a Reforma Agrária foi ampliada e aprofundada.

Com essas medidas, Allende mantinha seu propósito de, de maneira inédita, propor uma *via pacífica ao socialismo*. Fidel Castro, em visita ao país, demonstrou-se admirado diante das conquistas do governo chileno. Alguém que, munido das teorias Marxistas, tinha plena convicção de que para chegar ao poder o povo precisa tomá-lo à força da burguesia que jamais abriria mão de ser sua dona espontaneamente e que, por isso, uma sociedade igualitária só seria possível a partir de uma revolução armada: "Viemos ver algo extraordinário, algo extraordinário: no Chile está ocorrendo um processo único. Muito mais que único: insólito! Insólito! É o processo de uma mudança. É um processo revolucionário onde os revolucionários tratam de levar adiante as mudanças pacificamente".³⁵ (EL ÚLTIMO ..., 1978).

Porém, Fidel estava certo quanto à impossibilidade de se estabelecer um governo popular e romper com os interesses da burguesia de forma pacífica. Sendo assim, com incentivo e apoio

³³ Passo por um povoado morto / Me nubla o coração / Mas aonde habita gente / A morte é muito pior / Enterraram a justiça / Enterraram a razão / E acima queimando o sol.

³⁴ Voltei a Santiago / Sem compreender a cor / Com que pintam a notícia / Quando o pobre diz não / Debaixo da noite escura / Ouro, salitre e carvão / E acima queimando o sol.

³⁵ Hemos venido a ver algo extraordinario, algo extraordinario: en Chile está ocurriendo un proceso único. Algo más que único: ¡insólito!, ¡insólito! Es el proceso de un cambio. Es un proceso revolucionario donde los revolucionarios tratan de llevar adelante los cambios pacíficamente.

dos Estados Unidos, grande prejudicado com a estatização do cobre e medidas protecionistas implantadas, as forças militares decidiram intervir para salvar o país da ameaça comunista representada pelo governo da Unidade Popular. Prevendo que isso poderia acontecer, Allende, em discurso no Estádio Nacional ao final de seu primeiro ano de governo, afirmou: “Não darei um passo atrás. Que saibam: deixarei La Moneda quando cumprir o mandato que o povo me deu. Que gravem isso profundamente. Não tenho outra alternativa. Só cravando-me de balas poderão impedir a vontade que é fazer cumprir o programa do povo.” (EL ÚLTIMO... , 1978) .³⁶

Salvador Allende, de fato, só deixaria o poder morto, o que aconteceu depois de horas de resistência ao ataque dos militares ao Palácio de La Moneda.

Os Estados Unidos, dessa vez, sem napalm, mas com genocídio, interviram com seu imperialismo no direito de viver em paz de mais um país. Víctor Jara, que acreditava que “*Es el canto universal / Cadena que hará triunfar / El derecho de vivir en paz*”³⁷, foi assassinado pelos militares cinco dias após o golpe de estado. A partir do dia 11 de setembro de 1973, muitos dias sangrentos marcaram a sua história no Chile. Como afirma Dinges (2004, p. 78):

Não há como exagerar a atmosfera de terror que os militares impuseram no Chile depois de 11 de setembro de 1973. Durante dias, era comum ver corpos ao longo do acostamento das estradas ou flutuando no rio Mapocho, que atravessa Santiago. [...] Por meses os disparos de rifles automáticos podiam ser ouvidos todas as noites durante o período do toque de recolher, do crepúsculo à aurora. Barricadas fortificadas da polícia e do Exército, tripuladas por tropas armadas com metralhadoras, eram montadas nas ruas por toda a capital.

Para manter-se no poder, a Junta Militar, liderada por Pinochet, investiu em uma forte repressão e, ao longo dos anos de ditadura, a DINA, ao que consta nos dados oficiais, executou 1.500 prisioneiros (MARTINS, 2016, p. 90).

³⁶ no daré un paso atrás. Que lo sepan: dejaré La Moneda cuando cumpla el mandato que el pueblo me diera. Que se lo graben profundamente. No tengo otra alternativa. Sólo acribillándome a balazos podrán impedir la voluntad que es hacer cumplir el programa del pueblo.

³⁷ Trecho de *El derecho de vivir en paz*, canção de Víctor Jara, nascido no Chile em 1932 e assassinado no mesmo país em 1973. Em português: “É o canto universal / corrente que fará triunfar / o direito de viver em paz” (tradução nossa)

Esse governo também implantou um cruel sistema econômico denominado neoliberalismo. Um sistema que pretende mínima intervenção do Estado na economia e que, coincidentemente, foi criado no maior beneficiário de sua implantação no Chile: os Estados Unidos. Além disso, como tiro de misericórdia numa população que foi torturada e dizimada pela violência do Estado ditatorial; que foi sempre massacrada pelo sistema capitalista, e só pôde gozar de um breve momento de esperança durante a tentativa da via pacífica para o socialismo, o regime militar implantou terríveis reformas trabalhistas e previdenciárias que acabaram definitivamente com qualquer esperança no futuro por parte da classe trabalhadora.

Mesmo diante desse quadro, alguns movimentos de guerrilha se organizaram e tentaram enfrentar a ditadura militar. Eles diziam:

Vamos fazer a revolução. Supõe-se. Tá. E como funciona? Porque vocês irão dizer, nós? Com cabos de vassoura? Contra eles? Bem. É possível. Já foi feito. Só precisamos de uma vanguarda organizada, a gente, e o apoio do povo. [...] Temos que confundi-los. Temos que desmoralizá-los. Porque cada vez que atacamos é uma forma de convencer o povo de que a gente pode. De que somos fortes. De que a nossa guerra é a única saída. É possível. (CALDERÓN, 2018, p. 69).

Com mais que cabos de vassoura os movimentos revolucionários agiram intensamente, roubaram bancos, conseguiram armas, provocaram vários atentados a torres de alta tensão e conseguiram, em alguns momentos, desmoralizar o regime militar. Com o apoio do povo surgiram as *protestas nacionales* e ficou cada vez mais possível acreditar que era possível. Porém, o fracasso do atentado contra Pinochet deu a primeira pista de que a revolução não aconteceria no Chile.

O fracasso foi confirmado com a convocação do plebiscito que, supostamente, entregava à população o direito de escolher entre a continuidade da ditadura ou a retomada da democracia. Supostamente porque esse direito só foi garantido quando a ditadura já não era mais interessante ao capital estrangeiro e a ameaça de um governo popular já não passava de uma lembrança distante. Explicando didaticamente:

Eu sou o Estado. E pra isso eu estou aqui. Para defender você, o capitalista da classe trabalhadora que se cansou de ser explorada. E se essa classe trabalhadora quer tirar de você o que você roubou dela, eu, como Estado, acusarei vocês de ladrões. Vou acionar a polícia. E se ganham algumas eleições, vou acionar os militares também. Porque, sim, sou rico e o Estado é meu (CALDERÓN, 2018, p. 45).

Como uma arma que falha no momento do disparo, os esforços para construir um Chile socialista falharam e deixaram sua população ainda mais vulnerável.

A ditadura no Chile deixou danos irreparáveis. “Muitos daqueles que foram presos nunca apareceram nos campos de concentração; tampouco seus corpos surgiram nas morgues ou nos rios” (Dinges, 2005, p. 79). Além dos que sucumbiram às atrocidades do regime, dos que sobreviveram com sequelas físicas e psicológicas, há também os que perderam seus entes queridos e os que sofrem a crueldade do desaparecimento, que perpetua a tortura nesses que não puderam viver o processo natural do luto.

É o caso de centenas de mulheres que procuram até os dias de hoje os restos mortais de seus companheiros, irmãos e pais pelo deserto chileno. Algumas dessas pessoas desaparecidas foram vítimas da Caravana da Morte que, segundo Cordeiro (2018, p. 25) “foi uma ação militar chilena criada por Pinochet [...] a fim de “revisar e acelerar” os processos de alguns presos políticos logo após o golpe”. Essa “aceleração” tratava-se de execuções mediante intensa tortura e ocultamento dos corpos. Os corpos dessas pessoas foram jogados ao mar, despejados em valas comuns pelo deserto e, em alguns casos, dinamitados no solo árido do Atacama.

Como testemunha Violeta Berríos, que procura, com as próprias mãos há 20 anos, os restos mortais de seu marido no Deserto do Atacama:

Talvez, muitos digam: ‘para que querem ossos?’. Eu os quero! E muitas das mulheres os 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’ (NOSTALGIA ..., 2012, tradução nossa).³⁸

Com o fim da ditadura, o que veio a seguir foi a perpetuação das políticas implantadas por Pinochet com ajuda dos *Chicago Boys*. A constituição criada durante o período militar impediu que, até os governos mais progressistas, como o de Michelle Bachelet, promovesse

³⁸ 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”.

mudanças drásticas que melhorassem a vida da população, cada dia mais esmagada pelo neoliberalismo.

Hoje, no Chile, os serviços básicos, mesmo os públicos como saúde e educação superior, têm altos custos e a aposentadoria funciona com o sistema de capitalização o que, em longo prazo, gerou o empobrecimento extremo da população idosa. Além disso, o custo de vida aumentou vertiginosamente nos últimos anos.

Todos esses fatores, unidos ao descontentamento com o governo do liberal de direita Sebastian Piñera, desembocaram em novas *protestas* que começaram em outubro de 2019 e continuam a mobilizar as ruas do Chile no momento da escrita destas considerações finais. As manifestações aconteceram, em grande parte, de maneira pacífica, porém, alguns grupos optaram por responder a toda violência infligida pelo capitalismo e acirrada pelo modelo neoliberal de forma mais agressiva. Estações de metrô, igrejas, sedes de partidos políticos e edifícios governamentais foram incendiados.

MASHA

Existem muitas coisas que têm que arder neste país.

OLGA

O que mais tem que arder, Masha?

MASHA

As igrejas, os museus, as cadeias e algumas pessoas (CALDERÓN, 2009, p. 69).

Em visita recente ao país *hermano*, a autora desta dissertação pôde observar as ruas apropriadas pela população, com cartazes nos quais escreveram suas indignações, seus anseios e seu sofrimento.

Esse Estado é comandado por um grande capitalista que, em defesa dos seus, vem reagindo de forma truculenta às manifestações. Só até meados de novembro de 2019, um mês depois do início das manifestações, 17.313 pessoas tinham sido presas, sendo que 950 permaneciam na prisão até essa data. 2.381 pessoas ficaram feridas, 246 foram torturadas, 58 sofreram

violência sexual, 23 foram mortas e mais de 200 jovens perderam a visão, atingidos por balas de borracha. (MONTES, 2019).

Assistir a esse tipo de violência nos dias de hoje é estarrecedor. Viver no Brasil, um país genocida e que trata o imenso volume de assassinatos de jovens negros e pessoas trans com naturalidade, que é capaz de eleger um presidente que apresenta discursos nitidamente fascistas, que se presta a aceitar prisões políticas e violações dos Direitos Humanos e que vê, sem sobressalto, resurgir no espaço público discursos retrógrados, machistas, LGBTfóbicos, racistas e xenófobos é assombroso. E é por isso que, por vezes, “Tenho vergonha de ser atriz. É tão egoísta, uma armadilha burguesa, uma lixeira, um estábulo de éguas” (CALDERON, 2018, p. 76). “Lá fora está acontecendo o domingo sangrento, as pessoas estão morrendo de fome nas ruas [...] E quem é tão imbecil para ficar trancado em uma sala de teatro para sofrer por amor e pela morte?” (CALDERON, 2018, p. 76).

Por outro lado, nos momentos em que o espírito está mais apaziguado é possível lembrar dos ensinamentos dos mestres citados nesta dissertação e acreditar que à violência podemos responder com memória, à dureza do capitalismo podemos responder com ações de micropolítica, ao fascismo podemos responder com *tomada de posição* e ao poder autoritário e “Às suas mentiras podemos responder com verdade. E com arte” (CALDERÓN, 2018, p. 70).

Sendo assim, me encho da esperança de Salvador Allende, que se aproximou o quanto foi possível da criação de uma sociedade com “Pão. Trabalho. Justiça e liberdade” (Calderón, 2018, p. 94) para todos: “Mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor” (EL ÚLTIMO ..., 1978)³⁹.

³⁹ Também optamos por não traduzir esse trecho pelo seu valor poético, melhor percebido na língua original. Uma possível tradução seria: “Muito mais cedo que tarde, de novo se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre, para construir uma sociedade melhor” (EL ÚLTIMO ..., 1978, tradução nossa).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Marcos Antônio. *Deuses: da origem do universo à origem do teatro—do texto dramático ao texto espetacular*. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 24, n. 1, p. 153-164.

_____. *Juan Radrigán e Plínio Marcos: contextos e textos dramáticos / espetaculares*. Em Tese, v. 9, p. 209-217.

ANGELIDES, Sophia. A. P. *Tchékhov: Cartas para uma poética*. São Paulo: EDUSP, 1995.

BENEDINI, Giuseppe Federico. *A Rússia Czarista e as origens da Revolução: um ensaio*. Cadernos do Tempo Presente, n. 19, mar. /abr. 2015, p. 3-12. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/tempo>> - Acesso em abril de 2019.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet e Jeanne-Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Sobre o conceito de História. O anjo da história*. Organização e tradução de João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. *Ensaio sobre Brecht*. São Paulo: Boitempo, 2017.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CALDERÓN, Guillermo. *Neva*. In: *Dramaturgia Latino-americana*. Bahia: Ed. UFBA, 2009.

_____. *Escola*. Belo Horizonte: Javali, 2018.

CORDEIRO, Warley Felipe. *Imagens teatrais na narrativa El desierto*, de Carlos Franz. Dissertação de Mestrado em Literaturas Modernas e Contemporâneas, UFMG, Belo Horizonte, 2018.

DA CRUZ LEITE, Martha Dias; DA SILVA, Eusébio Lobo. *A verdade teatral em Stanislavski e Peter Brook: uma análise comparativa do conceito de verdade*. Artefilosofia, n. 2, p. 156-169, 2007.

DA SILVA, Fabricio Pereira. *Da onda rosa à era progressista: a hora do balanço*. Revista Sures, v. 1, n. 5, 2015.

DECLARACIÓN DE PRINCÍPIOS DEL GOBIERNO DE CHILE. Centro de Estudios Miguel Enríquez – Archivo Chile: Santiago, Mar de 1974. Disponível em: <<http://www.archivochile.com>> - Acesso em 12 de setembro de 2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do Tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução Vera Casanova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. 328p.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

DINGES, John, 941. *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DUBATTI, Jorge. A. *El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad*. Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo, n. 11, p. 7-10, 2011.

FAGUNDES, Pedro Ernesto. *A extrema-direita nos golpes militares do cone sul: Patria y Libertad (Chile), Triple A (Argentina) e a Juventud Uruguaya de Pie (Uruguai)*. Boletim do Tempo Presente, n. 04, ago., 2013, p. 1 – 14.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. *Ditadura e resistência no Chile: da democracia desejada à transição possível (1973-1989)*. Franca: UNESP, 1998.

FITZPATRICK, Sheila. *A revolução russa*. São Paulo: Todavia, 2017.

HERRERIAS, Priscilla. *A poética dramática em Tchekhov: um olhar sobre os problemas da comunicação*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Cultura Russa, USP, São Paulo, 2010.

JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

FRANÇA, Lessa Júnia. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARTINS, José Renato Vieira. *Chile*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2016.

MENDES, Ricardo A. S. *40 anos do 11 de setembro: o golpe militar no Chile*. Revista Estudos Políticos, n.7, fev., 2013, p. 172-190.

MODAK, Frida. *Salvador Allende: pensamiento y acción*. Brasília: CLACSO, 2008.

MONTEBELLO, Natalia. *Anarquistas e a revolta na revolução russa*. Tensões Mundiais, v. 13, n. 25 jul.-dez. 2017, p. 99-121.

PIPES, Richard. *História concisa da Revolução Russa*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

REIS FILHO, Daniel Aarão. *A Revolução russa, 1917-1921*. São Paulo: Editora brasiliense, 1989.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Teatro político atual na América Latina: a experiência de Villa+ Discurso de Guillermo Calderón*. Anais do Simpósio da International Brecht Society 1 (2013): 1-10.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira; DANTAS, Gregório Foganholi. *Um olhar sobre o presente: arte política e anacronismo em Villa e Discurso, de Guillermo Calderón*. Em Tese, v. 24, n. 1, jan.- abr. 2018, p. 96-107.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

ROJO, Sara. *Teatro político actual: dramaturgia de Guillermo Calderón*. Meridional: Revista Chilena de Estudios Lationamericanos, n. 5, out. 2015, p. 109-129.

_____. *Teatro latino-americano em diálogo*. Belo Horizonte: Javali, 2016. 232p.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008,

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Narrar o trauma – A questão dos testemunhos de catástrofes históricas*. In *Psicologia Clínica*, Rio de Janeiro, vol. 20, n.1, 2008, p. 65-82.

STANISLAVSKI. *A preparação do ator*. 14^a ed. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

TAYLOR, Diana. *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política*. *Teatro del sur*, v. 15, p. 33-40, 2000.

_____. *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso Ediciones, 2012.

TSE TUNG, Mao. *O livro vermelho: citações do comandante Mao Tsé-tung*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ZÁRATE, Verônica Valdivia Ortiz de. *Pinochetismo e Guerra Social no Chile (1973-1989)*. In: MOTTA, Rodrigo Patto Sá. *Ditaduras militares: Brasil, Argentina, Chile e Uruguai*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

Internet:

A MORTE de Tchekhov. Pessoa, 2014. Disponível em:

<<http://totodenadie.blogspot.com/2014/03/olga-knipper-morte-de-tchekhov.html>> - Acesso em 26 de novembro de 2019.

ESCALONA, Fabián. *Crítica Escuela*. *Revista Sangría*, Santiago do Chile, mai. 2013.

Disponível em: < <http://sangria.cl/2013/05/critica-escuela>> - Acesso em 02/09/2017.

OLIVEIRA, André de. *Black bloc: a tática fugidia que desnorteia e assusta SP*. *El País*, São Paulo, set. 2016. Disponível em:

<https://brasil.elpais.com/brasil/2016/09/10/politica/1473461724_961425.html> - Acesso em 02/09/2017.

OPAZO, Cristián. *Las renuncias de Guillermo Calderón*. *Santiago, Programa*, no. 72, 2019

O ÚLTIMO discurso de Salvador Allende. *Carta Maior*, 2018. Disponível em:

<<https://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Memoria/Relembre-como-foi-o-ultimo-discurso-de-Salvador-Allende/51/41697>> - Acesso em 06 de janeiro de 2020.

PÉREZ, Libio. *Retrocessos e avanços do governo Bachelet*. São Paulo: Le Monde

Diplomatique Brasil, dez. 2009. Disponível em: <<https://diplomatique.org.br/retrocessos-e-avancos-do-governo-bachelet/>> - Acesso em 18 de novembro de 2019.

MACHADO, Álvaro. *Calderón e a bomba de coco no mundo neoliberal*, 2017. Disponível em: <<https://mitsp.org/2017/calderon-e-a-bomba-de-coco-no-mundo-neoliberal/>> - Acesso em 07 de janeiro de 2020.

MONTES, Rocío. *Más de 17.000 detenidos en el mes de protestas en Chile*. Santiago do Chile: El país internacional, nov. 2009. Disponível em: <https://elpais.com/internacional/2019/11/18/america/1574045707_106027.html> - Acesso em 14 de janeiro de 2020.

ROHTER, Larry. *Para dramaturgo chileno, 'teatro é campo de guerra'*. The New York Times, Nova York, mar. 2013. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/entretenimento/noticia/2013/03/para-dramaturgo-chileno-teatro-e-campo-de-guerra-4080411.html>> - Acesso em 25/08/2017.

VÁSSINA, Elena. *Anton Pavlovitch Tchekhov*. São Paulo: Revista Cult, fev. 2009. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/anton-pavlovitch-tchekhov/>> - Acesso em 08 de janeiro de 2020.

Filmografia:

CALLE Santa Fe. Direção: Carmen Castillo. Chile, 2007.

EL ÚLTIMO combate de Salvador Allende. Direção: Patricio Henríquez. Chile, 1998.

NOSTALGIA de la luz. Direção: Patricio Guzmán. Chile, 2012.