

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-graduação em Estudos Literários

Sérgio Parreiras Abritta

ARDIENTE PACIENCIA:
uma dramaturgia possível

Belo Horizonte
2024

Sérgio Parreiras Abritta

ARDIENTE PACIENCIA:
uma dramaturgia possível

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

Área de Concentração e linha de pesquisa:
Literaturas Modernas e Contemporâneas/
Literatura, outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte

2024

Abritta, Sérgio Parreiras.
S626a.Ya-a *Ardiente paciência* [manuscrito] : uma dramaturgia possível /
Sérgio Parreiras Abritta. – 2024.
1 recurso online (220 f.) : pdf.

Orientadora: Sara Del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

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

Bibliografia: f. 209-220.

Exigências do sistema: Adobe Acrobat Reader.

1. Skármeta, Antônio, 1940- – *Ardiente paciência* – Crítica e interpretação – Teses. 3. Ficção chilena – História e crítica – Teses. 3. Teatro (Literatura) – Técnica – Teses. 4. Ditadura na literatura – Teses. 5. Chile – Política e governo – 1973-1990 – Teses. 6. Brasil – Política e governo – 1964-1985 – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Ch863.42



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

ATA DA DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE SÉRGIO PARREIRAS ABRITTA

Número de registro: 2022654832. Às 9 horas do dia 29 (vinte e nove) do mês de maio de 2024, reuniu-se, via videoconferência, a Banca Examinadora de Dissertação, indicada *ad referendum* do Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 09/05/2024, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *ARDIENTE PACIENCIA: uma dramaturgia possível*, requisito final para obtenção do Grau de MESTRE em Letras: Estudos Literários, área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Adélia Aparecida da Silva Carvalho - UNIFAP - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 29 de maio de 2024.



Documento assinado eletronicamente por **Adélia Aparecida da Silva Carvalho, Usuário Externo**, em 29/05/2024, às 15:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 29/05/2024, às 16:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 05/06/2024, às 15:49, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).

Dedico esta dissertação a Fabíola Farias,
por todo seu amoroso apoio, sem o qual
essa escrita não teria sido possível.

Dedico-a também a meu filho Iago, por
estar sempre ao meu lado.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à prof^a. dr^a. Sara Del Carmen Rojo de la Rosa, por toda a sua incansável disponibilidade e generosidade na orientação desta pesquisa, bem como por ter me apresentado a tantas outras dimensões do teatro.

Ao prof. dr. Marcos Antônio Alexandre, minha gratidão pelo conhecimento partilhado em sala de aula, dentro de uma perspectiva ética, afetuosa, inteligente e inovadora.

Ao prof. dr. Daniel Reizinger Bonomo e à prof^a. dr^a. Ellen de Medeiros, por fazerem da academia um espaço de discussão instigante e democrático.

Aos integrantes da banca, prof^a. dr^a. Adelia Aparecida da Silva Carvalho, prof. dr. Marcos Antônio Alexandre e prof. dr. Daniel Reizinger Bonomo, pela generosa aceitação do convite para dela participar e pelas contribuições a esta pesquisa.

À prof^a. dr^a Daniele Avila Small, por sua inestimável e amorosa contribuição aos estudos das novas dramaturgias.

A todos os artistas de teatro, pela luta diária para fazer sobreviver essa arte.

Não existem acontecimentos reais. O verdadeiro é o que vem da arte.
(Rainer Werner Fassbinder).

RESUMO

Esta dissertação se dedica a investigar a relação entre a literatura e a dramaturgia, em diálogo com a cena teatral contemporânea, a partir do romance *Ardiente paciencia* ou *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta. Realizada a análise da obra de Skármeta, com a indicação das possíveis influências do dramático na sua composição, bem como pesquisados historicamente os períodos relativos aos golpes brasileiro de 1964 e chileno de 1973, passou-se à procura, à luz dos estudos de Didi-Huberman sobre a coleção de imagens de Aby Warburg, de uma linguagem dramática que propiciasse uma aproximação entre esses tempos históricos, com o objetivo de apontar, por meio do teatro, possíveis semelhanças e aporias entre ambos, seus desdobramentos e eventuais reflexos nos recentes movimentos antidemocráticos ocorridos no Brasil. Com a contribuição de estudos referentes ao fenômeno da reescrita e de pesquisas sobre a dramaturgia contemporânea, especialmente de Jean-Pierre Sarrazac e seus conceitos de transbordamento rapsódico e de desdramatização, a poética teatral denominada palestra-performance mostrou-se apta a estabelecer um diálogo dinâmico entre tempos e lugares heterogêneos e a promover sobre eles uma reflexão crítica. O texto constante da dissertação, elaborado dentro da linguagem da palestra-performance, ancorou-se na justaposição de relatos e imagens sem qualquer linearidade temporal ou espacial, com sequências textuais montadas em uma sucessão de momentos autônomos, à maneira do atlas warburgiano *Mnemosyne*. Concluiu-se que a prática artística palestra-performance, unindo o discursivo ao performático, contribuiu para a propositura de questões aos arquivos apresentados e ao público, provocando a escuta e contemplando o acaso. Permitiu, ainda, a desestabilização das fronteiras entre o real e o ficcional e a produção de saberes sensíveis, que convocam a imaginação mais do que a razão.

Palavras-chave: Ardiente paciencia; literatura e dramaturgia; ditaduras latino-americanas; atlas warburgiano; palestra-performance; intermedialidade.

RESUMEN

Esta disertación se dedica a investigar la relación entre literatura y dramaturgia, en diálogo con la escena teatral contemporánea, a partir de la novela *Ardiente paciencia* o *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta. Realizado el análisis de la obra de Skármeta, con la indicación de las posibles influencias de lo dramático en su composición, así como investigados históricamente los períodos relativos a los golpes brasileños de 1964 y chileno de 1973, se pasó a la búsqueda, a la luz de los estudios de Didi-Huberman sobre la colección de imágenes de Aby Warburg, de un lenguaje dramático que propiciara una aproximación entre esos tiempos históricos, con el objetivo de apuntar, a través del teatro, posibles similitudes y aporías entre ellos, sus desarrollos y eventuales reflejos en los recientes movimientos antidemocráticos ocurridos en Brasil. Con la contribución de los estudios relacionados con el fenómeno de la reescritura y de investigaciones sobre la dramaturgia contemporánea, especialmente de Jean-Pierre Sarrazac y sus conceptos de desbordamiento rapsódico y desdramatización, la poética teatral llamada conferencia-performance se ha mostrado apta a establecer un diálogo dinámico entre tiempos y lugares heterogéneos y a promover sobre ellos una reflexión crítica. El texto constante de la disertación, elaborado dentro del lenguaje de la conferencia-performance, se ancla en la yuxtaposición de relatos e imágenes sin ninguna linealidad temporal o espacial, con secuencias textuales montadas en una sucesión de momentos autónomos, a la manera del atlas warburgiano Mnemosyne. Se concluyó que la práctica artística de la conferencia-performance, uniendo lo discursivo al performático, contribuyó a la proposición de preguntas a los archivos presentados y al público, provocando la escucha y contemplando el azar. Permitted además la desestabilización de las fronteras entre lo real y lo ficticio y la producción de saberes sensibles, que convocan la imaginación más que la razón.

Palabras-llave: Ardiente paciencia; literatura y dramaturgia; dictaduras latinoamericanas; atlas de warburg; conferencia-performance; intermedialidad.

ABSTRACT

This dissertation is dedicated to investigating the relationship between literature and dramaturgy, in dialogue with the contemporary theatrical scene, based on the novel *Ardiente paciencia ou El cartero de Neruda*, by Antonio Skármeta. After the analysis of Skármeta's work, with the indication of the possible influences of the dramatic in its composition, as well as historically researched the periods related to the Brazilian coup of 1964 and Chilean coup of 1973, it went to the search, in the light of Didi-Huberman's studies on Aby Warburg's collection of images, for a dramatic language that would provide an approximation between these historical times, with the objective of pointing out, through the theater, possible similarities and differences between both, their developments and possible reflections in the recent anti-democratic movements occurred in Brazil. With the contribution of studies concerning the phenomenon of re-writing and research on contemporary dramaturgy, especially of Jean-Pierre Sarrazac and his concepts of rhapsodic overflow and de-dramatization, theatrical poetics called lecture-performance has shown itself able to establish a dynamic dialogue between heterogeneous times and places and to promote a critical reflection on them. The text contained in the dissertation, elaborated within the language of the lecture-performance, was anchored in the juxtaposition of reports and images without any temporal or spatial linearity, with textual sequences assembled in a succession of autonomous moments, in the manner of the Warburgian atlas *Mnemosyne*. It was concluded that the lecture-performance artistic practice, uniting the discursive with the performative, contributed to the proposition of questions to the archives presented and to the audience, provoking the listening and contemplating the chance. It has also allowed the destabilization of the boundaries between the real and the fictional and the production of sensitive knowledge, which summons imagination more than reason.

Keywords: *Ardiente paciencia*; literature and dramaturgy; latin american dictatorships; warburgian atlas; lecture-performance; intermediality.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 <i>Ardiente paciencia</i> ou <i>El cartero de Neruda</i>	19
2.1 Versões de uma narrativa	19
2.2 O romance	20
2.3 Ficção como derivação do real	23
2.4 Educação, poesia, afetos e metáforas	28
2.5 Narrativas dramáticas	33
2.6 Neruda e a Unidade Popular	35
2.7 Socialismo, amor e contrarrevolução.....	43
2.8 Pablos Neftalí: do nascimento ao Nobel	48
2.9 Fim da utopia: o golpe	50
2.10 Tempos de terror.....	53
2.11 Arquivos e signos dramáticos.....	54
3 Golpes brasileiro de 1964 e chileno de 1973.....	58
3.1 Relampejar	58
3.2 Os golpes são todos iguais?.....	59
3.3 A quem interessa perdoar?	64
3.4 Golpe chileno: a longa noite de terror	73
3.5 Allende e a Unidade Popular	75
3.6 A via chilena do socialismo	80
3.7 Os EUA e a contrarrevolução	83
3.8 A imprensa e os brasileiros banidos.....	85
3.9 Bater panelas e marchar com Deus.....	86
3.10 Hecatombe planejada	90
3.11 Das greves ao golpe	92
3.12 Golpe brasileiro: violência, censura e perseguição.....	97

3.13 Reformas de base: uma afronta às elites	98
3.14 A reação das elites: marchar com Deus pela família	103
3.15 O golpe vem a cavalo	107
3.16 Censura e repressão: duas faces da mesma moeda.....	109
3.17 1968: o ano em que tudo piorou	112
3.18 População indígena e LGBTQIAPN+: perseguir é dizimar	115
3.19 A quem interessa acabar com a democracia?	117
4 Reescrever é reinventar.....	119
4.1 Teatro e literatura: um encontro possível	119
4.2 O fenômeno da reescrita	125
4.3 Novas dramaturgias para tempos estranhos	128
4.4 Transitar entre as imagens: um atlas	132
4.5 A escolha da linguagem: palestra e performance	136
4.6 Palestra-performance: a estética da hibridez.....	150
4.7 Palestra-performance: a escrita de um texto	165
5 Uma dramaturgia possível	167
5.1 Pequena loja de horrores e algumas poucas delicadezas	167
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	203
Referências bibliográficas.....	209

1 INTRODUÇÃO

Minha primeira experiência teatral não aconteceu numa sala de teatro, mas em um circo, numa pequena cidade do interior de Minas Gerais. Quando, depois de uma primeira parte dedicada a números circenses, as luzes caíram, algo que eu não supunha existir tomou forma na minha frente: atores entraram no picadeiro e deram vida a um melodrama que progrediu repleto de crises e reviravoltas até desaguar num clímax apoteótico. A plateia, composta muito mais de adultos do que de crianças como eu, aplaudiu freneticamente, mas não pude esboçar qualquer reação. Assombrado, precisei de semanas para elaborar o que havia acontecido. Mal sabia que as cenas que presenciei ficariam retidas na memória por toda a minha vida e que passaria a buscar em toda montagem – seja como realizador, seja como espectador – a renovação da indescritível e insuperável sensação do espanto. Descobri, no entanto, ao longo dos anos, que, se não impossível, atingi-la se tratava de uma tarefa extremamente difícil e complexa.

Na minha trajetória no teatro, primeiro como ator e, depois, como dramaturgo e diretor, percebi que a teoria – se não podia, por si só, conduzir a cena até aquele ponto por mim ansiosamente desejado – possuía a capacidade de provocá-la, fazendo-a, muitas vezes, dirigir-se a lugares inusitados que, não fosse por ela, jamais seriam sequer vislumbrados. Não estive ausente de minha atuação, portanto, o pensamento teórico sobre o teatro, conforme conceitos como identificação, ilusão, progressão ou estranhamento, ainda que eventualmente não constituísse o eixo principal de alguns trabalhos, mais centrados na intuição proporcionada pelo fazer.

Se nem tudo que é novo é revolucionário, não é menos certo que um teatro que não se renova corre o risco de não tensionar a realidade, distanciando-se ainda mais de um público que já não é por ele atraído, com as raras exceções de espetáculos específicos ou que tenham no elenco artistas com fama em meios televisivos ou virtuais. E essa renovação somente é possível por meio da reflexão, da indagação ou mesmo do dissenso acerca de entendimentos cristalizados.

Assim, o teatro, para mim, não se divide entre o experimental e o comercial, mas entre aquele que está comprometido com o seu fazer e um outro, que não se importa com a sua prática, desmerecendo-a não pela repetição mecanizada, mas pelo desprezo pelo seu elemento constitutivo essencial: o público. Para esse teatro, despreocupado com sua própria constituição, não há como não lembrar a lição de

Peter Brook: “Em teatro, ‘de qualquer jeito’ é o maior e o mais sutil inimigo” (Brook, 2000, p. 14). Para o teatro empenhado na sua realização, no entanto, a causação do assombro apenas pode advir do esforço empreendido, que compreende, acima de tudo, um engajamento ético com o próprio processo.

Foi na Universidade, onde o repertório teórico que costuma faltar na sala de ensaios é sempre abundante, que muitas das minhas dúvidas encontraram respostas, ainda que outras tenham sido potencializadas. As disciplinas que cursei no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) tiveram o condão de ampliar minha visão da cena. Fizeram isso aliando o arsenal teórico à prática teatral, o que impedia que, às vezes, a teoria se perdesse em divagações estéreis, sem qualquer conexão com a realidade dos palcos.

No caminho percorrido, cursei, em 2020, a disciplina *A imagem de Neruda e sua poesia em filmes e peças de teatro*, ministrada pela prof^a. dr^a. Sara Rojo, quando tive a oportunidade de conhecer e de estudar filmes, séries e peças de teatro realizados sobre Pablo Neruda e que traziam visões distintas do poeta, recriando-o sempre à maneira de cada realizador. Entre todas as obras, a que mais me impressionou, pela sua capacidade de retratar o espírito de uma época, com todas as suas contradições, foi o romance *Ardiente paciência*, de Antonio Skármeta, rebatizado, após o êxito do longa-metragem dirigido por Michael Radford, de *El cartero de Neruda*. Logo me chamou a atenção a forma com a qual Skármeta o elaborou, com elementos marcadamente presentes nas obras dramáticas, advindos possivelmente do fato de *Ardiente paciência* ter sido peça radiofônica, de teatro e, em seguida, roteiro cinematográfico, antes de se tornar um romance. A obra recria o Chile da Unidade Popular e do sonho da construção coletiva de um outro tipo de sociedade, muito mais diversa e inclusiva, que aliaria justiça social a liberdade e democracia.

Não posso deixar de registrar o papel fundamental que a literatura exerceu na minha formação, favorecendo decisivamente, por via oblíqua, meu interesse pelo teatro. Desde cedo, percebi que a biblioteca da escola pública da mesma cidade onde experienciei o fenômeno teatral era um espaço privilegiado, que podia me oferecer instrumentos para enxergar o mundo, em sua incrível diversidade, por meio de olhos que não eram os meus e que, por isso, multiplicavam minha capacidade de interpretá-lo. A emoção que senti na busca obsessiva de Ahab por Moby Dick, em *Moby Dick*, de Melville, ou nos conflitos existenciais do adolescente Dany, em *O diário de Dany*,

de Michel Quoist, também me levava, por um outro caminho, a paisagens desconcertantes, difíceis ou mesmo impossíveis de serem alcançadas sem o auxílio da literatura.

E é justamente esse imbricamento entre o dramático e o literário que me moveu nesta pesquisa. Imbuído do desejo de analisar formas de aproximação entre a literatura e o teatro e de transposição da primeira linguagem para a segunda, escolhi pensá-las sob o prisma da cena teatral contemporânea, com sua diversidade poética, não só para apontar uma que fosse diferente daquela empregada originalmente, mas, também, para tentar encontrar a que pudesse remeter, de maneira mais potente, o passado ao presente, estabelecendo um outro diálogo com nossos tempos, com base na mesma obra, a saber: *Ardiente paciência* ou *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta.

Enquanto procurava me aproximar de tudo o que remetesse aos últimos anos de Neruda, todos vividos em Isla Negra, e recriados no romance de Skármeta, deparei-me com uma obra de Matilde Urrutia, última mulher de Neruda, na qual relata seus anos de convivência com o poeta: *Minha vida com Pablo Neruda* (Urrutia, 1990). Nela, Urrutia formula uma questão que atravessou toda a minha pesquisa e que simboliza bem o sentimento de perplexidade que nos tomou de assalto, nos últimos anos, com o recrudescimento de ideias antidemocráticas, especialmente em países como o Brasil e o Chile, que viveram, por tantos anos, sob o jugo de regimes despóticos e violentos: “Onde estiveram escondidos esses chilenos capazes disto tudo? Onde estavam que não sabíamos de sua existência?” (Urrutia, 1990, p. 9).

De forma idêntica, penso que muitos de nós passamos a nos perguntar, logo após as eleições de 28 de outubro de 2018, onde estiveram escondidas as 57.797.847 pessoas que votaram em um candidato que fazia apologia do golpe de 1964, elogiava torturadores do regime militar, pregava a abolição das discussões nas escolas sobre orientação sexual – a que denominava ideologia de gênero –, defendia o direito à posse de arma de fogo para todas as pessoas, a redução da maioridade penal, a tipificação das ocupações de imóveis urbanos e rurais por pessoas sem teto como crime de terrorismo, a prevalência dos contratos individuais de trabalho sobre a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), o incremento de um modelo privado de capitalização para a Previdência, a não demarcação de nem mais um milímetro de terras indígenas e a fusão entre religião e Estado, entre muitas outras atrocidades?

A eleição de Jair Messias Bolsonaro era um indicativo seguro de que uma parcela significativa da população brasileira teria se distanciado dos objetivos por ela mesma estabelecidos no principal símbolo da redemocratização do País: a Constituição promulgada em 5 de outubro de 1988, conhecida como Constituição Cidadã. Denotava-se, assim, a existência de uma grave fissura em proposições que se pensavam assentadas e que configuram princípios fundamentais da República. A construção de uma sociedade livre, justa e solidária, pronta a promover a erradicação da pobreza e o bem de todos, sem preconceitos de origem, raça, sexo, gênero, cor, idade ou qualquer outra forma de discriminação.

O governo – que se iniciou em 1º de janeiro de 2019 e chegou ao seu final em 31 de dezembro de 2022 – ultrapassou, entretanto, em muito, os piores prognósticos. O 38º presidente do Brasil não se furtou a empreender uma incessante luta contra as instituições, militando pelo enfraquecimento dos poderes Judiciário e Legislativo e pela supressão de direitos fundamentais, a começar pelo da livre manifestação do pensamento, com ataques frontais à imprensa e à comunidade científica, especialmente a universitária. Para legitimar seu discurso de ódio, entretanto, reivindicou para si e para seus acólitos, incessantemente, o direito de se expressar livremente. Desprezou, ainda, políticas públicas consolidadas, como as relativas ao meio-ambiente, à cultura, à educação e à defesa dos direitos da mulher. Além disso, na saúde, adotou uma postura de negação em relação à pandemia de Covid-19, ironizando práticas como distanciamento social e uso de máscaras e apostando em terapias farmacológicas comprovadamente ineficazes, conforme atestado pela Organização Mundial da Saúde, para o tratamento da enfermidade.

Os descalabros efetivados pelo governo Bolsonaro resultaram desastres não só na área econômica, ambiental ou de políticas públicas, há muito consideradas prioritárias no País. Grande parte das mortes devido à Covid-19 poderia ter sido evitada, não fosse a desinformação propagada pelo governo ou sua completa inação. Outros acontecimentos só não culminaram em decorrências funestas em virtude da pronta resposta das instituições.

O silêncio do presidente derrotado, entrecortado por mensagens dúbias, após a eleição presidencial de 2022, fortaleceu a manutenção dos acampamentos de seus apoiadores em frente a quartéis de muitos lugares do País, culminando na invasão dos prédios do Congresso Nacional, do Supremo Tribunal Federal e do Palácio do Planalto, em 8 de janeiro de 2023. Desta feita, a falta de apoio da maioria da

população e a união das instituições garantiram o enfrentamento à tentativa de golpe e a manutenção da democracia.

Ainda assim, no segundo turno das eleições de 2022, vencida pelo candidato do Partido dos Trabalhadores, Luís Inácio Lula da Silva, que recebeu 60.345.999 votos, 58.206.354 brasileiros tornaram a votar em Bolsonaro, o que reacendeu a questão: onde estavam essas pessoas, que não sabíamos da sua existência? E por que agora, que saíram de seus esconderijos e mostram o rosto à luz do dia, seu número continua crescendo, a despeito de todos os desmandos e atrocidades perpetrados por um governo autoritário, que fez da apologia da autocracia seu leitmotiv?

No tocante ao Chile, tudo indicava que trilharia um caminho bem diferente do brasileiro. A onda de protestos que paralisou o país em 2019, conhecida como *estallido social*, fez com que o então presidente, Sebastian Piñera, afirmasse que o país estava em guerra. As manifestações tiveram seu estopim, de forma análoga às brasileiras de 2013, no aumento das tarifas do transporte público, mas expressavam, em verdade, a profunda insatisfação do povo com o cenário político e econômico chileno, consubstanciado na falta de um sistema público de saúde e de educação, elevado custo de vida e baixos valores pagos nas aposentadorias, além de notícias de corrupção na cúpula das Forças Armadas. A pressão social oriunda dos protestos resultou na convocação de um plebiscito, que acabou por decidir por uma Assembleia Nacional Constituinte, que teria o objetivo de derrogar a Constituição da era pinochetista e entregar outra à nação.

Somando-se a essa decisão histórica, o candidato da frente ampla de esquerda, Gabriel Boric, venceu as eleições em 2021. No entanto, as forças progressistas que se uniram para elegê-lo não conseguiram, menos de um ano depois, que o texto constitucional, elaborado por uma assembleia constituída com paridade de gênero e cadeiras reservadas aos povos originários e que estabelecia um Estado social, plurinacional e democrático de direito, adotando uma perspectiva bem diferente da neoliberal constante da Constituição de 1980, fosse aprovado.

Surpreendentemente, um conselho constitucional dominado pela extrema-direita concebeu outro anteprojeto de Constituição, com propostas diametralmente opostas daquelas constantes no texto anterior e que também acabou rechaçado. O que se teve, ao final, além da manutenção da Constituição pinochetista, foi a suspeita de um perigoso afloramento de um sentimento antipolítico, principalmente no universo

dos novos eleitores que, adotando posições mais conservadoras, mas não completamente atreladas ao eixo direitista, não estariam dispostos a enfrentar questões sociais urgentes, como as relativas ao aborto, à diversidade sexual ou a um direcionamento econômico contrário ao modelo neoliberal implementado pela ditadura.

Também no Chile pós-ditatorial e a despeito das vigorosas manifestações de 2019, o reacionarismo parece ganhar corpo, reacendendo a chama ameaçadora do retrocesso. Chama, aliás, que parece se propagar pelo mundo, com a eleição de líderes da extrema-direita como Viktor Orbán, na Hungria, e Javier Milei, na Argentina.

Os golpes chileno e brasileiro produziram-se no interior de governos populares e democráticos, que tentavam implementar reformas que resultassem numa mudança de vida para muitos, com destaque para os mais miseráveis. Como e por que tempos tão opressores e truculentos, como os dos regimes militares, podem contar com a complacência e o apoio de uma grande parcela da população é um questionamento que certamente redundaria numa abordagem fértil no campo historiográfico. Na esfera das artes, também pode resultar em trilhas iluminadas por outros saberes, que passam pela ordem da imaginação e dos afetos.

O problema, pois, suscitado nesta pesquisa centra-se na descoberta da linguagem teatral que, numa transposição do romance *Ardiente paciência* ou *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta, para o gênero dramático, propicie um diálogo mais intenso entre os períodos relativos aos golpes militares chileno e brasileiro, com as suas correspondências, dissensões e reflexos nos nossos tempos, marcados pelas disputas de narrativas. Isso de forma a criar uma esfera de reflexão sobre questões relacionadas ao modo pelo qual as pessoas lidam com acontecimentos que têm o poder de alterar substancialmente suas vidas – ainda que disso elas não tenham ciência – como é o caso dos golpes que implantam regimes autoritários.

Para embasá-lo teoricamente, tomei de empréstimo os estudos que Georges Didi-Huberman realizou sobre o atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg, especialmente na obra *Atlas ou o gaio saber inquieto* (Didi-Huberman, 2018). A montagem de imagens aparentemente díspares em um mesmo suporte – as pranchas ou mesas – faz do atlas de Warburg “um objeto anacrônico uma vez que tempos heterogêneos trabalham sempre juntos” (Didi-Huberman, 2018, p. 24), introduzindo, nas lacunas da imagem, a possibilidade de estabelecimento de laços, pelo princípio da imaginação.

Foi a partir dessa ideia de justaposição de imagens diversas que, a princípio, não produziram um imediato sentido de correspondência, mas que deixam a possibilidade da introdução da dimensão sensível do saber, que a procura pelo formato teatral aconteceu. Ademais, a hipótese de que o modelo dramático deixou de dar conta da existência na atualidade me levou ao conceito de desdramatização do drama, de Jean-Pierre Sarrazac e, em consequência, de escrita em *patchwork*, estampados, principalmente, na *Poética do drama moderno* (Sarrazac, 2017) e em *O futuro do drama* (Sarrazac, 2002).

A teoria que orientou a presente pesquisa acabou, assim, por desaguar na cena teatral contemporânea, geradora de novas e instigantes poéticas, como a da palestra-performance, mais potentes não só para servir de elo entre temporalidades diversas, como, também, para estabelecer uma conversa com uma humanidade cindida, marcada pelo signo da fragmentariedade. O produto da pesquisa, portanto, é o próprio texto da palestra-performance, construído com o referencial da teoria apontada.

Meu primeiro contato com a linguagem da palestra-performance aconteceu no espetáculo *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* (2014, Lisboa), de Joana Craveiro, que tive a oportunidade de assistir no Teatro Marília, em Belo Horizonte, dentro da programação do Festival Internacional de Teatro (FIT) de 2018. A encenação de quase seis horas de duração me impressionou pela sua capacidade de revolver arquivos e de articulá-los com o presente, transformando-os em algo pulsante. A dramaturgia de Craveiro teve ancoragem na pesquisa acadêmica por ela realizada no Departamento de Teatro e Estudos da Performance da *Roehampton University*, de Londres, para a elaboração de sua tese de doutorado.

Misturando livros, depoimentos, músicas e arquivos próprios, compostos de fotografias e de cartas, Craveiro desfia, em cena, a memória oficial de Portugal, que se confunde com a memória de pessoas comuns, inventadas ou não, mas que são as principais personagens da narrativa, e que sofrem, física ou emocionalmente, todas as consequências das transformações políticas ocorridas.

Por entender que a ficção literária tem conseguido, com grande eficácia, penetrar no âmago do horror perpetrado pelos regimes despóticos, consubstanciado em atos de truculência e de morte, fazendo com que a história de mulheres e homens torturados, assassinados e forçadamente desaparecidos, possa habitar o imaginário de leitores que não viveram os anos de terror e ampliar ou mesmo modificar a visão daqueles que deles participaram, acabei por me aproximar de meu primeiro arquivo:

o Chile de Neruda e Allende retratado em *Ardiente paciência* ou *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta.

A história de habitantes de uma pequena comunidade que repentinamente percebe a possibilidade de transformar, pela via política, seu futuro, revelava-se bem próxima das ideias revolucionárias presentes na história brasileira dos anos 1960. Conta, ainda, com um outro atrativo: apesar da presença de Neruda, a personagem principal é a de um homem comum que aderiu à utopia da via democrática ao socialismo: o carteiro Mario Jiménez. Não fosse (re)criada no romance, sua história poderia ter sido facilmente silenciada, como a de tantos outros desaparecidos políticos de nossos tempos.

Rever a história, especialmente a dos anônimos que ousaram enfrentar as ditaduras que se instalaram na América Latina na segunda metade do século XX, é uma forma de lembrar e elaborar a violência desses regimes e de apontar para formas de evitar sua repetição, o que passa pela abolição de qualquer tentativa de construção de um imaginário que associe as ditaduras a um tempo de paz, segurança e estabilidade. Mais do que reverenciar a memória dos derrotados, é preciso reavivá-las, tornando-as símbolos permanentes e palpáveis de uma luta que não se encerra: a de construção de uma sociedade justa, livre e democrática.

Os golpes que produziram no Chile e no Brasil ditaduras que perduraram por dezessete anos e vinte e um anos, respectivamente, resultaram em violências praticadas, em particular, a homens e mulheres que ousaram levantar sua voz contra o autoritarismo. A reativação de um sentimento nostálgico, em uma ampla parcela da população, desses anos de arbitrariedades, é uma afronta à memória dos torturados, mortos e forçadamente desaparecidos e, em última análise, à própria democracia, não podendo ser tolerado, sob pena de se compactuar com o passado e admitir a repetição dos horrores no futuro. Não é possível, por outro lado, seguir em frente sem desvendar a história de todas as vítimas e punir os responsáveis pelas violências cometidas, sabendo-se que o tempo atua sempre em favor dos últimos.

O teatro e a literatura não estão separados das outras esferas da vida. Podem ser uma ferramenta para promover deslocamentos íntimos, que ampliem nossa visão de mundo e nos faça entender melhor o tempo e o espaço em que vivemos, bem como as relações que estabelecemos. Se conseguem nos assombrar, despertando em nós um outro olhar, mais diverso e comprometido com o mundo concreto, podem tornar-se instrumentos potentes de emancipação.

No segundo capítulo desta dissertação, apresento e analiso o romance *Ardiente paciencia* ou *El cartero de Neruda*, levantando a hipótese de que os signos dramáticos presentes na sua composição advêm de sua trajetória como produto radiofônico, peça de teatro, roteiro cinematográfico e, somente depois, obra literária. Contextualizo a trama no Chile das vésperas da eleição presidencial de 1970 até o golpe militar de 1973, comparando alguns dos acontecimentos constantes da narrativa com aqueles presentes na obra memorialística de Pablo Neruda e em livros que discutem o Chile da Unidade Popular para, com isso, indicar o entrelaçamento, na escrita, de fatos existentes no tempo e no espaço, ou “fatos reais”, com sua recriação ficcional.

Na terceira parte, verifico as semelhanças entre os golpes chileno e brasileiro, procurando também por eventuais diferenças, propondo questões ligadas aos arquivos que apontem possíveis repercussões na contemporaneidade, especialmente no recrudescimento, no Brasil, de ideias conservadoras e autoritárias em uma imensa parcela da população que enaltece e romantiza o período ditatorial, tratando-o como um tempo de paz, progresso, crescimento econômico e segurança.

No quarto capítulo, investigo as variadas possibilidades de transposição de um romance para a linguagem dramática e, com o escopo de encontrar uma que mais se coadune com o Atlas *Mynemosine*, de Aby Warburg, bem como com o conceito de desdramatização, de Sarrazac, alcanço a palestra performance, alinhando algumas das suas características proeminentes.

Por fim, no quinto item, desenvolvo um texto teatral moldado no formato da palestra-performance, com referências ao romance *Ardiente paciencia* ou *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta, no qual procuro estabelecer um diálogo entre os golpes chileno e brasileiro e, ao mesmo tempo, analisar possíveis ressonâncias na contemporaneidade, numa tentativa de remeter o passado ao presente.

2 *ARDIENTE PACIENCIA* OU *EL CARTERO DE NERUDA*

2.1 Versões de uma narrativa

Ardiente paciencia, de Antonio Skármeta, foi publicado em 1985. Como explica Sara Rojo, “o romance curto *Ardiente Paciencia* (Ardente Paciência, 1985), de Antonio Skármeta, possui múltiplas versões em diferentes dispositivos e épocas” (Rojo, 2021, p. 35), tendo sido radionovela, peça teatral e espetáculo operístico.

Foi no cinema, no entanto, que a narrativa ganhou notoriedade. Skármeta, já no exílio, escrevia um longo romance, quando é procurado por produtores alemães, que o convidam a elaborar um roteiro cinematográfico. A contragosto, por ter de interromper temporariamente o projeto do romance, Skármeta retira dele, entre as cenas envolvendo uma centena de protagonistas da trama, uma que envolvia Neruda e um carteiro, e compõe um roteiro que agrada em cheio aos produtores. Ele também é chamado para dirigir a película, tendo, para tanto, a liberdade de contar com atores e músicos chilenos. A única proibição é a de filmar no Chile, já que, nesse caso, o seguro não liberaria o dinheiro da produção.

Skármeta aceita a empreitada e, em 1983, realiza as filmagens numa aldeia de Portugal. Ao final, volta para Berlim e, “com a assustadora experiência de ter visto meus personagens de romance encarnados em seres reais, entre eles todos os exilados chilenos que trabalharam no filme” (Skármeta, 2005, p. 57), reinicia a escrita do romance, abandonando, entretanto, a ideia de escrever um romance-total, que abarcasse toda os acontecimentos do Chile, desde a época da Colônia até o golpe militar, para “só deixar o nervo da história; o relacionamento entre Pablo Neruda e seu fiel carteiro” (Skármeta, 2005, p. 57).

Porém, é em virtude do estrondoso sucesso do longa-metragem *Il postino* (“O carteiro”), de 1994, dirigido por Michel Radford, chamado no Brasil de *O carteiro e o poeta*, que o romance *Ardiente paciencia* fica definitivamente intitulado *El cartero de Neruda* (“O carteiro de Neruda”). Em 2022, ele é novamente transposto para o cinema, sob o título de *Ardiente paciencia*, dessa vez com a direção de Rodrigo Sepúlveda e roteiro do dramaturgo Guillermo Calderón.

2.2 O romance

No que se refere ao romance *El cartero de Neruda* (Skármeta, 2018), para falar do contexto chileno no período imediatamente anterior à eleição presidencial de 1970, vencida por Salvador Allende Gossens, até o golpe militar de setembro de 1973, que implantou uma ditadura no país, Skármeta acessa arquivos não só de sua memória, como aqueles constantes das narrativas autobiográficas de Pablo Neruda. Ao combinar a criação de situações e personagens ficcionais a traços historiográficos de um ícone – o poeta Pablo Neruda –, Skármeta produz uma narrativa que não estabelece o ficcional como oposição ao real, mas como derivação dele. Por outro lado, resta evidente a presença, na composição estrutural do romance, de diversos elementos constitutivos – ainda que não exclusivamente – do drama, como a abundância dos diálogos, o conflito, a progressão, o humor, o caráter imagético das cenas, a utilização de um prólogo e de um epílogo para a abertura e o fechamento da trama e até mesmo das regras aristotélicas de unidade de lugar e de ação.

El cartero de Neruda (Skármeta, 2018) tem início com um prólogo, em que o personagem, um jornalista, supostamente o autor do romance, aponta a razão pela qual o escreveu. Ele conta que trabalhava em um pequeno diário chileno de quinta categoria, mas acalentava o projeto de ser escritor. Permanecia na redação até de madrugada, começando romances que nunca acabavam, enquanto via outros escritores de sua idade obterem êxito no país e até prêmios no exterior. Isso, mais do que um incentivo para algum dia terminar alguma obra, operava nele como uma ducha de água fria.

Um dia, o diretor do jornal, preocupado com sua palidez adquirida em seu trânsito por uma intensa boemia, encarrega-o de uma reportagem na região costeira de Isla Negra, o que lhe permitiria uma semana de exposição ao sol. A tarefa principal era a de entrevistar o poeta Pablo Neruda, fazendo-o falar sobre os amores que teve.

O jornalista aceita o desafio, especialmente porque lhe é prometido um carro alugado, hospedagem paga e um empréstimo de uma Olivetti portátil. Com a última, ele pretendia escrever, durante as tardes, a crônica sobre Neruda, e, às noites, escutando o ruído do mar, sua própria novela. Possuía, ainda, um objetivo secreto: o de conseguir que Neruda prefaciasse sua obra, o que se constituiria em um troféu que lhe abriria as portas para a publicação.

O jornalista adverte os leitores de que a novela que têm nas mãos não é aquela que pretendia escrever em *Isla Negra* e, sim, um produto lateral de seu fracassado assalto jornalístico a Neruda, que se recusou a revolver seu passado amoroso, por entender que sua grande paixão era a mulher com quem estava casado, Matilde Urrutia. Quanto ao prefácio, Neruda aceita a empreitada, fazendo, no entanto, uma ressalva: “con todo gusto, cuando lo escriba”¹ (Skármeta, 2018, p. 13).

Com a esperança de escrever a novela, o jornalista permanece por um longo tempo em *Isla Negra*. Por preguiça, não leva adiante o plano, mas passa a rondar a casa do poeta e as próprias pessoas que estavam em volta dele. Assim, conhece as personagens e, somente mais tarde, nas diversas vezes em que almoça com Beatriz González, durante suas visitas aos tribunais de Santiago, toma ciência dos fatos que comporão o livro que não planejava escrever. Leva catorze anos para fazê-lo, não só por preguiça – ele diz – mas também por uma razão sentimental: Beatriz quis que ele lhe (re)contasse a história de Mario, não importando quanto demorasse nem quanto inventasse. E assim, por ela escusado, ele incorre em ambos os defeitos.

O prólogo é escrito em primeira pessoa, todavia, nele, o jornalista indica que o foco narrativo sofrerá uma significativa mudança, já que ele continua “aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente”² (Skármeta, 2018, p. 13). O jornalista proclama, ainda, que o que narrará é simplesmente uma transposição de fatos os quais lhe foram contados por Beatriz González e, presumivelmente, pelas próprias personagens que ele conheceu, ao “merodear la casa del poeta y de passo merodear a los que la merodeaban”³ (Skármeta, 2018, p. 14). Entretanto, ao afirmar que teve total liberdade de recriar os acontecimentos narrados da forma que bem entendesse, abre a possibilidade da invenção, com base em fatos teoricamente verdadeiros.

Assim, Skármeta mistura duas formas de contar uma história, iniciando-a com a fala de um suposto autor que afirma ser testemunha, ou uma testemunha-ouvinte, dos fatos que narra, aproximando-se “da trama por meio do afeto e da presença” (Rojo, 2021, p. 68), para depois colocar-se presente “ao lado de sua obra, como o

¹ “Com todo prazer, quando o tiver escrito” (Tradução livre).

² “Aferrado ao que um professor de literatura designou com asco: um narrador onisciente” (Tradução livre).

³ “Rondar a casa do poeta e de passagem rondar aqueles que a rondavam” (Tradução livre).

palestrante cuja exposição acompanha o projetor de *slides* ou o filme documentário” (Wellek; Warren, 2003, p. 301).

Ao mesmo tempo, Skármeta antecipa, de certa forma, o que está para acontecer, prenunciando, com a narrativa de Beatriz – sua fonte indireta que lhe pormenoriza os acontecimentos –, uma possível ausência de Mario ao final da narrativa. Isso se dá tanto pelo fato de Mario não estar presente nos almoços entre o jornalista e Beatriz, como por eles acontecerem sempre durante as visitas que ela fazia aos tribunais de Santiago, o que pressupõe uma contenda judicial presumivelmente ligada a Mario, objeto principal de suas conversas.

Diferentemente de um prefácio, o prólogo é “a kind of introduction which is part of the work”⁴ (Cuddon, 1999, p. 703). Mesmo sabendo-se que o narrador não pode ser confundido, “na sua estrutura e na sua função, com o autor, pois o narrador é uma criatura fictícia como qualquer outra personagem” (Silva, 1973, p. 266), Skármeta se utiliza do prólogo para revelar os supostos mecanismos de produção da obra, introduzindo nele um narrador *homodiegético*, com uma narração em primeira pessoa, em que o narrador é uma testemunha, “um observador que conhece pessoalmente e analisa as personagens e que, com algumas delas pode ter relações de convivência, falar, etc., sem que, todavia, venha a influenciar, de qualquer modo, o curso dos acontecimentos narrados” (Silva, 1973, p. 267).

O artifício, além de estabelecer uma relação de cumplicidade com o leitor, instaura a dúvida sobre o cunho ficcional da narrativa, ainda que, a partir do primeiro capítulo, o narrador fique “escondido nos bastidores, na qualidade de encenador, de titereiro, ou de um deus indiferente, limando silenciosamente as suas unhas” (Silva, 1973, p. 267), ausentando-se, assim, da história narrada (narrador *heterodiegético*), para só retornar à cena em seu desfecho.

Cabe assinalar que o prólogo é um signo eminentemente teatral, tendo sua origem no teatro grego, primeiro como “parte completa da tragédia que precede a {primeira} entrada do coro” (Aristóteles, 2022, p. 111), depois “transformado (por Eurípedes) em monólogo que expunha a ação” (Pavis, 1999, p. 308). Um dos princípios estruturais comuns aos prólogos – que parece presente em *El cartero de Neruda* (2018) – é introduzir “pouco a pouco o espectador na peça, tanto autenticando

⁴ “uma espécie de introdução que faz parte da obra” (Tradução livre).

o universo ficcional que vai ser apresentado, quanto introduzindo o jogo teatral por patamares” (Pavis, 1999, p. 309).

A afirmação de que o desejo de Beatriz era que ele, jornalista/autor, recontasse a história de Mario, sem se importar o quanto a ficcionalizasse, redundando na impressão, para o receptor, de que a narrativa, se não fiel, expressa acontecimentos verídicos, no que eles têm de mais importante. Se, por um lado, Beatriz é testemunha dos acontecimentos, sua história tem valor de documento, pouco importando o fato de tê-los presenciado ou de haver tido conhecimento deles por meio de Mario ou de seus amigos. Por outro lado, o jornalista/autor, ao reproduzir o que lhe foi contado, confia numa fonte indireta, mas que tem a aparência de um testemunho de primeira mão, o que resulta numa maior credibilidade da história. Essa indistinção entre o real e o ficcional será potencializada com o deslocamento para a narrativa, às vezes de forma literal, de relatos produzidos por Pablo Neruda em sua autobiografia *Confesso que vivi* (Neruda, 2019), bem como de excertos de alguns de seus poemas.

2.3 Ficção como derivação do real

Ao embaralhar, assim, ficção e realidade, a urdidura se complexifica, fortalecendo-se o jogo proposto com o receptor. Mas é possível ou mesmo desejável estabelecer, numa obra literária, o que pertence ao terreno da imaginação e aquilo que se pode ter como factual, ou seja, de veracidade constatável?

Na sua etimologia, o substantivo ficção talvez seja uma “adaptação do francês *fiction* e, este, do latim *fictio-onis*, cujo radical *fict* é o mesmo do supino de *ingere* ‘modelar, criar, inventar’” (Cunha, 2015, p. 291). A ficção seria, pois, no plano literário, algo inventado, criado, elaborado, modelado pela imaginação do autor. Ocorre que esse universo imaginado estará sempre e, necessariamente, atravessado por experiências concretas, constituídas em certo espaço-tempo e dentro de um determinado contexto sócio-cultural, por mais que sugira outros tempos e outras relações ou que invoque ou simule planos abstratos, como o das sensações.

No caso de *El cartero de Neruda* (Skármeta, 2018), as interseções promovidas por Skármeta entre personagens provavelmente imaginárias e outras de existência comprovável, como a de Pablo Neruda, parece servir para dar maior credibilidade à tese sustentada no prólogo, de que a narrativa está baseada em fatos. Note-se que o romance abre fixando o início da linha do tempo em 1969, o que remete

imediatamente às memórias de Neruda, quando ele afirma ter passado “quase todo o ano de 1969 em Isla Negra” (Neruda, 2019, p. 400). Depois, o romance cita, às vezes de forma literal, passagens inteiras do livro, como a seguinte, que suprime uma única linha da passagem constante em *Confesso que vivi* (2019), qual seja, “Voltei mais uma vez para a multidão” (Neruda, 2019, p. 401):

El poeta resumió la impresión en su Diario: “La vida política vino como un trueno a sacar-me de mis trabajos. La multitud humana ha sido para mí la lección de mi vida. Puedo llegar a ella con la inherente timidez del poeta, con el temor del tímido, pero, una vez en su seno, me siento transfigurado. Soy parte de la esencial mayoría, soy una hoja más del grande árbol humano”.⁵ (Skármeta, 2018, p. 53).

Por vezes, Skármeta insere essas passagens nas próprias falas de Neruda, mas o faz descontextualizando-as. Se, em *Confesso que vivi* (2019), a recordação de sua candidatura acontece no instante em que o secretário-geral do Partido Comunista e outros companheiros vão lhe propor que se lance como candidato à presidência de República pela Unidade Popular – “Mas minha candidatura, saída daquela manhã marinha de Isla Negra, pegou fogo” (Neruda, 2019, p. 403) –, no romance, ela é transportada para o momento de seu retorno à comunidade e de seu primeiro discurso aos pescadores:

–Mi candidatura agarró fuego –dijo el vate, oliendo el aroma de ese mar que también era su casa–. No había sitio donde no me solicitaran. Llegué a enternecerme ante aquellos centenares de hombres y mujeres del Pueblo que me estrujaban, besaban y lloraban. A todos ellos les hablaba o les leía mis poemas. A plena lluvia, a veces, en el barro de calles y caminos. Bajo el viento austral que hace tiritar la gente. Me estaba entusiasmando. Cada vez asistía más gente a mis concentraciones. Cada vez acudían más mujeres.⁶ (Skármeta, 2018, p. 72).

Portanto, se é Neruda quem fala, ele o faz em tempos e lugares distintos daqueles por ele mesmo apontados como verdadeiros. Essa distorção do real parece

⁵ O poeta resumiu a impressão em seu Diário: “A vida política veio como um trovão a tirar-me de meus trabalhos. A multidão humana tem sido para mim a lição de minha vida. Posso chegar a ela com a inerente timidez do poeta, com o temor do tímido, mas, uma vez em seu seio, me sinto transfigurado. Sou parte da essencial maioria, sou uma folha mais da grande árvore humana”. (Tradução livre).

⁶ – Minha candidatura pegou fogo – disse o poeta, sentindo o aroma do mar que também era sua casa. Não havia lugar em que não me solicitassem. Cheguei a me enternecer com aquelas centenas de homens e mulheres do povo que me apertavam, beijavam e choravam. Com todos eles, eu falava ou lia meus poemas. Em plena chuva, às vezes, no barro das ruas e caminhos. Debaixo do vento austral que faz as pessoas tiritarem. Estava me entusiasmando. Cada vez mais e mais pessoas apareciam em meus comícios. Cada vez apareciam mais mulheres. (Tradução livre).

fazer parte de toda e qualquer obra de ficção, mesmo daquela que pretende ser um espelho fiel da realidade. É que mesmo o personagem elaborado com fundamento em uma figura real é feito “das sentenças pronunciadas por ele ou pronunciadas a respeito dele” (Wellek; Warren, 2003, p. 196).

O Neruda de *El cartero de Neruda* (2018) não é um Neruda dotado de uma determinada história, que tem um passado e um futuro conhecidos, mas um personagem composto apenas “das sentenças que o descrevem ou que são colocadas na sua boca pelo autor” (Wellek; Warren, 2003, p. 18). Skármeta o reinventa, aproveitando-se, inclusive, de arquivos acessados nas suas próprias lembranças, pois o que importa não é a precisão delas, mas os significados que lhes atribuímos. A memória é sempre incompleta, seletiva, e, muitas vezes, fabula aquilo que não registrou ou que queríamos tivesse acontecido de forma diferente.

Assim, a cena do discurso retratada no romance, que transcreve as mesmas palavras usadas por Neruda em *Confesso que vivi* (2019), parece se confundir com aquela contada por Skármeta em *Neruda por Skármeta* (2005), quando aquele diz que, num dia chuvoso de 1969, teve oportunidade de ver Neruda em campanha num bairro humilde de Santiago. Naquela ocasião, segundo Skármeta, os presentes ao comício, mesmo com os pés afundados na lama, exigiram, ao final do discurso, que Neruda falasse alguns de seus poemas: “A imagem daquelas duzentas pessoas, mortas de frio e talvez sem ter tomado café da manhã, clamando por ‘poemas’, ‘poemas’ se impregnou em mim com muita força e decidi que nunca mais ia esquecê-la” (Skármeta, 2005, p. 21).

Trata-se, portanto, de um Neruda reconfigurado por Skármeta, não só pelo que leu e ouviu a respeito dele, mas pelo acesso às suas próprias lembranças. É que se “Neruda foi se ‘fazendo’ a partir de suas experiências e de sua obra; os filmes, romances, peças de teatro, ensaios, por sua vez, o vão ‘refazendo’ novamente a partir do olhar de seus criadores e inclusive de seus detratores.” (Rojo, 2021, p. 32).

Tudo o mais que acrescentamos à figura de Neruda descrita no romance, como sua compleição física, seu modo de falar ou de gesticular, são inclusões de nosso imaginário, de nosso eventual conhecimento de seus escritos, imagens e biografia, enfim, da reinvenção do real que praticamos, como leitores, da mesma forma pela qual o autor reimagina a realidade. Há, assim, uma recriação do texto original por aquele que o lê, já que “uma prática cultural não é constituída apenas no momento da

produção de um texto ou de qualquer outro objeto cultural, ela também se constitui no momento da recepção” (Barros, 2021, p. 57).

Logo, se é certo que toda experiência de leitura é, como toda experiência humana, fatalmente “dual, ambígua, dividida: entre compreender e amar, entre a filologia e a alegoria, entre a liberdade e a imposição, entre a atenção ao outro e a preocupação consigo mesmo” (Compagnon, 2022, p. 161), também o é que o leitor “lê na companhia de umas circunstâncias sociais e históricas que lhe proporcionam critérios, hábitos referências ou escalas de valores”, apresentando a leitura, portanto, “um rosto dialético, pois é leitura da realidade ao mesmo tempo em que é lida por ela. Um processo apaixonante no qual ninguém nem nada detém a última palavra” (Bértolo, 2014, p. 93-94).

A própria narrativa de Neruda, em suas memórias, sofre dessa ingerência do imaginário, pois os espaços vazios das lembranças, sempre repletas de ruídos e lacunas, tendem a ser preenchidos com a invenção. Lembrar é necessariamente modificar. Evidentemente, não se está falando aqui dos apagamentos forçados, implementadas por aqueles que querem deliberadamente fazer desaparecer os indícios de sua responsabilidade em uma determinada conjuntura, como costuma acontecer nos regimes ditatoriais, quando chegam ao fim, em relação às torturas, às mortes e aos desaparecimentos de presos políticos por eles mesmos implementados, pois, “Apagar também tem a ver com esconder, ocultar, despistar, confundir os vestígios, afastar da verdade, destruir a verdade” (Rossi, 2010, p. 32).

Ao dirigir seu olhar para um determinado período da história chilena, Skármeta procura identificar formas coletivas de pensar e de sentir. Escolhe uma pequena comunidade litorânea, composta por trabalhadores historicamente explorados, para recriar a atmosfera de efervescência provocada pelas profundas mudanças propostas pelo projeto da Unidade Popular, ao final dos anos 1960, de refundação da sociedade chilena.

A personagem central de trama não se encontra nas classes privilegiadas. Ao contrário: é um pescador e as personagens que a rodeiam, em sua esmagadora maioria, também fazem parte de uma parcela da população economicamente excluída. É verdade que o interlocutor de Mario é um poeta famoso, que foi cônsul e senador, mas, mesmo pertencendo a uma outra camada social, compartilha o desejo de transformação radical da sociedade, pela via do socialismo. Portanto, esse microcosmo, esse “lugar de projeção das atitudes coletivas ou de padrões de

sensibilidade” (Barros, 2021, p. 41) estará consubstanciado em Isla Negra, uma enseada onde moram pessoas invisibilizadas e socialmente vulneráveis. Esse território será, no romance, a projeção do macrocosmo chileno. Nele, forças progressistas são constantemente combatidas por forças conservadoras, que não se propõem a aceitar qualquer forma de mudança estrutural na sociedade, já que o importante é manutenção de seus privilégios.

As forças conservadoras, em *El cartero de Neruda* (2018), vêm de fora do círculo da enseada e são representadas pelo deputado Labbé, que chega ao local, à época da corrida presidencial, com uma palavra de ordem proclamada por meio dos alto-falantes de sua caminhonete: “A parar al marxismo con el candidato de Chile: Jorge Alessandri”⁷ (Skármeta, 2018, p. 54). A aldeia encarna, assim, a sensibilidade de uma parcela substancial da população chilena, que pretende, naquele instante da história, construir uma nova sociedade, livre do jugo pernicioso do capital.

Toda prosa de ficção conta uma história desenvolvida num quando e num onde, por meio de indivíduos singulares, atravessados pelo tempo em que vivem e dotados de idiosincrasias, sendo, então, em última análise, derivada da realidade. Portanto, o “oposto de ‘ficção’ não é ‘verdade’ mas ‘fato’ ou ‘existência no tempo e no espaço” (Wellek; Warren, 2003, p. 30). E são esses “fatos”, ocorridos no Chile entre junho de 1969 e setembro de 1973, aqueles recriados pela imaginação de Skármeta.

O que importa, assim, não é saber se eles são reproduzidos com fidelidade, mas descobrir quais são as perguntas que a narrativa lhes faz, já que, “em vez de refletir diretamente o real, ou mesmo refratar o real, o discurso artístico constitui a refração de uma refração, ou seja, uma versão mediada de um mundo sócio-ideológico que já é texto e discurso” (Shoat; Stam, 2006, p. 264). Ou, indo mais além, e acreditando que a ficção é a forma mais potente de fruição do tempo e do espaço, dizer como Fassbinder: “Não existem acontecimentos reais. O verdadeiro é o que vem da arte” (Fassbinder, 1988, p. 193).

⁷ “Deter o marxismo com o candidato do Chile: Jorge Alessandri” (Tradução livre).

2.4 Educação, poesia, afetos e metáforas

Após o prólogo, a história propriamente dita principia contada, agora, por um narrador onisciente. E tudo tem início em junho de 1969, quando Mario Jiménez, um pescador, muda de ofício. Mario não gosta das labutas da pesca e arranja sempre uma desculpa para não acompanhar seu pai, o também pescador José Jimenez, ao trabalho. O pai, por sua vez, não concorda com o fato de ele ficar em casa e o incita a procurar um outro emprego.

Eles moram numa enseada ao lado da província de San Antonio, no Chile, para onde Mario vai todos os dias, especialmente com o objetivo de frequentar o cinema, sua grande paixão. Ocorre que, muitas vezes, ele não consegue dinheiro para pagar a entrada e tem de se contentar em manusear as fotos das atrizes nas bancas de revistas usadas.

Certa feita, enquanto anda a esmo pela região, Mario vê um anúncio de emprego na agência do correio e se apresenta: trata-se de uma vaga de carteiro para Isla Negra, que fica ao lado da enseada onde Mario reside. Seu futuro chefe, Dom Cosme, adverte-o de que o salário é muito ruim e o peso da correspondência enorme. É que, como todos no lugar são analfabetos, só há nele um único cliente, que recebe, entretanto, todos os dias, quilos de correspondência: Pablo Neruda. Mesmo assim, Mario aceita o trabalho.

Nesse capítulo introdutório, chama a atenção o fato de Mario não ser analfabeto, ao contrário de grande parte dos habitantes de Isla Negra. Tal condição parece ser, ainda, um reflexo da tentativa do Estado liberal chileno, nos meados do século XIX, de expansão de seu sistema educacional, fruto da intenção das elites econômicas de integrar e civilizar a população e, com isso, obter progressos econômicos, mantendo-se, no entanto, a estrutura social excludente, com a criação de “un nuevo espacio social donde el pueblo adquiriría los hábitos de orden, aseo y subordinación, y se reformarían sus costumbres y su moral”⁸ (Atria, 2010, p. 450).

Ocorre que a implantação das escolas privilegiou os centros urbanizados, em detrimento da imensa ruralidade populacional do país. As comunidades rurais, muitas vezes esquecidas nas suas relações com o poder central, respaldavam o discurso liberal, no sentido da necessidade da instrução primária para a efetivação do

⁸ “Um novo espaço social, onde o povo adquiriria os hábitos da ordem, asseio e subordinação, e se reformariam seus costumes e sua moral” (Tradução livre).

progresso e como forma de interação com o restante da nação. Para tanto, demandavam a fundação de escolas. Num mundo laboral eminentemente agrícola, o comparecimento das crianças às aulas enfrentava, todavia, dois pesados empecilhos: as enormes distâncias a serem vencidas para se chegar aos educandários e o fato de o trabalho das crianças ser, muitas vezes, imprescindível para a própria sobrevivência das famílias. “Sobre un territorio extenso donde la mayoría de la población vivía diseminada en los campos, la escuela llegó hasta donde pudo, marginando al mundo rural y a todos aquellos a quienes su pobreza les impidió llegar a la escuela”⁹ (Atria, 2010, p. 486).

A alfabetização camponesa passou a constituir, por consequência, um desafio do século seguinte. E o romance de Skármeta reproduz essa condição social, já que Mario, um adolescente de 17 anos, é alfabetizado, ao contrário da maioria dos habitantes da península. É de se ressaltar, porém, que, apesar da pouca idade, Mario sabe exatamente quem é Neruda, pois, ao receber as informações sobre seu trabalho, fica estupefato e declara ser formidável ter o poeta como destinatário único das correspondências que passará a levar. Trata-se de uma referência explícita ao conhecimento que o povo chileno tinha de Pablo Neruda e de que isso não era um privilégio das elites econômicas.

Ao começar a trabalhar na agência do correio de San Antonio, surge em Mario um desejo incontido de se aproximar de Neruda. E ele o faz comprando, com seu primeiro salário, a edição Losada das *Odes elementares*, para, com isso, ter motivos para pedir-lhe um autógrafo. Entretanto, fica um par de meses sem conseguir concretizar seu intento, inibindo-o “tanto la pereza con que el poeta recibía su correspondencia, la celeridad con que le cedía la proprina (en ocasiones más que regular), como su expresión de hombre volcado abismalmente hacia el interior”¹⁰ (Skármeta, 2018, p. 22).

Ainda que Neruda se limitasse a pegar o pacote de correspondência e a dar-lhe dois escudos de gorjeta, o contato pessoal com o poeta desperta em Mario uma necessidade de conhecer sua obra. Se, num primeiro momento, ele justifica a compra

⁹ “Sobre um território extenso, onde a maioria da população vivia disseminada nos campos, a escola chegou até onde pôde, marginando o mundo rural e a todos aqueles a quem a pobreza impediu de chegar à escola” (Tradução livre).

¹⁰ “tanto a preguiça com que o poeta recebia sua correspondência, a celeridade com que lhe dava a gorjeta (em ocasiões mais que regulares), como sua expressão de homem abismalmente voltado para o interior” (Tradução livre).

das *Odes elementares*, com seu primeiro salário, para aparentar proximidade com Neruda e chamar a atenção das mulheres hipotéticas que algum dia conheceria em San Antonio, num segundo, depois de tanto carregar e manusear a obra, passa a lê-la, o que lhe dá a sensação de ser merecedor de um autógrafo. Neruda a autografa, sem, contudo, fazer menção ao nome de Mario, o que o desagrada, já que este pensava em uma dedicatória que revelasse haver alguma intimidade entre ambos. Mario, então, resolve comprar, com seu segundo salário, as *Novas odes elementares*, e, depois, *O terceiro livro das odes*, mas relega ao esquecimento um pedido de novas dedicatórias.

Os capítulos iniciais fazem, assim, uma exposição sobre a situação de equilíbrio da vida do protagonista Mario. Essa situação será rompida, num primeiro momento, por Beatriz, “una muchacha de unos diecisiete años con un pelo castaño enrulado y deshecho por la brisa, unos ojos marrones tristes y seguros, rotundos como ciruelas”¹¹ (Skármeta, 2018, p. 49). Beatriz é filha da proprietária da hospedaria, a viúva Rosa González. Mario vai à hospedaria para beber vinho e, tão logo a vê, por ela se apaixona. O segundo instante de rompimento do equilíbrio acontecerá quando Mario declara publicamente seu apoio ao candidato comunista à presidência Pablo Neruda.

Mas são as conversas com Neruda, acontecidas sempre que Mario vai à casa do poeta para entregar-lhe a correspondência, que lhe possibilitarão a ampliação de sua visão de mundo, com uma melhor compreensão do tempo, do espaço e das relações em que vive. Lembre-se que, quando a trama se inicia, Mario tem apenas dezessete anos. Sua identidade é constituída e afirmada também na sua relação com o poeta e sua obra. A poesia de Neruda tem o condão de instigá-lo a produzir, ele próprio, seus poemas, ainda que muitas vezes, no princípio, aproprie-se dos versos do poeta para tentar tocar o coração de Beatriz. É, também, a fama adquirida de poeta que o empurra para outro universo: “Tanto se había divulgado su coqueteo con las musas, que la voz llegó hasta el telegrafista, quien lo conminó a leer algunos de sus versos en un acto político-cultural del Partido Socialista de San Antonio”¹² (Skármeta, 2018, p. 59).

¹¹ “uma menina de cerca de dezessete anos, com cabelos castanhos cacheados e desfeitos pela brisa, olhos castanhos tristes e confiantes, redondos como ameixas” (Tradução livre)

¹² “Tanto se havia divulgado seu namoro com as musas, que o boato chegou ao telegrafista, que o intimou a ler alguns de seus versos em um ato político-cultural do Partido Socialista de San Antonio” (Tradução livre).

A poesia torna-se, assim, a ferramenta capaz de instigá-lo à participação na vida político-partidária, num momento de construção coletiva de uma ideia de refundação da sociedade em outros moldes, distintos daqueles preconizados pela sociedade de mercado. Por outro lado, a relação com Neruda não se caracteriza por ser uma via de mão única, pois o poeta também é por ele confrontado por seus valores e percepções, como quando Mario lhe propõe uma inquietante questão quase ao final do terceiro capítulo: “– Usted cree que el mundo entero es la metáfora de algo?”¹³ (Skármeta, 2018, p. 33).

A utilização do humor na construção narrativa começa a se evidenciar quando Mario, intrigado por ver Neruda abrir a carta oriunda da Suécia antes das outras, pergunta-lhe o que o país tem de especial, à exceção das suecas, ou quando os dois trocam observações sobre o fato do carteiro não ir embora, mesmo depois de lhe ter entregado a correspondência: “–Te quedas ahí parado como un poste. Mario torció el cuello y buscó los ojos del poeta desde abajo: –Clavado como una lanza? –No, quieto como torre de ajedrez. –Más tranquilo que gato de porcelana?”¹⁴ (Skármeta, 2018, p. 29).

Na mesma ocasião, conversam sobre poesia, e Mario expressa seu desejo de ser poeta para poder, enfim, dizer o que quer. A poesia é colocada por Mario como único instrumento possível para expressar aquilo que não se pode traduzir em palavras do cotidiano. Neruda, então, fala um poema, *Oda al mar*, fazendo com que Mario experencie fisicamente o poder das palavras encadeadas, em um certo ritmo, de forma a produzir imagens.

Com a inserção de poemas de Pablo Neruda na narrativa, Skármeta prossegue associando elementos presumivelmente ficcionais, consubstanciados nas personagens e em suas relações interpessoais, incluindo aquelas efetuadas com o próprio poeta – a uma recriação historiográfica, amparada em arquivos. Entretanto, ao contrário das recriações empreendidas por grande parte dos romances categorizados como históricos, o escopo do romance não é o de recontar, sob outro prisma, a história de Neruda, mas, sim, a de um homem do povo: Mario. Uma história

¹³ “– O senhor crê que o mundo inteiro é a metáfora de algo?” (Tradução livre).

¹⁴ “– Você fica aí parado como um poste. Mario torceu o pescoço e buscou os olhos do poeta, de baixo para cima: – Cravado como uma lança? – Não, quieto como uma torre de xadrez. – Mais tranquilo que um gato de porcelana?” (Tradução livre).

que poderia ser facilmente silenciada, não fosse (re)criada no romance, já que, mais do que a de um homem comum, é a história de um desaparecido político.

Neruda mostra a Mario, naquele encontro, dois aspectos fundamentais de sua poesia: o uso das metáforas e do ritmo. Com a explicação, proporciona a Mario a possibilidade de criação de uma imagem metafórica: “Yo iba como un barco temblando en sus palabras”¹⁵ (Skármeta, 2018, p. 29). O humor volta a se tornar presente no diálogo, já que, à pergunta de Neruda sobre o que achou do poema, Mario o qualifica como “estranho”. Cria-se, assim, uma confusão entre a resposta de Mario e aquilo que ele realmente queria dizer, pois não se referia ao poema e, sim, a seu sentimento de estranheza ocorrido durante a recitação, que o teria deixado mareado.

É certo que a metáfora tem, num enunciado literário, uma função estética, de ornamentação, à medida que faz um desvio da significação própria de uma palavra, mediante uma comparação entre seres ou fatos, mas, aqui, o diálogo entre o poeta e o carteiro, quando o primeiro tenta defini-la, enquanto o segundo, após ouvir a explicação, sente seu desejo de ser poeta aflorar, justamente para poder exprimir o que quer e não consegue, propicia o início de uma relação de intimidade entre ambos, já que a metáfora também visa “a assegurar, ao menor custo, o rendimento máximo de comunicação em certos contextos” (Charaudeau; Maingueneau, 2018, p. 329).

A propósito, Skármeta, em *Neruda por Skármeta* (2005), diz que o diálogo por ele escrito levou-o a uma ambiguidade: teria o carteiro realmente ficado mareado com as palavras ou estaria, ao contrário, fazendo a representação de uma vertigem? A sua resposta é no sentido de que o importante é ter se estabelecido entre ambos uma comunicação, que a relação se democratizou, “e o relato está maduro para dar o salto definitivo que fará o humor mergulhar no lírico” (Skármeta, 2005, p.73).

A questão das metáforas volta à cena nos oitavo e nono capítulos. Beatriz desfia para dona Rosa uma série de metáforas dirigidas a ela por Mario, o que deixa a mãe sobressaltada, pois, para ela, “Todos los hombres que tocan con la palabra, después llegan más lejos con las manos”¹⁶ (Skármeta, 2018, p. 65). E dona Rosa acaba por criar ela mesma diversas imagens metafóricas para transmitir à filha seus receios, caso ela continuasse a acreditar nas palavras do carteiro, confirmando a

¹⁵ “Eu ia como um barco tremendo em suas palavras” (Tradução livre).

¹⁶ “Todos os homens que primeiro tocam com a palavra, depois chegam mais longe com as mãos” (Tadução livre).

assertiva de que “toda e qualquer forma de medo do mundo provoca uma inflação de metáforas” (Lurker, 1997, p. 437).

!Ahora tu sonrisa es una mariposa, pero mañana tus tetas van a ser dos palomas que quieren ser arrulladas, tus pezones van a ser dos jugosas framboesas, tu lengua va a ser la tibia alfombra de los dioses, tu culo va a ser el velamen de un navio, y la cosa que ahora te humea entre las piernas va a ser el horno azabache donde se forja el erguido metal de la raza!¹⁷ (Skármeta, 2018, p. 69-70).

A mãe, portanto, utiliza-se das funções persuasivas e cognitivas da metáfora, explicando à filha “analogicamente um domínio novo ou pouco definido por um domínio conhecido” (Charaudeau, 2018, p. 330), para tentar incutir-lhe o medo de uma gravidez indesejada, pois “los ríos arrastran piedras y las palabras embarazos”¹⁸ (Skármeta, 2018, p. 67).

2.5 Narrativas dramáticas

Não se pode esquecer o fato, em relação a *El cartero de Neruda* (Skármeta, 2018), de que “O romance, em si, foi posterior a sua versão radiofônica” (Rojo, 2021, p. 41). Mais do que pela sua denominação, uma simples leitura de peças radiofônicas – como aquelas constantes de “Introdução à peça radiofônica” (Sperber, 1980), a saber, *O sapo*, de G. A. Himmel, e *Condenado ou as cartas de Christa Palm para o condenado*, denota que elas possuem uma estruturação dramática. Há nelas definição de personagens, rubricas indicativas de ação, emoção, lugar e ruídos e, acima de tudo, uma forma dialogada de composição, pois se seu traço essencial – pelo menos em 1983, época em que a transmissão de *El cartero de Neruda* se deu – configura-se na sua exclusiva audibilidade, “o valor mais decisivo cabe à palavra” (Kolb, 1980, p. 116).

Em seguida à radionovela, *El cartero de Neruda* (Skármeta, 2018) foi transposto para o cinema, numa versão dirigida pelo próprio Skármeta, como salientado no início deste trabalho. Também o roteiro cinematográfico, apesar de suas especificidades, pertence ao que se convencionou chamar gênero dramático. Se os

¹⁷ “Agora seu sorriso é uma mariposa, mas amanhã suas tetas vão ser duas pombas que querem ser arrulladas, seus mamilos vão ser duas suculentas framboesas, sua língua vai ser o quente tapete dos deuses, sua bunda vai ser o velame de um navio, e a coisa que agora te queima entre as pernas vai ser o forno a jato onde se forja o vertical metal da raça!” (Tradução livre).

¹⁸ “Os rios arrastam pedras e as palavras, gravidez” (Tradução livre).

suportes são distintos, como o rádio e o écran, ou, no caso do teatro, o palco em sentido amplo, o que aconteceu, em *El cartero de Neruda* (Skármeta, 2018), foi uma inversão da lógica comumente presente na prática das adaptações, ou seja, a da transposição do texto literário para outros gêneros e mídias, com destaque para a cinematográfica. Isso parece ter-se traduzido, no romance, especialmente na abundância dos diálogos.

Uma das características elementares do gênero dramático é a de que uma peça de teatro não conta, mas mostra uma história. Por ser o drama primário, sua época é o presente; sua ação se dá no aqui e no agora. Isso se concretiza por meio do domínio absoluto do diálogo: “o caráter particular do drama é determinado por uma forma de linguagem; sempre existe uma ‘ação’ ou um ‘enredo’, mas ele deve ser expresso principalmente pelo diálogo” (Peacock, 2011, p. 222). Por consequência, o drama não admite a citação. Como assinala Szondi, “A frase (pronunciada ou não) ‘deixemos passar agora três anos’ pressupõe o eu-épico” (Szondi, 2003, p. 33).

Assim, num texto dramático, o autor é ausente, mas “o poeta épico conta a história como contador profissional, incluindo os seus comentários no poema e dando à narrativa propriamente dita (distinta do diálogo) o seu próprio estilo” (Welleck; Warren, 2003, p. 301). O que se verifica em *El cartero de Neruda* (Skármeta, 2018) é que os capítulos são, em grande parte, recheados de diálogos, resultando que a trama é mostrada e não contada ao leitor. Não se pode ter, é verdade, como excepcional essa intromissão do dramático no literário, pois o romance, como gênero não canônico:

parodia os outros gêneros (precisamente enquanto gêneros), desvela o convencionalismo de suas formas e de sua linguagem, desloca alguns gêneros, incorpora outros à sua própria construção, reinterpretando-os e reacentuando-os (Bakhtin, 2019, p. 68).

Outro indicativo desse imbricamento de gêneros reside na construção imagética, reforçada em *El cartero de Neruda* (2018) pelo aspecto descritivo que, sem cometer o pecado de descer à exposição de minúcias para representar espaço e personagens, constrói, muitas vezes, um retrato da cena, como ocorre no capítulo em que Mario vê Beatriz pela primeira vez. A sessão começa, não por acaso, com Mario

fazendo o caminho até a enseada, procurando traduzir em imagens o que sente¹⁹, e termina com uma nova alusão às metáforas. Ao contrário da maioria dos capítulos, não há neste uma só passagem dialogada, mas a atmosfera do bar onde Beatriz trabalha, com sua mesinha de totó, sublinhada pela música dos *Ramblers*, é retratada com nitidez, revelando uma contaminação da ficção pela linguagem cinematográfica.

Também a paixão repentina de Mario por Beatriz é descrita pela mesma sensação de palpitação do coração sentida por Mario ao produzir sua primeira metáfora: “La sangre le bombeaba con tal vigor, que se pasó la mano por el pecho tratando de apaciguarlo”²⁰ (Skármeta, 2018, p. 36). As imagens não se limitam ao campo visual, podendo, inclusive, ser gustativas, olfativas e cinestésicas. No caso do despertar da paixão de Mario, trata-se de uma imagem interior, que vai se definindo a cada linha, chegando ao limite do erótico no instante em que Beatriz o convida a apanhar a bolinha que ela havia colocado entre os dentes, “que brillaron en esse humilde pátio, sugiriéndole una lluvia de plata”²¹ (Skármeta, 2018, p. 38).

Antes de mais uma vez se dirigir à residência de Dom Pablo, para não só entregar-lhe a correspondência, mas – e principalmente – expor-lhe sua paixão, além de solicitar-lhe a escrita de uma poesia para a amada, Mario passa na agência do correio, e uma primeira informação sobre a nova consciência política que se instaurava na população, especialmente entre os mais vulneráveis economicamente, é revelada. Todos os subordinados a Cosme estavam convencidos de que o projeto político marxista/socialista, que em breve triunfaria nas urnas, era o mais apropriado para produzir mudanças profundas na sociedade, especialmente em relação aos mais pobres: “El telegrafista Cosme tenía dos principios. El socialismo, a favor del cual arengaba a sus subordinados, de modo superfluo, por lo demás, porque todos eran convencidos o activistas, y el uso de la gorra de correos dentro de la oficina”²² (Skármeta, 2018, p. 39).

2.6 Neruda e a Unidade Popular

¹⁹ “Aunque las olas eran muchas, el mediodía immaculado, la arena muelle y la brisa leve, no prosperó ninguna metáfora” (Skármeta, 2018, p. 35). “Ainda que as ondas fossem muitas, o meio-dia immaculado, a areia mole e a brisa leve, não prosperou nenhuma metáfora” (Tradução livre).

²⁰ “O sangue era bombeado com tal vigor que passou a mão pelo peito, tratando de apaziguá-lo” (Tradução livre).

²¹ “que brilharam no humilde recinto, sugerindo-lhe uma chuva de prata” (Tradução livre).

²² “O telegrafista Cosme tinha dois princípios. O socialismo, a favor do qual pregava a seus subordinados, de modo supérfluo, aliás, pois todos estavam já convencidos ou eram ativistas, e o uso do boné do correio dentro da agência” (Tradução livre).

É nesse ponto que as informações sobre os problemas sociais e políticos do Chile começam a aflorar na narrativa de forma mais vigorosa, trazendo ao texto uma expressiva carga política e, ao mesmo tempo, convalidando sua proposta de recriação de acontecimentos históricos, amparados em arquivos escritos, bem como inscritos na memória. Tais acontecimentos, a princípio, podem ser tidos como pano de fundo da ação; porém, no desenrolar da trama, vão se mostrando decisivos na configuração das relações entre as personagens e destas com o meio em que vivem, afetando, em última análise, seu destino. Antevê-se, assim, um outro conflito, além do amoroso, representado pelo desejo de Mario e de Beatriz contraposto ao de dona Rosa: o de pessoas que desejavam e acreditavam em transformações estruturais da sociedade contra aquelas que, querendo manter seus privilégios, não aceitavam qualquer tipo de mudança.

Um telegrama, levado por Mario a Neruda, vem do Comitê Central do Partido Comunista, oferecendo ao último a candidatura à Presidência da República. Efetivamente, em 30 de setembro de 1969, o Partido Comunista Chileno proclamou Neruda seu candidato à Presidência da República nas eleições de 1970. Interessante notar, nesse ponto, a força de Neruda no imaginário do povo chileno, ressaltada pelo romance, já que Mario vaticina uma vitória pelo simples fato de que na casa de seu pai só haver um livro, justamente da autoria de Pablo Neruda. O poeta lhe pergunta o que isso prova, e Mario lhe responde: “Si mi papá que no sabe leer ni escribir, tiene un libro suyo, eso significa que ganaremos”²³ (Skármeta, 2018, p. 47).

A disposição de uma camada biográfica, consubstanciada na utilização de escritos de Pablo Neruda, uma testemunha dos fatos, cumpre, portanto, a função de, mais do que explicitar os acontecimentos, avalizá-los, trazendo para o leitor a expectativa de estar diante da história e não de uma história.

Ao mesmo tempo, aspectos da personalidade de Neruda são evidenciados na construção narrativa, como de uma pessoa cordata, atenciosa, que não se furta a dialogar com pessoas do povo, usando, muitas vezes, o humor para estabelecer uma comunicação mais imediata. O romance explora essa última característica da personalidade de Neruda, como quando aponta sua possível inabilidade para atos de gestão, pois ele se sente honrado com o convite para candidatar-se, mas temeroso

²³ “Se meu pai, que não sabe ler nem escrever, tem um livro seu, isso significa que ganharemos” (Tradução livre).

com a possibilidade de ser eleito: “– !Me ofrecen ser candidato a la Presidencia de la República! [...] Pero, ¿y si llego a ser elegido?”²⁴ (Skármeta, 2018, p. 47). Essa sensação de alegria e, ao mesmo tempo, de receio é descrita por Neruda em suas memórias:

Certa manhã de 1970 chegaram ao meu esconderijo à beira-mar, à minha casa de Isla Negra, o secretário-geral de meu partido e outros companheiros. Vinham me oferecer a candidatura parcial à Presidência de República, candidatura que propunham aos seis ou sete partidos da Unidade Popular. Tinham tudo pronto: programa, caráter do governo, futuras medidas de emergência etc. Até esse momento todos aqueles partidos tinham seu candidato, e cada um queria mantê-lo. Só os comunistas não tinham nada. Nossa posição era apoiar o candidato único que os partidos de esquerda designaram e que seria o da Unidade Popular (Neruda, 2019, p. 402).

Dois dias depois, um caminhão com cartazes de “Neruda, presidente” chega à cidade para levar o poeta para a campanha. Para traduzir o sentimento do poeta em relação ao fato de ser tirado de seu refúgio, o romance transcreve quase literalmente suas palavras em *Confesso que vivi* (2019):

La vida política vino como un trueno a sacarme de mis trabajos. La multitud humana ha sido para mí la lección de mi vida. Puedo llegar a ella con la inherente timidez del poeta, con el temor del tímido, pero, una vez en su seno, me siento transfigurado. Soy parte de la esencial mayoría, soy una hoja más del gran árbol humano²⁵ (Skármeta, 2018, p. 53).

A vida política veio como uma tempestade para me tirar de meu trabalho. Voltei uma vez mais para a multidão. A multidão tem sido para mim a lição de minha vida. Posso chegar a ela com a inerente timidez do poeta, com o temor do tímido, mas – uma vez em seu seio – sinto-me transfigurado. Sou parte da maioria essencial, sou mais uma folha da grande árvore humana (Neruda, 2019, p. 401).

Neruda conta, em suas memórias, que, apesar do lançamento de uma candidatura comunista ser a única forma de precipitar a unidade da esquerda chilena, sua renúncia, justamente por tal motivo, era inevitável: “Era bastante improvável que se conseguisse a unidade em torno de um comunista” (Neruda, 2019, p. 402). Ao mesmo tempo, ele se reconhece como a pessoa que simbolizou a esperança, ainda que por um breve tempo, para grande parte do povo chileno: “É memorável e

²⁴ “– Me ofrecen a candidatura à Presidência da República! [...] Mas, e se chego a ser eleito? (Tradução livre).

²⁵ “A vida política veio como um trovão a me tirar de meus trabalhos. A multidão humana tem sido para mim a lição da minha vida. Posso chegar a ela com a inerente timidez do poeta, com o temor do tímido, mas, uma vez em seu seio, me sinto transfigurado. Sou parte da maioria essencial, sou uma folha mais da grande árvore humana” (Tradução livre).

dilacerador para o poeta ter encarnado para muitos homens, durante um minuto, a esperança” (Neruda, 2019, p. 402).

Antes de deixar Isla Negra, Neruda presenteia Mario com os três volumes da edição Losada de suas *Obras Completas*, agora com a dedicatória a que Mario tanto havia ansiado, e que, além de lhe conceder um lugar de afeto privilegiado, também o reconhecia como aliado político, pois o tratava como companheiro: “A mi entrañable amigo y compañero Mario Jiménez, Pablo Neruda”²⁶ (Skármeta, 2018, p. 54).

Dias após, o deputado Labbé, representante da direita na região, aparece para fazer campanha para o candidato do Partido Nacional à Presidência, distribuindo panfletos entre os pescadores para “a parar al marxismo con el candidato de Chile: Jorge Alessandri”²⁷ (Skármeta, 2018, p. 54). Só Mario tem a ousadia de lhe devolver o panfleto, proclamando seu voto em Neruda: “Yo voy a votar por Neruda – dijo.”²⁸ (Skármeta, 2018, p. 55).

Labbé tenta, então, mudar-lhe a consciência, usando não só da simpatia, mas também de um expediente escuso, dando-lhe um álbum forrado de couro azul: “– Toma, muchacho. Para que escribas tus poemas”²⁹ (Skármeta, 2018, p. 57-58). Ao final da narrativa, o desaparecimento forçado de Mario estará intimamente ligado a essa cena.

A incursão de Mario na vida militância político-partidária parece provir de um empurrão de Dom Cosme, que o incita a ler versos de Neruda numa reunião do Partido Socialista de San Antonio:

Tanto se había divulgado su coqueteo con las musas, que la voz llegó hasta el telegrafista, quien lo conminó a leer algunos de sus versos en un acto político-cultural del Partido Socialista de San Antonio. El cartero transó en recitar la “Oda al viento” de Neruda, acontecimiento que le valió una pequeña ovación, y la requisitoria de que en nuevas reuniones distrajera a militantes y simpatizantes con la “Oda al caldillo de congrio”. Muy *ad hoc*, el telegrafista se propuso organizar la nueva velada entre los pescadores del puerto.³⁰ (Skármeta, 2018, p. 59-60).

²⁶ “Ao meu amigo querido amigo e companheiro Mario Jiménez, Pablo Neruda” (Tradução livre).

²⁷ “Acabar como o marxismo com o candidato do Chile: Jorge Alessandri”.

²⁸ “– Vou votar em Neruda – disse” (Tradução livre).

²⁹ “Toma, rapaz. Para escrever seus poemas” (Tradução livre).

³⁰ “Tanto se havia divulgado seu namoro com as musas, que o boato chegou até o telegrafista, que o mandou ler alguns de seus versos num ato político-cultural do Partido Socialista de San Antonio. O carteiro comprometeu-se em recitar a “Ode ao vento” de Neruda, acontecimento que lhe valeu uma pequena ovação e a requisição de que em novas reuniões distraísse militantes e partidários com a “Ode ao ensopado de congrio”. Para tanto, o telegrafista se propôs a organizar novo sarau entre os pescadores do porto” (Tradução livre).

Aproveitando-se da ausência do poeta, Mario também memoriza uma dezena de seus versos para tentar seduzir a amada. Só não contava, como já foi aqui ventilado, com a feroz resistência de dona Rosa, a mãe de Beatriz. Primeiro, quando Beatriz lhe diz que Neruda e Mario conversavam sobre política na estalagem, dona Rosa o chama de comunista. Depois, fica furiosa com as metáforas que a filha conta lhe terem sido ditas por Mario, afirmando que não há nada por trás das palavras e que era evidente que tudo aquilo havia sido copiado de Neruda.

Dona Rosa ainda cita de cor versos do poeta, lembrando à filha que os leu muito antes dela, na tentativa de mostrar-lhe que a poesia usada por Mario tinha como único objetivo o de fazê-la entregar-se a ele: “– Y Después su cartero le va a recitar el inmortal poema nerudiano que yo escribí en mi álbum, cuando tenía su misma edad, señorita: ‘Yo no lo quiero, amada, para que nada nos amarre, para que no nos una nada’”³¹ (Skármeta, 2018, p. 67). Dona Rosa, por fim, resolve mandar a filha passar uns dias com a tia, em Santiago.

O capítulo, repleto de um humor ferino, configurado nas falas ácidas de dona Rosa, propõe uma discussão sobre a importância da palavra na nossa cultura. Ela pode ser criadora de universos que contribuam para a compreensão do tempo e das relações em que vivemos, mas também pode ser enganadora e resultar em sofrimento e opressão. Se dona Rosa diz que as palavras desmancham no ar, como os fogos de artifício, Beatriz retruca afirmando que as de Mario não se desvaneceram, mas se impregnaram nela. Se dona Rosa acusa o carteiro de roubar os versos de Neruda, no capítulo seguinte, Mario vai reivindicar o uso coletivo da poesia. Por outro lado, Mario irá debitar a Neruda a culpa não só por ter se apaixonado, como por ter aprendido a usar as palavras de uma forma nova e eficaz, capacitando-o a finalmente traduzir em linguagem aquilo que se encontrava preso em seu íntimo.

Isso remete ao pensamento de Neruda que, sem se esquecer da tirania dos colonizadores espanhóis, que tudo destruíram na invasão das Américas, inclusive uma série de sistemas linguísticos usados pelos povos originários, deposita na palavra o único bom legado por eles deixado:

³¹ “– E depois seu carteiro vai recitar o imortal poema nerudiano que eu escrevi em meu álbum quando tinha a sua mesma idade, senhorita: ‘Eu não quero nada, amada, para que nada nos amarre, para que não nos una nada’” (Tradução livre).

Que bom idioma o meu, que boa língua herdamos dos conquistadores torvos... Estes andavam a passos largos pelas tremendas cordilheiras, pelas Américas encrespadas, buscando batas, botifarras, feijõezinhos, tabaco negro, ouro, milho, ovos fritos, com aquele apetite voraz que nunca mais se viu no mundo... Tragavam tudo: religiões, pirâmides, tribos, idolatrias iguais às que eles traziam em suas grandes bolsas... Por onde passavam, a terra ficava arrasada... Mas caíam das botas dos bárbaros, das barbas, dos elmos, das ferraduras, como pedrinhas, as palavras, as palavras luminosas que permaneceram aqui resplandecentes... o idioma. Saímos perdendo... Saímos ganhando... Levaram o ouro e nos deixaram o ouro... Levaram tudo e nos deixaram tudo... Deixaram as palavras. (Neruda, 2019, p. 82).

Reinventar a realidade com as palavras, apropriadas na forma de um tesouro deixado para trás, é a forma antropofágica de sua contribuição na luta incessante pela emancipação da classe trabalhadora.

Mais à frente, Mario, ao tomar das mãos de dona Rosa um cartão que Neruda lhe enviou, mostra que também aprendeu a amar as palavras: “– Es que usted no lee las palabras, sino que se las traga, señora. Las palabras hay que saborearlas. Uno tiene que dejar que se deshagan en la boca”³² (Skármeta, 2018, p. 105).

Depois de percorrer “praticamente todos os rincões do Chile, derramando minha poesia entre a gente de meu povo” (Neruda, 2019, p. 299), reunindo multidões por todos os lugares pelos quais passava, Neruda volta a Isla Negra, trazido pelo mesmo caminhão que o levou. Só que o veículo, desta feita, está enfeitado com cartazes de Salvador Allende, candidato único das forças da Unidade Popular. Recebido pelos pescadores, improvisa, como já comentado, um discurso que é, no romance, praticamente uma transcrição das palavras de Neruda em *Confesso que vivi* (2019), quando Neruda afirma que, apesar de se enternecer e se indignar com a situação de uma grande parcela da população chilena que vivia em condições materiais indignas, teve receio com a possibilidade de sua eleição: “Com fascínio e terror comecei a pensar no que ia fazer se fosse eleito presidente da República mais bravia, mais dramaticamente insolúvel, a mais endeusada e, possivelmente, a mais ingrata” (Neruda, 2019, p. 403).

As páginas seguintes da novela mostram as conversas de Pablo Neruda com dona Rosa González, tanto por carta quanto pessoalmente. Ela, além de assumir-se democrata cristã e declarar que não votará em Allende, como também não votaria em Neruda, caso fosse ele o candidato, acusa Mario de tentar seduzir sua filha com

³² “– É que a senhora não lê as palavras, mas as engole. As palavras têm que ser saboreadas. A gente tem que deixar que elas desmanchem na boca” (Tradução livre).

metáforas descaradamente copiadas de seus livros. A poesia de Neruda é mais uma vez explicitamente citada. Mario cobra do poeta uma ajuda concreta para demover dona Rosa da firme intenção de não o deixar se aproximar da filha, lembrando-lhe que ele havia afirmado, em um de seus poemas, ser um bom poeta casamenteiro. Quer, portanto, que as palavras de Neruda tenham correspondência com a ação.

Para Neruda, segundo essa lógica, Shakespeare deveria ter sido preso pelo assassinato do pai de Hamlet, pois, não houvesse escrito a peça, ao pai não passaria nada. Mario diz, ainda, ao poeta que dele é a culpa por ter se apaixonado, pois foi ele que o ensinou a se utilizar da língua para algo mais que pregar selos. Por consequência, é de Neruda a obrigação tirá-lo daquela situação. “– Poeta y compañero – dijo decidido. Usted me metió en este lío, y usted de aquí me saca”³³ (Skármeta, 2018, p. 85).

Mario percebe, assim, que a literatura pode ampliar sua percepção do mundo, convidando-o a experimentar angústias, desejos e esperanças alheias, e, simultaneamente, auxiliá-lo na compreensão de quem ele é, ao lhe permitir novas conexões e descobertas sobre as relações, o espaço e o tempo em que vive. Quando Neruda o acusa de plágio, por ter entregado a Beatriz o poema que ele escreveu para Matilde Urrutia, Mario responde com uma instigante inversão na questão da propriedade intelectual, afirmando que a poesia não pertence a quem a escreve, mas a quem dela faz uso, ou seja, ao receptor:

– !No, señor! Una cosa es que yo te haya regalado un par de mi libros, y otra bien distinta es que te haya autorizado a plagiarlos. Además, le regalaste el poema que yo escribí para Matilde. – !La poesía no es de quien la escribe, sino de quien la usa!³⁴ (Skármeta, 2018, p. 85).

A assertiva traz à baila a tese sustentada por Barthes da morte do autor. Para ele, o autor é um produto da sociedade burguesa, ciosa de prestigiar o indivíduo e de remeter a única possibilidade de explicação da obra àquele que a produziu. Barthes lembra que, “nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de quem, a rigor, se pode admirar

³³ “Poeta e companheiro – disse, decidido. – O senhor me enfiou nesta bagunça, e o senhor daqui vai me tirar” (Tradução livre).

³⁴ “– Não senhor! Uma coisa é eu ter dado de presente a você um par de meus livros, e outra, bem distinta, é que eu tenha autorizado você a plagiá-los. Além do mais, você deu a ela o poema que eu escrevi para Matilde. - A poesia não é de quem a escreve, mas de quem a usa!” (Tradução livre).

a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o ‘gênio’” (Barthes, 2012, p. 58). Substitui, então, o autor pela linguagem: “a linguagem é que fala, não o autor; escrever é através de uma impessoalidade prévia [...] atingir esse ponto em que só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’” (Barthes, 2012, p. 59).

Comparando o afastamento do autor ao estranhamento brechtiano, Barthes assinala que o autor não precede o texto, nascendo, isso sim, ao mesmo tempo que ele e, por consequência, o texto é escrito no agora, no momento da enunciação, não produzindo um sentido único, endereçado pelo “Autor-Deus”, pois se constitui como um tecido de múltiplas citações, que se inscrevem no espaço do leitor:

Enfim, último elo do novo sistema que se deduz inteiramente da morte do autor: o leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem; mas esse leitor não é mais pessoal que o autor recentemente demolido, e ele se identifica também a uma função: ele é “esse *alguém* que mantém reunidos, num único campo, todos os traços de que é constituída a escrita” (Compagnon, 2010, p. 51).

Ao proclamar que a poesia não é de quem a escreve, mas de quem a usa, Mario exclui da categoria de autor a pessoa física criadora da obra literária. Mais do que propor uma autoria compartilhada, retira dela a propriedade intelectual, para transferi-la ao leitor – “esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito” (Barthes, 2012, p. 64) –, a quem caberia o direito de se utilizar, usufruir e mesmo dispor livremente da obra. A ideia da propriedade social da poesia, formulada por Mario, no sentido de que ela pertenceria a todos os membros da sociedade que dela necessitassem para se exprimir, encontra eco no contexto histórico de refundação do Chile em bases socialistas. Não deixa também de tocar Neruda, que se alegra ao perceber o processo de transformação de consciência do povo chileno, simbolizado, naquele momento, pelo pensamento coletivista de Mario.

Após reconhecer o caráter democrático da afirmação, Neruda conclui que não se deve levá-la a uma votação dentro da família para descobrir quem é o pai, numa alusão ao jogo erótico empreendido por Mario e Beatriz. Ao final, o humor é reafirmado em mais uma fala de Neruda, ao ouvir de dona Rosa a recusa de que seja permitida

a entrada de Mario em sua casa: “– Nada, hombre, nada. Sólo que ahora sé lo que siente un boxeador cuando lo noquean al primer round”³⁵ (Skármeta, 2018, p. 86).

2.7 Socialismo, amor e contrarrevolução

A notícia da eleição de Salvador Allende, em 4 de setembro de 1970, abre o décimo capítulo do romance. A vitória do primeiro marxista escolhido democraticamente para presidir uma nação no continente é retratada como uma grande festa popular, que, em San Antonio, reúne pescadores, estudantes e turistas na estalagem de dona Rosa González. A oposição, encarnada pelo deputado Labbé, também se faz presente e, entre provocações dos pescadores, propõe um brinde a Neruda, salientando que, numa democracia, é preciso saber perder. A cena tem relação direta com a do último capítulo do romance, em que a polícia política chilena leva Mario de sua casa: em um dos carros que efetuaram a prisão, divisa-se o rosto do deputado Labbé.

A fissura entre o discurso de representantes políticos não comprometidos com as pautas populares e, sim, com os interesses do capital, fica escancarada na falaciosa afirmativa de Labbé a respeito das regras inerentes às democracias. Além de se transformar num aliado de primeira hora do regime militar, é ele quem aponta para a polícia política aquele que deveria ser segregado na nova ordem ou, mais que isso, forçadamente desaparecido.

Aproveitando-se do transbordamento de pessoas na hospedaria, Beatriz consegue se desvencilhar da vigilância da mãe e vai até um galpão onde se guardam equipamentos de pesca, local onde Mario a aguarda. É durante a comemoração da vitória que o encontro sexual entre ambos acontece, como se o triunfo do projeto popular resultasse numa festa dionisíaca, que embriagasse os sentidos e afastasse o medo. A cena possui uma nitidez cinematográfica, quebrada apenas quando o autor onisciente desvela o pensamento das personagens³⁶.

Tem-se a exata sensação de que uma câmara passeia pelo galpão, fazendo enquadramentos: em plano de ponto de vista, quando Beatriz distingue o carteiro

³⁵ “– Nada, homem, nada. Só que agora sei o que um boxeador sente quando é nocauteado no primeiro round” (Tradução livre).

³⁶ “Este momento, se dijo, este, este momento, este este este este este momento, este este este momento este” (Skármeta, 2018, p. 91). “Este momento, ele pensou, este, este momento, este este este este este momento, este este este momento este” (Tradução livre).

sentando sobre um banquinho de sapateiro, o rosto assombrado pela luz de uma lamparina, e ele a identifica pela roupa, a mesma que usava no primeiro encontro na hospedaria; em plano americano, quando ambos iniciam o jogo erótico que tem no ovo manuseado por Beatriz uma referência à bolinha do jogo de totó usada por ela para provocar Mario, quando se conheceram; em *plongée*, quando Beatriz manda que ele se ajoelhe e ponha as mãos em concha para receber o ovo que percorre seu corpo; em plano detalhe, quando Beatriz entreabre a blusa, e Mario faz o ovo escorregar entre seus seios; em primeiríssimo plano, quando Beatriz coloca seu dedo sobre os lábios de Mario, para fechar a cena.

Dois meses após, celebra-se o casamento de Beatriz e Mario, abençoado, agora, pela visão pragmática de dona Rosa, que vê no enlace matrimonial a forma de reparar o malfeito. O padrinho Neruda, na entrada da igreja, dá a notícia de que Allende acaba de nomeá-lo embaixador em Paris. A narrativa mantém estreita correspondência com o acontecido, já que Neruda aceita o posto, manifestando seu agrado em “representar um vitorioso governo popular, alcançado depois de tantos anos de governos medíocres e mentirosos” (Neruda, 2019, p. 404). Na festa de bodas, Neruda se recusa a dançar *Please, Mr. Postman*, o disco que havia dado de presente a Mario na sua volta a Isla Negra, para não cometer qualquer deslize que alimentasse a imprensa oposicionista, já que, passados apenas três meses da eleição, ela já falava de um estrepitoso fracasso do novo governo.

Esse processo de desestabilização do governo da Unidade Popular teria se iniciado, segundo Neruda conta em suas memórias, antes mesmo de que Allende assumisse a Presidência, quando “o mesmo ministro Zaldívar anunciou publicamente o iminente desastre econômico do país; mas desta vez atribuiu às repercussões internacionais provocadas pela eleição de Allende” (Neruda, 2019, p. 413).

Além de evidenciar o plano orquestrado pela oposição, que começava pela adesão da imprensa burguesa a uma pregação sobre a iminente hecatombe do projeto de transição pacífica ao socialismo – a chamada via chilena ao socialismo –, o romance também mostra o descompasso entre os que aderiram às novas ideias e a postura alienada de uma pequena parte da população. Num primeiro momento do governo Allende, após passar a servir almoço e jantar a um contingente de vinte famílias acampadas nas imediações durante o verão, um plano da direção de Turismo da Unidade Popular para as férias de trabalhadores de uma fábrica têxtil de Santiago,

os ganhos de dona Rosa na sua estalagem aumentam consideravelmente. Até uma televisão é comprada para servir de isca a novos fregueses.

Esses novos fregueses são justamente as mulheres dos trabalhadores do camping, que vão ver a telenovela mexicana *Simplesmente Maria*, enquanto seus maridos fazem sesta, e desligam a TV quando, depois da novela, começa a pregação da nova política, aparecendo na tela “un iluminado militante del marxismo en la sección cultural denunciando el imperialismo cultural y las ideas reaccionarias que los melodramas inculcaban en ‘nuestro pueblo’”³⁷ (Skármeta, 2018, p. 100).

Após um ano como encarregado da cozinha da hospedaria, Mario havia juntado o suficiente para realizar seu sonho de comprar uma passagem aérea e ir a Paris visitar Neruda. Da França, Neruda envia a Mario uma carta – a primeira que o carteiro recebe em sua vida –, junto com um presente: um gravador. A carta traz mais trechos de *Confesso que vivi* (Neruda, 2019), como aqueles em que Neruda afirma que mora com Matilde em um enorme quarto na embaixada chilena em Paris e que o Chile fez uma revolução muito admirada e discutida, “nos transformado num país que *existia*” (Neruda, 2019, p. 408).

Neruda conta a Mario, numa fita, sobre sua saúde ruim e a saudade de casa, pedindo-lhe um favor: que grave todos os sons que puder de Isla Negra. Envia-lhe, também, uma gravação da canção *J’attendrai*, interpretada por Rina Ketty. A letra da canção, “esperaré, día y noche, esperaré siempre que regreses”³⁸ (Skármeta, 2018, p. 108), parece traduzir não só o desejo de Neruda de voltar para Isla Negra, como o de Mario de que o poeta retorne. É, ainda, o prenúncio da espera asfixiante de Beatriz pelo reaparecimento improvável do marido, levado pela polícia secreta chilena no dia seguinte ao da morte de Neruda.

A espera pelo regresso de quem foi detido arbitrariamente e depois desapareceu constitui a mais terrível forma de suplício, já que a incerteza sobre o destino da vítima impede não só que se conheça a verdade, mas a própria elaboração do luto. É que a prova de realidade, consubstanciada na constatação inequívoca da morte biológica, somente pode acontecer, de forma integral e definitiva, com a apresentação do corpo ou a demonstração cabal da impossibilidade de sua recuperação.

³⁷ “um iluminado militante do marxismo na seção cultural denunciando o imperialismo cultural e as ideias reacionárias que os melodramas inculcavam em ‘nosso povo’” (Tradução livre).

³⁸ “Esperarei, día e noite, esperarei sempre que regreses” (Tradução livre).

Mario grava todos os sons que encontra em Isla Negra, entre os quais os sinos do terraço da casa do poeta e os batimentos do pequeno coração no ventre de Beatriz González. Enquanto isso, o desabastecimento, provocado pelo empresariado nacional, que não aceita as reformas empreendidas pelo governo, começa a bater às portas do povoado, e a carne de gado desaparece:

Quando a escassez de bens de consumo começou a aparecer, ela foi exacerbada por outras interações. A estocagem exagerada e as operações no mercado negro foram reações inevitáveis à escassez de produtos, mas elas também foram promovidas pela mídia direita e faziam parte da conspiração para desestabilizar o país. Quando apareceu uma manchete nos jornais de direita advertindo sobre uma possível escassez de açúcar, a reação dos consumidores foi sair e comprar todo o açúcar existente nos mercados – o que produziu a prevista escassez do produto. A esquerda culpava a estocagem exacerbada pela escassez crescente, bem como a sabotagem e os mercados negros estimulados pela direita. E esta, por sua vez, culpava a corrupção, o desperdício, e a ineficiência dos socialistas. Juntos, esses fatores eram responsáveis por uma pequena parcela do problema. Mas o maior responsável pelo grande excesso da demanda de suprimentos que estava por trás da escassez foi o enorme aumento na demanda do consumidor, como resultado do aumento médio de 30% na renda dos chilenos (Winn, 2010, p. 140-141).

Os pensionistas expõem a Dona Rosa sua “íntima convicção de que el desabastecimiento y el mercado negro eran producidos por la reacción conspiradora que pretendía derrocar Allende”³⁹ (Skármeta, 2018, p. 113). Mesmo assim, pedem que o preço do cardápio da hospedaria seja baixado em, pelo menos, um escudo, mas ela não o faz, preparando pratos cada vez mais desprovidos de ingredientes que deles deveriam fazer parte. Por não corrigir os rumos da hospedaria, em virtude da crise, compara-se a atitude de dona Rosa às palavras de uma certa esquerda radical que “con alegre irresponsabilidade proclamaba ‘avanzar sin transar’”⁴⁰ (Skármeta, 2018, p. 113).

A passagem parece fazer menção a segmentos da UP que queriam a execução imediata de seu programa para a consecução da via chilena do socialismo, sem se negociar com a esquerda da Democracia Cristã, ao contrário do que Allende desejava. Isso “pressupunha a inevitabilidade da guerra civil e somente o lado que contava com maiores recursos econômicos e militares podia vencê-la. *Avanzar sin transar* significava, portanto, o salto no abismo” (Bandeira, 2023, p. 429).

³⁹ “íntima convicção de que o desabastecimento e o mercado negro eram produzidos pela reação conspiradora que pretendia derrubar Allende” (Tradução livre).

⁴⁰ “avanzar sem transigir” (Tradução livre).

A escassez de produtos aumenta, e o deputado Labbé convenientemente ressurgiu, chamando os habitantes da enseada para ouvi-lo. Acusa o governo de incapaz, por ter parado a produção e provocado o maior desabastecimento da história do mundo:

... sólo había una posibilidad de salvar a Chile de las garras definitivas y sanguinarias del marxismo: protestar con tal estruendo golpeando las cacerolas que “el tirano” – así designó al presidente Allende – ensordeciera y, paradójicamente, prestara oídos a las quejas de la población y renunciara. Entonces volvería Frei, o Alessandri, o el demócrata que ustedes quieran, y en nuestro país habrá libertad, democracia, carne, pollos y televisión en colores⁴¹ (Skármeta, 2018, p. 114).

Convoca, então, a população para protestar, batendo panelas até que Allende renuncie, provocando alguns aplausos entre as mulheres dos pescadores e as dos turistas. A fala de Labbé remete à “Marcha das Panelas Vazias”, “uma passeata de mulheres de classe alta e média pelo centro de Santiago, batendo em panelas vazias em um protesto ostensivo pela escassez de alimentos que ainda era rara” (Winn, 2010, p. 135), precursora dos atuais “panelaços”.

Na manhã de quinta-feira, não aparece na enseada o caminhão-frigorífico que, de carroceria cheia, recolhia a pesca e a levava para a capital. As consequências dos acontecimentos políticos começam, então, a ser sentidas pela população local de maneira mais forte, e os pescadores se dão conta de que “la pobre pero idílica caleta no permanecía ajena a esas tribulaciones del resto del país, que los alcanzaban hasta entonces sólo por la radio o la televisión de doña Rosa”⁴² (Skármeta, 2018, p. 115).

Na noite do mesmo dia, corroborando a atuação das forças políticas conservadoras para aniquilação do projeto socialista, o deputado Labbé aparece na televisão para anunciar, como membro da união dos transportadores, que eles estavam em uma greve por prazo indefinido, para que o presidente lhes desse tarifas especiais “y ya que estábamos, que el presidente renunciara”⁴³ (Skármeta, 2018, p.

⁴¹ “...só havia uma possibilidade de salvar o Chile das garras definitivas e sanguinárias do marxismo: protestar com tal estrondo, batendo as panelas para que o “tirano” – assim designou o presidente Allende - ensurdescesse e, paradoxalmente, prestasse ouvidos às queixas da população e renunciasse. Então voltaria Frei, ou Alessandri, ou o democrata que vocês queiram, e em nosso país haverá liberdade, democracia, carne, frangos e televisão em cores” (Tradução livre).

⁴² “a pobre mas idílica enseada não permaneceu alheia a essas tribulações do resto do país, que os alcançavam até então apenas pelo rádio ou pela televisão de dona Rosa” (Tradução livre).

⁴³ “e, já que estamos aí, que o presidente renunciasse” (Tradução livre).

116). Ainda se tentou suprir os estragos da greve com trabalhadores voluntários, mas duas semanas depois ela foi encerrada, deixando o país enfurecido e desabastecido.

2.8 Pablos Neftalí: do nascimento ao Nobel

Mario finalmente remete a Neruda a gravação feita com os inúmeros sons da ilha, acompanhada de um poema de sua autoria, chamado *Oda a la nieve sobre Neruda en París* (Skármeta, 2018, p. 119). O poema termina com um pedido de que ela, a neve, leve Neruda de volta ao porto onde se sente tanto sua falta. Há rubricas relativas à fala de Mario, apontando o instante em que ele faz uma pausa ou pigarreia e sobre a intenção da fala, como as indicações concretas que os textos dramáticos dão aos atores/atrizes sobre sua forma de atuação: “(frase entonada con evidente suspenso, seguida de pausa)”⁴⁴ (Skármeta, 2018, p. 120). Após dizer o poema, Mario indica um a um dos sons por ele apreendidos.

A narrativa descreve como esses sons aparecem na gravação, como a quantidade das batidas de sino, o tempo aproximado em que o vento zune, as abelhas zumbem, ou a forma pela qual a marulhada é captada, colocando-os entre parênteses. São, portanto, verdadeiras rubricas relativas às sonoridades apontadas, como as encontradas nos roteiros cinematográficos. O sétimo e último som, indicado por Mario como sendo o de Dom Pablo Neftalí Jiménez González, traz a seguinte subscrição: “(Siguen unos diez minutos de estridente llanto de recién nacido.)”⁴⁵ (Skármeta, 2018, p. 120).

Pablo Neftalí, com suas mamadeiras de leite com cacau e inúmeros acidentes, faz minguar as economias de Mario, impossibilitando sua sonhada viagem a Paris. Mas, anunciado o recebimento do Prêmio Nobel de Literatura por Neruda, Mario pede dinheiro emprestado e prepara uma grande festa na pousada. Percorre a enseada com sua bicicleta convidando todos os pescadores e mesmo os veranistas. Compra um cabrito e consegue que uma banda anime a noite. Junto à televisão, põe uma bandeira chilena e os livros da Losada abertos na página do autógrafo. Às oito horas, o Canal Nacional transmite por satélite as palavras finais de Neruda, ante uma plateia extasiada.

⁴⁴ “(frase entoada com evidente suspense, seguida de pausa)” (Tradução livre).

⁴⁵ “(Seguem uns dez minutos de estridente choro de recém-nascido)” (Tradução livre).

Os últimos parágrafos do discurso de Neruda na cerimônia são rigorosamente transcritos no romance. Neles, Neruda cita o verso de Rimbaud que dá título à obra: “Al amanecer, armados de una ardiente paciencia, entraremos en las espléndidas ciudades”⁴⁶ (Skármeta, 2018, p. 128). Trata-se de um dos versos do célebre poema “Adeus”, datado de abril-agosto de 1873:

Há que ser absolutamente moderno. Nada de cânticos. Manter o passo ganho. Dura noite! o sangue seco fumega na minha face e empós mim nada vem senão este horrível arbusto!... O combate espiritual é tão brutal como as batalhas de homens; mas a visão da justiça é prazer que só a Deus pertence. No entanto, chegamos à velada de armas. Recebamos todos os influxos de vigor e de ternura real. E, ao raiar da aurora, armados de ardente paciência, haveremos de entrar nas cidades esplêndidas. (Rimbaud, 2021, p. 173)

Neruda, “ao situar os poetas junto aos trabalhadores define seu destinatário ideal nesse segmento social, além de assumir o ofício em sua materialidade” (Rojo, 2021, p. 43). Seu compromisso fica estampado no bojo do discurso pronunciado na entrega do prêmio:

Herdamos a vida lacerada dos povos que arrastam um castigo de séculos, povos os mais edênicos, os mais puros, os que construíram com pedras e metais torres milagrosas, joias de fulgor deslumbrante; povos que repentinamente foram arrasados e emudecidos pelas épocas terríveis do colonialismo ainda existente. [...] Eu escolhi o difícil caminho de uma responsabilidade compartilhada e, antes de reiterar a adoração do indivíduo como sol central do sistema, preferi entregar com humildade meu serviço a um considerável exército que, de quando em quando pode equivocar-se, mas que caminha sem descanso e avança dia a dia enfrentando tanto os anacrônicos recalcitrantes quanto os enfatuados impacientes” (Neruda, 1983, p. 375).

Assim, o canto da poesia, para Neruda, só não terá sido em vão se estiver pacientemente ao lado dos trabalhadores na busca por uma sociedade onde imperem a justiça e a dignidade, um ideal longínquo, mas não inexecutável.

Terminado o discurso, a plateia ovaciona Neruda de pé, enquanto Mario, entre lágrimas, agradece, agitando as mãos, como se fosse ele o homenageado. Quando a imagem de Neruda desaparece, uma locutora dá a notícia de que um comando fascista destruíra com uma bomba as torres de alta-tensão da província de Valparaíso e que a Central Única dos Trabalhadores conclama seus membros a permanecerem em estado de alerta. A festa, no entanto, continua até o amanhecer, porque ninguém,

⁴⁶ “Ao amanhecer, armados de uma ardente paciência, entraremos nas esplêndidas cidades” (Tradução livre).

à exceção do telegrafista Cosme, escuta o comunicado e mesmo ele, ainda que um tanto apreensivo, prossegue na comemoração.

A noite termina com os casais – incluindo o casal anfitrião – em lúbricos encontros em meio às dunas e na hospedaria. Dona Rosa encontra Mario e a filha na cozinha, logo após a prática de um ato de amor que faz tremer a enseada, e lhes pergunta o que eles tanto comemoram, ao que o primeiro, traduzindo o sentimento de todo o povo chileno, responde: “El Premio Nobel de don Pablo. !No ve que ganamos, señora!”⁴⁷ (Skármeta, 2018, p. 133).

As greves e paralisações de caminhoneiros e donos de depósitos ficam cada vez mais frequentes, e Mario é obrigado a rastrear lugares onde possa comprar algo para abastecer a cozinha. Uma noite, ouve o sino da casa de Neruda em Isla Negra. Não dorme, ansioso para conversar com o poeta e, principalmente, mostrar-lhe os poemas que escreveu, a fim de que ele escolha um que possa ser enviado para concorrer ao prêmio da revista cultural *La Quinta Rueda*. Além da publicação, a revista oferecia ao ganhador cinquenta mil escudos em dinheiro. Mario espera diante da casa de Neruda desde o nascer do sol, mas somente às dez da manhã, Matilde abre o portão e lhe informa que ele está doente. Ao sair de lá, Mario toma a decisão de concorrer ao prêmio de literatura da revista *La Quinta Rueda* com seu poema “*Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González*”⁴⁸ (Skármeta, 2018, p. 138).

Em 18 de setembro de 1973, a aludida revista publicaria uma edição especial, em virtude do aniversário da independência do Chile, “en cuyas páginas centrales y en robustas letras de titulares se incluiría el poema premiado”⁴⁹ (Skármeta, 2018, p. 140). Uma semana antes da data, Mario é acordado por Dom Cosme que, ligando um minúsculo rádio, mostra-lhe que todas as estações transmitiam uma mesma marcha militar alemã: era o anúncio do golpe.

2.9 Fim da utopia: o golpe

Mesmo advertido pelo telegrafista Cosme do perigo da empreitada, Mario resolve buscar nos correios a correspondência de Neruda. As tropas já haviam

⁴⁷ “– O Prêmio Nobel de dom Pablo. Não vê que ganhamos, senhora!” (Tradução livre).

⁴⁸ “Retrato a lápiz de Pablo Neftalí Jiménez González” (Tradução livre).

⁴⁹ “em cuyas páginas centrais e em robustas letras capitais se incluiría o poema premiado” (Tradução livre).

ocupado os edifícios públicos de San Antonio e um recruta encontra-se à porta de entrada da agência dos correios. Ele deixa Mario entrar para pegar as cartas. Mario recolhe cinco cartas e quase vinte telegramas endereçados a Neruda. Depois, retira das paredes os retratos de Marx e de Guevara, deixando, entretanto, o de Salvador Allende, “porque mientras no se cambiaran las leyes de Chile seguía siendo el presidente constitucional aunque estuviera muerto”⁵⁰ (Skármeta, 2018, p. 143). A truculência da nova era que se instala no Chile é revelada nos abundantes barulhos de tiros e na fala de um simples recruta para Mario: “Échate el pollo, cabrito”⁵¹ (Skármeta, 2018, p. 143).

Como a casa de Neruda estivesse cercada por soldados, que revistavam quem passava, Mario resolve subir pelas escarpas que a ladeavam e, para não ter de nela entrar com os telegramas enviados, decora-os. Já na casa e, após um sinal de Matilde, vai até o quarto de Neruda, onde o encontra extremamente debilitado. A uma pergunta sobre se é grave o que ele tem, Neruda cita a fala de Mercurio, depois da espada de Teobaldo tê-lo trespassado, em Romeu e Julieta. Mario reproduz para o poeta as mensagens de governos estrangeiros que lhe oferecem asilo e manifestam indignação pelo assassinato de Allende.

Neruda pede a Mario que o leve até a janela e, olhando o mar, diz – ou pensa dizer – os versos finais do poema *Outono*, constante da obra póstuma *Jardim de Inverno*: “Yo vuelvo al mar envuelto por el cielo,/ el silencio entre una y otra ola/establece un suspenso peligroso:/muere la vida, se aquieta la sangre/hasta que rompe el nuevo movimiento/ y resuena la voz del infinito.”⁵² (Skármeta, 2018, p. 153).

O poema, provavelmente “escrito meses antes do golpe militar, capta a atmosfera anímica do Chile” (Skármeta, 2005, p. 82), traduzida em seus versos iniciais, que prenunciam o golpe: “ESTOS MESES arrastran la estridencia/de una guerra civil no declarada”⁵³ (Neruda, 2009, p. 84).

Ainda que ele não morra ali, naquele instante, a vida de Neruda vai se esvaindo juntamente ao projeto de construção de uma sociedade justa e democrática. E são versos de um poema seu as últimas palavras que um desencantado Neruda dirige a

⁵⁰ “porque, enquanto não se mudassem as leis do Chile, ele seguia sendo o presidente constitucional, ainda que estivesse morto” (Tradução livre).

⁵¹ “Vaza daqui, cabrito!” (Tradução livre).

⁵² “Eu volto ao mar envolto pelo céu,/ o silêncio entre uma e outra onda/estabelece um suspense perigoso:/ morre a vida, se aquieta o sangue/ até que rompe o novo movimento/e ressoa a voz do infinito” (Tradução livre).

⁵³ “ESTES MESES arrastam a estridência de uma guerra civil não declarada” (Tradução livre).

Mario. O carteiro também dirige a Neruda um derradeiro pedido: o de que ele não morra.

Em *Minha vida com Pablo Neruda* (1990), Matilde Urrutia conta que o 11 de setembro de 1973 amanheceu tranquilo em Isla Negra e que nenhum pressentimento ruim anunciou a ela e Neruda a tragédia que se aproximava. Entre as coisas que esperavam para aquele dia, estaria a edição do livro de Neruda *Canción de gesta*, que acabara de ser editado pela Editora Quimantú. Somente quando ligaram o rádio e ouviram a voz de Salvador Allende, deram-se conta do que estava para acontecer:

De repente, emudeço: algo me chama a atenção: a reação de Pablo, completamente estranha para mim, literalmente diferente do homem trabalhador e forte que conheço. Em sua atitude, em seus olhos, há um brilho vazio, inconscientemente desesperado. [...] Era o fim. A alegria do povo, a esperança de uma vida de igualdade e justiça vão se diluindo. A grande e única esperança de Pablo, pela qual lutou a sua vida, está ruindo bruscamente, como os castelos de fósforos queimados, que armava em seus momentos de lazer (Urrutia, 1990, p. 8).

O penúltimo capítulo de *El cartero de Neruda* (2018) conta a morte de Neruda na clínica Santa Maria, em Santiago, no dia 23 de setembro de 1973, e a violência das forças da repressão, que saqueiam e destroem sua casa em San Cristóbal, fazendo com que seu corpo seja velado entre escombros. No dia seguinte, o cortejo fúnebre até o cemitério vai crescendo, em meio às baionetas caladas que cercam a marcha. Mesmo assim, palavras de ordem celebram Neruda e Allende, até que, nas imediações da tumba, as pessoas cantam a “Internacional Socialista”.

Segundo Urrutia, a casa de Santiago, apelidada por Neruda de La Chascona, foi encontrada com a porta aberta e vidros por toda a parte. A escada da frente tinha se transformado numa cachoeira, o que impedia a entrada. Usaram, então, a entrada de serviço, construindo, com a ajuda de vizinhos, uma passarela de tábuas para a entrada do féretro. Assim Evandro Teixeira comenta as fotografias por ele feitas naquele instante:

Passarela sendo improvisada no caminho próximo a La Chascona, inundado por militares e milicianos que haviam depredado a casa, seu entorno e seus acessos, numa tentativa de impedir que Pablo Neruda pudesse ser levado à residência em que viveu e ali ser velado por seus familiares e amigos. [...] Corpo de Pablo Neruda é levado para velório em La Chascona, sobre passarela improvisada, Santiago, Chile, 24.09.1973. (Teixeira, 2023, p. 185).

O corpo de Neruda é encaminhado para ser velado numa sala da parte superior da casa. Verifica-se, então, que a destruição é total: “Não posso descrever meu espanto ao chegar no andar de cima. [...] Um furacão furioso havia açoitado, arrasado o jardim, destroçado tudo. Por quê?” (Urrutia, 1990, p. 22).

Também a manifestação final das pessoas presentes ao sepultamento, relatada no romance, é corroborada pela fala de testemunhas oculares do evento: “A notícia naquela altura que Neruda seria enterrado no Cemitério Geral de Santiago já havia se espalhado. Começaram a cantar o hino da Internacional Socialista, e nesse momento o exército chegou, para cercar, talvez reprimir, mas não reprimiu” (Teixeira, 2023, p. 194).

A ausência da violência, pelo menos na sua forma explícita, explica-se não só pela multidão que acompanhou o enterro, como pelo grande número de jornalistas, fotógrafos e cinegrafistas da imprensa internacional. A ditadura não queria mostrar ao mundo sua face bárbara.

A imprensa noticiou, recentemente, que um grupo de especialistas entregou a uma juíza chilena, responsável pelo caso, um relatório que desqualifica a *causa mortis* de Neruda oficialmente atestada, qual seja, de câncer de próstata. Segundo o laudo, efetuado após a exumação e análise de seus restos mortais, ele foi morto por envenenamento⁵⁴. A se confirmar essa tese, que se coaduna com o estado de terror então implantado, mais um crime será acrescido à lista interminável de delitos praticados pelo regime militar.

2.10 Tempos de terror

O curto capítulo final de *El cartero de Neruda* se inicia quando Mario toma ciência, pela televisão, da morte de Neruda. Após uma breve biografia, o locutor lê um comunicado no qual a Junta Militar expressa sua consternação pela morte do poeta. Mario não consegue dormir e, às cinco horas da madrugada, ouve carros frearem diante de sua porta. Vai até a janela, e um homem de bigode faz um gesto para que ele saia. Mario dirige-se ao portão, e o homem pergunta-lhe se seu nome é Mario Jimenez e se sua profissão é carteiro. Mario responde-lhe que sim, e um outro homem, mais jovem, de cabelos curtos, capa e gravata, tira um cartão cinza do bolso,

⁵⁴ Disponível em: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/noticia/2023/02/15/pablo-neruda-foi-morto-por-envenenamento-diz-relatorio.ghtml>. Acesso em: 19 out. 2023.

questionando-lhe se ele nasceu aos 7 de fevereiro de 1952. Ante a resposta positiva de Mario, o homem de bigode determina que ele os acompanhe, porque querem lhe fazer algumas perguntas. Garantem-lhe que se trata de uma diligência de rotina, não havendo nada a temer, e que logo ele estará de volta.

O homem de bigode quer acender um cigarro, mas está sem fósforos. Pela janela de um carro, um outro homem mostra-lhe um isqueiro dourado. O homem de bigode vai até o carro e se abaixa, enquanto o do carro produz, com o isqueiro, uma forte chama, que ilumina o rosto do deputado Labbé. O jovem indica a Mario a direção de um Fiat preto, enquanto o carro do deputado sai lentamente.

Ao volante do Fiat, há um homem com óculos escuros ouvindo notícias. Quando entra no carro, Mario ouve pelo rádio a notícia de que as tropas haviam ocupado a editora Quimantú e apreendido a edição de “varias revistas subversivas, tales como *Nosotros los chilenos*, *Paloma* y *La Quinta Rueda*”⁵⁵ (Skármeta, 2018, p. 160).

A narrativa, uma vez mais, é cinematográfica: os carros estacionando na frente da residência de Mario, os homens da repressão com sua imagem típica, composta por bigodes, óculos escuros, capas, gravatas e cabelos curtos – numa época em que a moda dos cabelos longos, oriunda do movimento hippie, era a regra –, os carros pretos, os cigarros em todas as bocas, tudo se apresenta para o leitor com uma visualidade impactante.

Era o começo da repressão na sua forma mais feroz, com a prisão arbitrária e o desaparecimento forçado de pessoas contrárias ao regime, e a censura exercida em sua plenitude:

A ditadura de Pinochet não seria “nem branda nem breve”. Seu governo autoritário e Estado de terror durariam mais de dezesseis anos. Suas vítimas incluíam famosos e anônimos. Incluíam presidentes, como Salvador Allende e Eduardo Frei; ministros do governo, como José Toha e Orlando Letelier; generais, como Alberto Bachelet e Carlos Prats; e artistas e intelectuais, como o famoso autor de canções Víctor Jara e o prêmio Nobel Pablo Neruda (Winn, 2010, p. 182).

2.11 Arquivos e signos dramáticos

⁵⁵ “várias revistas subversivas, tais como *Nosotros los chilenos*, *Paloma* e *La Quinta Rueda*” (Tradução livre).

Como fecho do romance, Skármeta se utiliza de um epílogo, que pode ser tido como “the concluding section or paragraph of any literary work, sometimes added as a summary, but more often as an afterthought”⁵⁶ (Cuddon, 1999, p. 276). Trata-se de um recurso narrativo muito ligado à linguagem do teatro, quando se expõem as intenções gerais da obra ou mesmo o desfecho da ação. Outras vezes, o epílogo revela fatos posteriores à ação dramática, completando-lhe, assim, o sentido. E é isso o que Skármeta faz.

Mais uma vez, é o jornalista que fala *do lado de fora* da história. Ele conta que, anos após os acontecimentos, marcou um encontro com um velho companheiro de liceu, antigo redator literário da *La Quinta Rueda*, que havia voltado ao Chile após um exílio no México. Na ocasião, perguntou-lhe se por acaso se lembrava do autor do poema premiado que deveria ter sido publicado na revista no dia 18 de setembro do ano do golpe. O amigo lhe responde que sim: tratava-se de um excelente poema da autoria de Jorge Teillier. O jornalista insiste, perguntando-lhe se ele não se lembrava de um poema que impressionava por seu título algo curioso: *Retrato a lápis de Pablo Neftalí Jiménez González*. A esperança do jornalista de que Mario receba uma última homenagem, por meio de uma simples lembrança, esvai-se com a negativa do amigo. E ele bebe seu café com a amargura que acompanha todos os desaparecimentos.

Houvesse notícias de Mario, seria, agora, no epílogo, que elas seriam dadas. Presume-se, pois, que Beatriz continuou visitando os tribunais de Santiago, em busca do corpo de Mario ou, no mínimo, da verdade sobre seu desaparecimento. Essa sensação de amargura transborda as páginas do romance, convidando “o leitor a refletir sobre o sentido de uma vida” (Benjamin, 1996, p. 213). A narrativa de Skármeta propicia que a memória de um desaparecido e de “muitos Marios [que] foram e seguem sendo assassinados” (Rojo, 2021, p. 71-71), sobreviva, evitando seu segundo apagamento:

Donde se conjuga más dramáticamente la memoria del pasado victimado es en la doble narración cruzada de los detenidos-desaparecidos y de sus familiares que luchan contra la desaparición del cuerpo, teniendo que producir incesantemente la *aparición* social del recuerdo de esta *desaparición* en un relato frágil y siempre al borde de estar amenazado de invalidez. La construcción simbólica de ese relato es lo que, frente a la ausencia del cuerpo, debe prolongar la memoria de su identidad para mantener vivo el recuerdo del ausente y no hacerlo “desaparecer” una segunda vez mediante

⁵⁶ “A seção ou parágrafo final de qualquer obra literária, às vezes adicionado como um resumo, mas mais frequentemente como uma reflexão tardia” (Tradução livre).

el olvido. “El sufrimiento del recuerdo es usado para dar vida a la muerte”.⁵⁷ (Richard, 2017).

Assim, pode-se dizer que a narrativa, em *El cartero de Neruda*, é pautada em arquivos, derivando-se dos acontecimentos. Ademais, vale-se, na sua construção, de elementos constitutivos, ainda que não de forma exclusiva, do gênero dramático convencional. Isso decorre, primeiramente, da utilização de um prólogo e de um epílogo, signos muito ligados à esfera do teatro.

Dá-se, também, pelo expressivo uso dos diálogos, que faz com que a urdidura se apresente ante o leitor, mostrando-se no presente, ainda que apontando sempre para o futuro. Os acontecimentos estão ligados por uma relação de causalidade e o encadeamento dos capítulos (cenas) estabelece uma progressão, numa sucessão temporal. Se o drama é a arte das crises, a situação de equilíbrio na vida do protagonista Mario é rompida pela chegada de Neruda, que abre portas para que ele passe a ter uma outra compreensão de seu tempo e de suas relações. Sua paixão repentina por Beatriz vai encontrar na oposição de dona Rosa um potente obstáculo, que somente pode ser transposto com a ajuda do poeta.

A superação do problema traz outros complicadores, que quebram, uma vez mais, o equilíbrio, provocando mudanças, como a ida de Neruda para Paris, o nascimento do filho, o trabalho árduo numa sociedade em transformação e a oposição das forças conservadoras, que fazem ruir seu mundo em construção. A intensificação crescente da ação atinge seu ponto máximo com o golpe militar, acompanhado do retorno de um Neruda moribundo.

O processo interno de transformação de Mario, que passa a ler o mundo com outros olhos e perspectivas é, assim, o mesmo processo de mudança da sociedade chilena, que crê na sua refundação sob outros moldes. A resolução se dá com o desaparecimento forçado do protagonista e o esfacelamento, pela violência, do projeto popular. Acrescente-se a isso o uso das rubricas na descrição dos sons gravados em Isla Negra e enviados a Neruda, bem como o caráter eminentemente imagético de diversas cenas.

⁵⁷ Onde se conjuga mais dramaticamente a memória do passado vitimizado é na dupla narrativa cruzada dos detidos-desaparecidos e de seus familiares que lutam contra o desaparecimento do corpo, tendo que produzir incessantemente a aparição social da memória deste desaparecimento em um relato frágil e sempre à beira de estar ameaçado de invalidez. A construção simbólica desse relato é o que, face à ausência do corpo, deve prolongar a memória de sua identidade para manter viva a lembrança do ausente e não fazê-lo “desaparecer” uma segunda vez mediante o esquecimento. “O sofrimento da recordação é usado para dar vida à morte” (Tradução livre).

A influência do dramático na carpintaria do romance pode ser, ainda, sentida por uma certa observância das regras aristotélicas das três unidades. Quanto à unidade de ação, ela se verifica pela coerência orgânica dos acontecimentos, que “devem ser ligados uns aos outros por um elo de necessidade e, explicitamente, concorrer para o desenlace” (Roubine, 2003, p. 42). Há uma ação principal, consubstanciada nos conflitos estabelecidos na existência do protagonista Mario: ao estabelecer uma relação de íntima amizade com Neruda e dela se aproveitar para conquistar o amor de Beatriz, Mario pratica ações plenas de consequências.

Pode-se dizer o mesmo de seu engajamento na candidatura de Neruda e, posteriormente, no da Unidade Popular. Para essa ação convergem, numa relação de subordinação, todas as ações secundárias. E a supressão de um dos acontecimentos redundaria numa incoerência do todo. Quanto à unidade temporal, tem-se que, se não se pode dizer que a duração da ação se enquadre na medida sugerida na *Poética*, de “se limitar a um único período de sol ou a exceder minimamente o período de um dia” (Aristóteles, 2022, p. 69-71), tudo acontece num período bem determinado, coincidente com o da ascensão da Unidade Popular ao poder e sua posterior derrocada pelo golpe militar, bem como pela morte de Neruda: junho de 1969 a setembro de 1973.

Finalmente, quanto à unidade de lugar, que exigiria, no teatro, “o uso de um só lugar, correspondente ao que o espectador está em condições de englobar pelo olhar” (Pavis, 1999, p. 421), existe, na narrativa, absoluta continuidade espacial, já que a trama se desenvolve unicamente no interior da enseada de San Antonio. Lugares indeterminados só aparecem no prólogo e no epílogo, quando o autor/jornalista assume uma posição externa ao da ficção.

3 GOLPES BRASILEIRO DE 1964 E CHILENO DE 1973

3.1 Relampejar

A revisitação dos tempos históricos, com o levantamento de possíveis semelhanças entre regimes ditatoriais latino-americanos – no caso, o chileno (1973-1990) e o brasileiro (1964-1985) –, não se prende somente à necessidade de se trazer à tona os funestos acontecimentos desses anos macabros, marcados por violações sistemáticas aos direitos fundamentais, para que sejam lembrados e rediscutidos. O que se pretende, principalmente, é tentar entender por que subsistem, em sociedades que sofreram fortemente tais transgressões praticadas pelos governos autocráticos que as governavam, um recrudescimento de um espírito antidemocrático, caracterizado pelo desejo de supressão dos instrumentos de proteção da liberdade individual contra interferências indevidas do poder público.

Por outro lado, o estudo que se quer aqui fazer não tem como escopo produzir uma escrita de história e, sim, aquilo que Small denomina “historiografia de artista”, caracterizada por uma convergência de criação artística e produção de saber, em que “os artistas que estão propondo revisões historiográficas no teatro não reivindicam para si uma fala de autoridade científica” para explicar a realidade, apesar da seriedade e do comprometimento de sua investigação, desejando, ao contrário, “abordar a complexidade das representações da realidade e das relações que se estabelecem entre os sujeitos e o mundo que conhecem” (Small, 2019, p. 19). Ou seja: “a produção do saber que está em jogo na historiografia do artista é da ordem da experiência, da subjetividade e do afeto, mais que do conhecimento tido como objetivo” (Small, 2018, p. 32).

Isso numa escrita que se proponha a examinar e aproximar dois mundos e temporalidades, não para descrever o passado tal como ele foi, mas sabendo que seu conhecimento somente “acontece a partir do ‘agora’, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado” (Didi-Huberman, 2021, p. 22), numa tentativa de apoderamento “de uma recordação (*Erinnerung*) quando ela surge como um clarão num momento de perigo” (Benjamin, 2021, p. 11).

3.2 Os golpes são todos iguais?

Sabe-se que uma democracia não se caracteriza apenas pela prerrogativa do povo escolher seus representantes, nem pela ideia de submissão de todos, inclusive do Estado, a uma Constituição. No regime ditatorial brasileiro, a Constituição que entrou em vigor em 15 de março 1967, depois emendada em 1969, proclamava a forma de governo republicana e atribuía ao povo o poder soberano. Além disso, consagrava o princípio da separação dos poderes, o que, em tese, seria uma das principais garantias para que o exercício do poder não ameaçasse a liberdade. Ademais, estabelecia não poder a lei “excluir da apreciação do Poder Judiciário qualquer lesão de direito individual” (art. 150, § 4º, CF 1967⁵⁸).

Apesar disso, ao mesmo tempo em que assegurava, no art. 150 e seus parágrafos, a inviolabilidade dos direitos concernentes à vida, à liberdade e à livre manifestação de pensamento e de convicção política, declarava não ser tolerável a propaganda de subversão da ordem, um conceito genérico e elástico, que dava margem a múltiplas interpretações. Podia sujeitar, então, seus infratores às altas penas cominadas aos crimes tipificados no Decreto-lei nº 898, de 29 de setembro de 1969, documento este que regulamentava o alcance do enunciado constitucional relativo aos direitos fundamentais.

A Lei de Segurança Nacional definia como guerra revolucionária, em seu art. 3º, § 3º, “o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação”⁵⁹ e prescrevia penas de prisão perpétua e até de morte, como no caso de ocorrência de morte numa tentativa de se mudar, por meio violento, a Constituição ou a forma de governo por ela adotada (art. 24 e par. único, Decreto-lei 898/1969). No Ato Institucional nº 14, editado em 5 de setembro de 1969 – portanto, 24 dias antes da Lei de Segurança Nacional que o regulamentaria – deu nova redação ao § 11, do art. 150, da Constituição Federal de 1967, constante do capítulo dos direitos e garantias individuais, acrescentando uma ressalva à inexistência, no ordenamento jurídico brasileiro, da pena de morte, de prisão perpétua, banimento ou confisco: os

⁵⁸ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/Constituicao67EMC69.htm. Acesso em: 12 set. 2023.

⁵⁹ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/declei/1960-1969/decreto-lei-898-29-setembro-1969-377568-publicac>. Acesso em: 12 set. 2023.

“casos de guerra externa psicológica adversa, ou revolucionária ou subversiva nos termos que a lei determinar”⁶⁰. Criava-se, assim, o conceito de guerra externa psicológica adversa, visando a garantir uma atuação repressiva contra os inimigos que pretendessem, de qualquer forma, subverter a ordem instaurada pelo regime:

Art. 3º A segurança nacional compreende, essencialmente, medidas destinadas à preservação da segurança externa e interna, inclusive a prevenção e repressão da guerra psicológica adversa e da guerra revolucionárias ou subversiva.

§ 1º A segurança interna, integrada na segurança nacional, diz respeito às ameaças ou pressões antagônicas, de qualquer origem, forma ou natureza, que se manifestem ou produzam efeito no país.

§ 2º A guerra psicológica adversa é o emprego da propaganda, da contra-propaganda e de ações nos campos político, econômico, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos, contra a consecução dos objetivos nacionais.

§ 3º A guerra revolucionária é o conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxiliado do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação.⁶¹

Além disso, entre 1964 e 1969, o regime militar rompeu com a ordem constitucional em dezessete ocasiões, por meio da edição dos denominados atos institucionais, decretos com força constitucional que ampliavam os poderes do Executivo. Os militares brasileiros construíram um vasto arcabouço jurídico para amparar seus atos num “tipo de legalidade plantada no arbítrio, – uma legalidade de exceção – capaz de [...] punir dissidentes, desmobilizar a sociedade e limitar qualquer forma de participação política” (Schwarcz, 2015, p. 456).

O Ato Institucional nº 1, editado em 9 de abril de 1964, poucos dias, portanto, após o golpe de 31 de março do mesmo ano, apesar de dizer mantida a Constituição de 1946, investia os chefes daquilo que denominavam “revolução” no exercício de um poder constituinte: “Os Chefes da revolução vitoriosa, graças à ação das Forças Armadas e ao apoio inequívoco da Nação, representam o Povo e em seu nome exercem o Poder Constituinte, de que o Povo é o único titular”⁶². Viam-se, pois, como representantes da sociedade, tentando atribuir prestígio à ação de ruptura constitucional: “Os militares procuraram colocar um véu sobre suas ações e a

⁶⁰ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-14-69.htm#art1. Acesso em: 12 set. 2023.

⁶¹ Disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decllei/1960-1969/decreto-lei-898-29-setembro-1969-377568-publicacaooriginal-1-pe.html>. Acesso em: 12 set. 2023.

⁶² Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-01-64.htm. Acesso em: 12 set. 2023.

consequente destruição das instituições democráticas chamando o movimento de 1964 de ‘revolução’” (Bignotto, 2021, p. 19).

Quatro anos depois, em 13 de dezembro de 1968, os militares, considerando, entre outros fatos, que o governo “não pode permitir que pessoas ou grupos anti-revolucionários contra ela [a “revolução”] trabalhem, tramem ou ajam, sob pena de estar faltando a compromissos que assumiu com o povo brasileiro”⁶³, editam o Ato Institucional nº 5. O AI-5 autorizava o presidente da República a decretar o recesso do Congresso Nacional, ocasião em que poderia legislar sobre qualquer matéria, suspender direitos políticos e cassar mandatos, decretar intervenção federal nos Estados e municípios e também o estado de sítio, excluindo da apreciação judicial todos os atos praticados. Suspendia as garantias da magistratura, como a vitaliciedade, inamovibilidade e estabilidade, autorizando o Executivo a demitir ou aposentar seus titulares e, ainda, a garantia do *habeas corpus* nos crimes políticos, contra a segurança nacional, a ordem econômica e social e a economia popular.

Da mesma forma, a *Constitución Política de la República de Chile*⁶⁴, promulgada em 21 de outubro de 1980⁶⁵, por meio do Decreto nº 1.150, pela junta militar que governava o país, tendo à frente o general Augusto Pinochet Ugarte, prescrevia, em seu art. 4º, ser o Chile uma República Democrática e, no artigo seguinte, que o exercício da soberania reconhecia como limitação o respeito aos direitos essenciais que emanam da natureza humana. O texto constitucional chileno, entretanto, não tinha pudor em condenar, logo adiante, qualquer pensamento divergente do oficial:

Artículo 8º – Todo acto de persona o grupo destinado a propagar doctrinas que atenten contra la familia, propugnen la violencia o una concepción de la sociedad del Estado o del orden jurídico, de carácter totalitario o fundada en la lucha de clases, es ilícito y contrario al ordenamiento institucional de la República.

Las organizaciones y los movimientos o partidos políticos que por sus fines o por la actividad de sus adherentes tiendan a esos objetivos, son inconstitucionales.⁶⁶

⁶³ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 12 set. 2023.

⁶⁴ Constituição Política da República do Chile (Tradução livre).

⁶⁵ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=17039>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁶⁶ Artigo 8 – Qualquer ato de pessoa ou grupo destinado a propagar doutrinas que ataquem a família, advoguem a violência ou uma concepção da sociedade estatal ou da ordem jurídica, de natureza totalitária ou baseada na luta de classes, é ilícito e contrário ao ordenamento institucional da República. As organizações e movimentos ou partidos políticos que, por seus propósitos ou pela atividade de seus membros, tendam a esses objetivos, são inconstitucionais. (Tradução livre).

Na mesma data do golpe chileno, foi promulgado o Decreto-lei nº 1, que, considerando encontrar-se o Chile “num processo de destruição sistemática e integral dos elementos constitutivos de seu ser, devido à intromissão de uma ideologia dogmática e excludente, inspirada nos princípios forâneos do marxismo-leninismo”⁶⁷, deu à junta militar o Poder Executivo, designando o general do Exército Augusto Pinochet Ugarte como seu presidente. Dessa forma, “los militares no solo se plantearon como los redentores del orden social, sino también, como los encargados de restaurar la moral de la sociedade” (Fritz, 2019, p. 120).

Em seu art. 3º, a junta declarava garantir a plena eficácia do Poder Judiciário e o respeito à Constituição, fazendo, no entanto, uma ressalva: à medida que a situação do país o permita. Também em 11 de setembro de 1973, foi promulgado o Decreto-lei nº 3, declarando estado de sítio em todo o território chileno e “asumiendo esta Junta la calidad de General en Jefe de las Fuerzas que operará en la emergencia”⁶⁸. Entre outras medidas editadas pela junta militar, podem ser citadas as que cancelaram a personalidade jurídica da Central Única dos Trabalhadores, proibindo seu funcionamento (Decreto-lei nº 12/1973⁶⁹), designaram reitores para cada uma das Universidades do país (Decreto-lei nº 50, de 1º de outubro de 1973⁷⁰), dissolveram o Congresso Nacional (Decreto-lei nº 27, de 21/9/1973⁷¹ – Artículo 1º – Disuélvese el Congreso Nacional, cesando en sus funciones los parlamentarios en actual ejercicio, a contar desde esta fecha⁷²) e declararam ilícitos diversos partidos e movimentos políticos (Decreto-lei nº 77, de 8 de outubro de 1973⁷³):

Artículo 1º – Prohíbense, y, en consecuencia, serán consideradas asociaciones ilícitas, los Partidos Comunista o comunista de Chile, Socialista, Unión Socialista Popular, MAPU, Radical, Izquierda Cristiana, Acción Popular Independiente, Partido de la Unidad Popular y todas aquellas entidades, agrupaciones, facciones o movimientos que sustenten la doctrina marxista o que por sus fines o por la conducta de sus adherentes sean sustancialmente coincidentes con los principios y objetivos de dicha doctrina y que tiendan a destruir o a desvirtuar los propósitos y postulados fundamentales que se consignan en el Acta de Constitución de esta Junta.⁷⁴

⁶⁷ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=237897>. Acesso em: 12 set. 2023.

⁶⁸ “assumindo esta junta a qualidade de General em Chefe das Forças que operarão na emergência” (Tradução livre).

⁶⁹ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5668>. Acesso em: 12 set. 2023.

⁷⁰ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5702>. Acesso em: 12 set. 2023.

⁷¹ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=209763>. Acesso em: 17 set. 2023.

⁷² “Artigo 1º – Dissolve-se o Congresso Nacional, cessando as funções dos parlamentares no exercício atual, a contar desta data.” (Tradução livre).

⁷³ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5730>. Acesso em: 12 set. 2023.

⁷⁴ “Proibindo-se e, por consequência, considerando associações ilícitas, os Partidos Comunista ou Comunista do Chile, Socialista, União Socialista Popular, MAPU, Radical, Esquerda Cristã, Ação

Ademais, o Decreto-lei nº 128, de 12 de novembro de 1973, dava à junta militar os Poderes Executivo e Legislativo, ao prescrever, em seu art. 1º, que “La Junta de Gobierno ha asumido desde el 11 de Septiembre de 1973 el ejercicio de los Poderes Constituyentes, Legislativo y Ejecutivo”⁷⁵. Determinou, ainda, que as disposições dos decretos-lei que modificassem a Constituição seriam consideradas a ela incorporadas.⁷⁶

Mais do que derrubar um governo, o que os golpes objetivam é a imposição de “uma nova normatividade e normalidade por meio de procedimentos típicos de uma ‘lógica de guerra’: o aniquilamento dos adversários e a abolição das diferenças” (Lechner, 2023, p. 269). Os governos militares chileno e brasileiro, tratando seus golpes como revoluções para a defesa dos interesses de todo o povo, e não só de um grupo, constituíam verdadeiras ditaduras constitucionais, que cumpriam a constituição somente quando isso lhes convinha, governando por meio de atos institucionais e decretos que poderiam contrariá-la frontalmente, inclusive suprimindo instrumentos de proteção da liberdade individual, sem que isso redundasse no perigo de controle de sua constitucionalidade pelo Judiciário.

As democracias, ao contrário, afirmam-se no respeito aos direitos fundamentais e na possibilidade da livre participação dos cidadãos em diversas deliberações públicas. Essa participação, propiciadora da exigência da observação e até mesmo da implementação de direitos fundamentais, somente pode se concretizar em um Estado de Direito que garanta aos cidadãos os instrumentos para fazê-lo. Tem-se, pois, que o “princípio básico do Estado de Direito é o da eliminação do arbítrio no exercício dos poderes públicos com a consequente garantia de direitos dos indivíduos perante esses poderes” (Canotilho, 1999, p. 9).

O contrário disso é o Estado de Exceção, que se traduz na suspensão da própria ordem jurídica ou num Estado de mera legalidade formal.

Popular Independente, Partido da Unidade Popular e todas aquelas entidades, agrupamentos, facções ou movimentos que sustentem a doutrina marxista ou que pelos seus fins ou pela conduta de seus adeptos sejam substancialmente coincidentes com os princípios e objetivos da referida doutrina e que tendam a destruir ou a desvirtuar os propósitos e postulados fundamentais que constam da Ata de Constituição desta Junta” (Tradução livre).

⁷⁵ “A Junta de Governo assumiu, desde 11 de setembro de 1973, o exercício dos Poderes Constituinte, Legislativo e Executivo” (Tradução livre).

⁷⁶ Disponível em: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=5787>. Acesso em: 12 set. 2023.

E se ditaduras significam, em última instância, a supressão de governos democráticos, por mais que se questione o estágio dessas democracias, seu engendramento e suas técnicas de manutenção costumam diferir, especialmente em relação à atuação repressiva em face dos descontentes. No entanto, quando elas colapsam e chegam ao fim, são as respostas dos regimes democráticos aos crimes praticados por militares e civis que se diferenciam, principalmente na concretização da denominada justiça de transição, cuja finalidade é o enfrentamento do legado de violência dos regimes autoritários, com a responsabilização dos culpados e a efetivação do direito à memória, à verdade, à justiça e à devida reparação das vítimas.

3.3 A quem interessa perdoar?

No caso da ditadura brasileira, a transição para a democracia iniciou-se dentro do regime militar, com a Lei nº 6.683⁷⁷, de 28 de agosto de 1979, que concedeu anistia “a todos quanto, no período compreendido entre 2 de setembro de 1961 e 15 de agosto de 1979, cometeram crimes políticos ou conexos com estes” (art. 1º). A lei categorizou como conexos “os crimes de qualquer natureza relacionados com crimes políticos ou praticados por motivação política” (art. 1º, § 1º). Tratava-se, pois, de uma anistia bilateral, que considerava anistiados não só os que praticaram delitos políticos na resistência contra a ditadura, mas também os agentes do Estado, considerando os crimes por eles perpetrados como conexos aos políticos.

Num texto em que discorre sobre os crimes praticados pela Alemanha nazista, e que tenta responder à pergunta “o que significa elaborar o passado”, Adorno escreve que “O gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça” (Adorno, 2011, p. 29). Esse foi o caso da anistia brasileira. Apesar de advir de um movimento iniciado em meados dos anos 1970 pelos familiares, especialmente as mães de filhos mortos e desaparecidos, detidos e exilados pela ditadura, sob as palavras de ordem “anistia ampla, geral e irrestrita”, ela acabou sendo engendrada pelo regime militar, pressionado por essa mobilização social de grande alcance no País.

O arranjo legal fez com que a transição tivesse uma feição de concertação, em que o perdão recíproco significaria, também, o apagamento das lembranças sobre os

⁷⁷ Disponível em: L6683 (planalto.gov.br). Acesso em: 12 set. 2023.

acontecimentos do passado. Ou seja: o gesto de conciliação e de esquecimento não partiu das vítimas do regime militar, mas daqueles que torturaram, mataram e compactuaram com as diversas formas de violência praticadas pelo Estado brasileiro. A consequência é que a Lei da Anistia tem garantido a impunidade dos que praticaram graves violações aos direitos humanos. O Supremo Tribunal Federal, em 2010, declarou-a uma lei aplicável tanto aos crimes praticados pelos agentes de Estado contra os que lutavam contra o Estado de Exceção, quanto aos cometidos por esses⁷⁸. Deu, pois, à anistia um caráter bilateral.

A ausência de punição parece corroborar a tese de que se deve riscar o passado da memória, como se as feridas sociais provocadas pela violência praticada pudessem ser apagadas. Contra essa visão distorcida, que parece querer manter viva a ideia expressa pelas Forças Armadas na introdução do Ato Institucional nº 1/64, no sentido de que o golpe de 1964 se destinava “a assegurar ao novo governo a ser instituído os meios indispensáveis à obra de reconstrução econômica, financeira, política e moral do Brasil”⁷⁹, a Corte Interamericana de Direitos Humanos, no “Caso Gomes Lund e outros (‘Guerrilha do Araguaia’) vs. Brasil”, em sentença prolatada em 24 de novembro de 2010, declarou que as disposições da Lei de Anistia brasileira “que impedem a investigação e sanção de graves violações de direitos humanos são incompatíveis com Convenção Americana, carecem de efeitos jurídicos e não podem seguir representando um obstáculo para a identificação e punição dos responsáveis”⁸⁰. Concluiu, assim, ser o Estado brasileiro responsável pela detenção arbitrária, tortura e desaparecimento forçado de setenta pessoas, entre membros do Partido Comunista do Brasil e camponeses, resultado das operações do Exército, empreendidas entre os anos de 1972 e 1975, com o objetivo de erradicar a Guerrilha do Araguaia.

Da mesma forma, no “Caso Herzog e Outros vs. Brasil”, a Corte Interamericana de Direitos Humanos, em 15 de março de 2018, proferiu sentença determinando que o Estado Brasileiro deveria reiniciar a investigação e o processo penal cabíveis, pelos fatos ocorridos em 25 de outubro de 1975, “para identificar, processar e, caso seja pertinente, punir os responsáveis pela tortura e morte de Vladimir Herzog, em atenção

⁷⁸ Disponível em: <https://redir.stf.jus.br/paginadorpub/paginador.jsp?docTP=AC&docID=612960>. Acesso em: 12 set. 2023.

⁷⁹ Disponível em: [AIT-01-64 \(planalto.gov.br\)](https://planalto.gov.br). Acesso em: 12 set. 2023.

⁸⁰ Disponível em: https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_219_por.pdf. Acesso em: 12 set. 2023.

ao caráter de crime contra a humanidade desses fatos”⁸¹. Em virtude de tal decisão, o Ministério Público Federal ofereceu denúncia contra vários agentes da repressão pelo crime de homicídio praticado contra Vladimir Herzog, mas ela foi rejeitada pelo juiz da “1ª Vara Criminal de São Paulo, com base na decisão do STF de 2010 relativa à compatibilidade da Lei de Anistia com a Constituição de 1988” (Malin, 2021, p. 390).

Os governos Temer e Bolsonaro ignoraram a sentença da Corte Interamericana de Direitos Humanos no caso Herzog, tendo ela sido publicada, no Brasil, somente em 25 de setembro de 2023⁸². Tais decisões, no entanto, não resultaram, no âmbito do Estado brasileiro, na reversão da extensão da anistia criminal de natureza política aos agentes do Estado encarregados da repressão, com sua identificação e responsabilização penal. Isso significa que a Justiça brasileira, apesar de ser o País signatário da *Convenção Americana dos Direitos Humanos*, continua ignorando as decisões da Corte Interamericana e convalidando a lei da anistia.

Criaram-se, no entanto, após a redemocratização, comissões para a promoção da reparação e esclarecimento dos fatos, como a Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos (CEMDP) (Lei nº 9.140/1995), com atribuição para emitir parecer sobre requerimentos relativos a indenizações a familiares de pessoas desaparecidas em razão de participação, ou acusação de participação, em atividades políticas, no período de 2 de setembro de 1961 a 15 de agosto de 1979, bem como para atuar na localização de corpos de pessoas desaparecidas, no caso de existência de indícios do local em que possam estar depositados; a Comissão da Anistia (CA) (Lei nº 10.559/2002), tendo por finalidade analisar os requerimentos de anistia, promover reparações econômicas, de caráter indenizatório, e simbólicas, como o pedido Estatal de desculpa, pelas violações sofridas pelas vítimas sobreviventes do regime militar; e a Comissão Nacional da Verdade (CNV) (Lei nº 12.558/2011), com atribuição para examinar e esclarecer as violações de direitos humanos praticadas no período de 18 de setembro de 1946 até a data da promulgação da Constituição de 1988, além de promover o esclarecimento dos casos de torturas, mortes, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáveres e de sua autoria, mesmo que ocorridos no exterior, efetivando o direito à memória da coletividade, bem como da reconstrução da história.

⁸¹ Disponível em: [seriec_353_por.pdf \(corteidh.or.cr\)](#). Acesso em: 12 set. 2023.

⁸² Disponível em: [PORTARIA Nº 609, DE 25 DE SETEMBRO DE 2023 - PORTARIA Nº 609, DE 25 DE SETEMBRO DE 2023 – DOU – Imprensa Nacional \(in.gov.br\)](#). Acesso em: 12 nov. 2023.

No que tange aos desaparecimentos, a Lei 9.140/1995 trouxe, em anexo⁸³, uma lista com o nome de 136 desaparecidos políticos, assim como a época em que ocorreram, sendo que, “Ao longo dos anos, outros 28 casos de desaparecimento foram reconhecidos, perfazendo 163 casos de desaparecimento forçado de pessoas” (Miranda, 2008, p. 693). A localização dos corpos de desaparecidos políticos foi impulsionada pela descoberta da “Vala de Perus”, no cemitério Don Bosco, na periferia de São Paulo, onde a ditadura enterrou, sob a denominação de “indigentes”, muitos dos opositores que ela perseguia. A “Vala de Perus” foi aberta em 4 de setembro de 1990, e, já à época, familiares de desaparecidos, com a ajuda de ex-presos políticos e ativistas de direitos humanos, anunciaram “que a vala clandestina devia ocultar pelo menos seis militantes assassinados em São Paulo” (Lajolo *et al.*, 2016, p. 251). De 1991 a 2005, apenas três desses militantes foram identificados.

Em 2014, em São Paulo, criou-se o “Grupo de Trabalho Perus”, composto pela Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos Políticos, vinculado à Secretaria Nacional de Direitos Humanos, à Universidade Federal de São Paulo e à Secretaria Municipal de Cidadania e Direitos Humanos da Prefeitura de São Paulo, objetivando a localização e a identificação de mortos e desaparecidos inumados na “Vala de Perus”. Por conta desse trabalho, em fevereiro de 2018, foi identificada, por meio de análises genéticas, mais uma ossada: a de Dimas Antônio Casemiro, dirigente do Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT), assassinado pela ditadura em 19 de abril de 1971 e “enterrado como indigente no Cemitério de Perus, na capital paulista” (Almeida *et al.*, 2009, p. 244).

O relato policial era de que Dimas teria sido morto no interior do “aparelho” onde se encontrava, durante troca de tiros com a polícia. Uma investigação da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos no arquivo do antigo DOPS/SP, no entanto, desmentiu tal relato, concluindo “que a versão do tiroteio foi uma farsa forjada pelos órgãos de repressão política” (Almeida *et al.*, 2009, p. 243-244). A identificação dos despojos de Dimas Antônio Casemiro aconteceu, portanto, quase 47 anos depois de sua morte. O caso é emblemático no sentido de mostrar a importância da continuidade da procura dos corpos de desaparecidos políticos, não só para a reconstrução da verdade, mas, também, para que familiares e amigos das vítimas possam finalmente elaborar seu luto.

⁸³ Disponível em: ANL9140-95.pdf (planalto.gov.br). Acesso em: 12 nov. 2023.

Com esse objetivo, a CEMDP relatou que: “A partir de 2006, através da Engenharia Molecular, foi feita a coleta de sangue dos familiares dos mortos e desaparecidos, cujos restos mortais jamais foram localizados, para compor o banco de DNA para futuras comparações” (Miranda, 2008, p. 694). Os trabalhos de identificação das ossadas continuam: “A última das 1.049 caixas com ossos retirados da vala clandestina foi aberta pela equipe do Centro de Arqueologia e Antropologia Forense da Unifesp (CAAF) em dezembro de 2019” (Moreira, 2021, p. 116). No relatório elaborado, em dezembro de 2016, pela Comissão da Memória e Verdade da Prefeitura de São Paulo, criada para contribuir para a elucidação da verdade sobre as violações aos direitos humanos cometidas durante a ditadura civil-militar, a primeira recomendação é no sentido de conclusão da identificação das ossadas da “Vala de Perus”, por se tratar “de obrigação amparada em decisão da Justiça brasileira transitada em julgado em 2007, bem como em sentença proferida, em 2010, pela Corte Interamericana de Direitos Humanos” (Lajolo *et al.*, 2016, p. 252).

O que poucos imaginavam, em dezembro de 2016, é que a Presidência da República seria muito em breve ocupada por um controvertido capitão do Exército, apologista da ditadura e admirador do Ustra, que, em 2005, fixara na porta de seu gabinete um cartaz com a seguinte frase: “Desaparecidos do Araguaia: quem procura osso é cachorro”. (Vannuchi, 2021, p. 130).

Portanto, se a criação das comissões citadas contribuiu, por um lado, decisivamente para o levantamento das violações de direitos humanos praticadas no período ditatorial brasileiro, a fim de efetivar o direito à memória, à verdade histórica, bem como à reparação econômica, de caráter indenizatório, a muitos dos perseguidos políticos vivos, bem como aos familiares dos mortos e desaparecidos, não se conseguiu realizar, por outro lado, apesar das decisões dos organismos internacionais de direitos humanos, o julgamento criminal dos civis e militares que praticaram tais violações, de modo que elas não voltem a acontecer.

Já no que se refere ao Chile, o Decreto-lei nº 2191, de 19 de abril de 1978⁸⁴, considerando “El imperativo ético que ordena llevar a cabo todos los esfuerzos conducentes a fortalecer los vínculos que unen a la nación chilena, dejando atrás

⁸⁴ Disponível em: Ley Chile - Decreto Ley 2191 19-ABR-1978 MINISTERIO DEL INTERIOR - Biblioteca del Congreso Nacional (bcn.cl). Acesso em: 10 out. 2023.

odiosidades hoy carentes de sentido”⁸⁵, concedeu anistia a todas as pessoas, fossem elas autoras, coautoras, mandantes, ou encobridoras, que praticaram delitos “entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1978, sin hacer una distinción entre los delitos comunes y aquellos cometidos con motivación política”⁸⁶ (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile). Trata-se, portanto, de uma autoanistia, outorgada pelo regime para assegurar a impunidade dos agentes estatais, configurando-se um forte empecilho para seu julgamento.

Em 2 de fevereiro de 1988, com o objetivo de dizer “não” à continuidade da ditadura de Augusto Pinochet por mais oito anos, treze partidos de oposição juntaram-se na campanha do plebiscito sucessório, criando a *Concertación de Partidos por el NO*⁸⁷, que acabou por derrotar o regime militar, em 5 de outubro de 1988, transformando-se na *Concertación de Partidos por la Democracia*⁸⁸, visando a disputa eleitoral de 1989. O candidato da coalizão, Patricio Aylwin, da Democracia-Cristã, venceu as eleições presidenciais de 1989 com 55,1% dos votos válidos.

A *Concertación* também ficou com 93 das 158 vagas na Câmara dos Deputados e Senado. Mesmo não sendo vitoriosa no plebiscito, a ditadura Pinochetista reafirmou sua disposição em não aceitar mudanças na Constituição de 1980, a não ser aquelas aprovadas no referendo de julho de 1989, como a mudança no número de senadores eleitos, redução do mandato presidencial, e não proibição de existência dos partidos de orientação marxista.

Ademais, medidas que limitavam a democracia chilena foram impostas, tais como:

a reorganização da Suprema Corte no final da ditadura, com a nomeação de sete membros leais a Pinochet; a inamovibilidade de Pinochet do posto de Comandante em Chefe do Exército entre 1990-1998; a designação de Pinochet como senador vitalício a partir de 1988; a inamovibilidade dos membros da Junta Militar; [...] a proibição de investigação dos crimes praticados contra os direitos humanos durante a ditadura (Martins, 2016, p. 126).

⁸⁵ “O imperativo ético que ordena levar a empreender todos os esforços tendentes a fortalecer os vínculos que unem a nação chilena, deixando para trás ódios que hoje não têm sentido” (Tradução livre).

⁸⁶ Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-95548.html>.

⁸⁷ “Concertação de partidos pelo não” (Tradução livre).

⁸⁸ “Concertação de partidos pela democracia” (Tradução livre).

Assim, foi criada no Chile, no governo de Patricio Aylwin Azócar, por meio do Decreto Supremo nº 355, de 25 de abril de 1990, a *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*⁸⁹ Nacional da Verdade e Reconciliação ou *Comissão Rettig*. Após um trabalho de nove meses, a Comissão, considerando “que sólo el conocimiento de la verdad rehabilitará en el concepto público la dignidad de las víctimas, facilitará a sus familiares y deudos la posibilidad de honrarlas como corresponde y permitirá reparar en alguna medida el daño causado”⁹⁰, entregou, em 9 de fevereiro de 1991, um relatório sobre as violações dos direitos humanos ocorridas no Chile durante a ditadura de Augusto Pinochet, cobrindo o período de 11 de setembro de 1973 até 11 de março de 1990.

O extenso relatório proclama ser impossível resumir todos os locais de tortura existentes no país no período acima apontado, assinalando que eles foram numerosíssimos, mas ressaltava um de especial importância: o Acampamento de Prisioneiros nº 2 da Escola de Engenheiros Militares do Regimento de *Tejas Verdes* e a própria escola, ambos estreitamente relacionados, posteriormente, com a temida polícia secreta do regime: a *Dirección de Inteligencia Nacional*⁹² (Dina). O Acampamento-Escola, segundo o *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, funcionou de 11 de setembro de 1973 até meados de 1974:

Aunque centrado en la zona de San Antonio -importante por su puerto, y potencialmente conflictiva por su larga tradición sindical y política de izquierda, al parecer el complejo Campamento-Escuela sirvió asimismo para recluir e interrogar personas venidas de otros puntos, en una especie de embrión de lo que sería la DINA. Después, parece, lo tomaría la propia DINA.⁹³

Vê-se, pois, que San Antonio, além de ser uma área de tradição política de esquerda, tornou-se, após o golpe, lugar embrionário da Dina, criada pelo Decreto-lei

⁸⁹ “Comissão Nacional da Verdade e Reconciliação” (Tradução livre).

⁹⁰ Disponível em: <https://bibliotecadigital.indh.cl/server/api/core/bitstreams/7b2a0e4e-f308-43e3-b896-4c4acb83b117/content>. Acesso em: 10 out. 2023.

⁹¹ “que só o conhecimento da verdade rehabilitará no conceito público a dignidade das vítimas, proporcionará às suas famílias e parentes a possibilidade de homenageá-las adequadamente e permitirá reparar em alguma medida os danos causados” (Tradução livre).

⁹² “Direção de Inteligência Nacional” (Tradução livre).

⁹³ “Embora centrado na área de San Antonio – importante por seu porto, e potencialmente conflitiva por sua longa tradição sindical e política de esquerda – serviu o Complexo Acampamento-Escola, ao que parece, para deter e interrogar pessoas vindas de outros pontos, numa espécie de embrião do que seria a DINA. Depois, parece que a própria DINA o tomara” (Tradução livre).

nº 521, de 14 de junho de 1974⁹⁴, “embora já funcionasse desde setembro de 1973, como *Comisión Dina*” (Bandeira, 2023, p. 591). É lá que, doze dias após o golpe, homens usando capas e óculos escuros, provavelmente integrantes da Comissão DINA, levam Mario Jiménez num Fiat preto para “una diligencia de rutina”⁹⁵ (Skármeta, 2018, p. 160), da qual ele não mais retornará.

A *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* contabilizou 2.296 vítimas de violações aos direitos humanos. O presidente Patricio Aylwin, em março de 1992, deu ao povo o conhecimento do relatório, quando, em nome da nação chilena, pediu perdão às vítimas. No entanto, a Comissão não teve competência para propor a judicialização dos crimes cometidos pelo regime militar. Entretanto, sabia-se que mais de cem mil pessoas haviam sido detidas no período ditatorial e que muitas delas continuavam desaparecidas.

Em virtude do avanço das investigações, que revelavam mais e mais vítimas, não havia outro caminho senão o da criação de novas Comissões. A primeira delas, criada no governo de Ricardo Lagos, em 11 de novembro de 2003, por meio do Decreto Supremo nº 1.040, denominada “Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura”⁹⁶, mais conhecida como *Comisión Valech*, sobrenome de seu presidente, tinha como objetivo o reconhecimento das vítimas sobreviventes da tortura e prisão política ainda não reconhecidas, para que a elas se desse a devida reparação, na forma da Lei nº 19.992, de 24 de dezembro de 2004⁹⁷.

Seu relato reconheceu 27.255 vítimas da ditadura militar chilena. Finalmente, no governo da presidenta Michelle Bachelet foi estabelecida, por meio do Decreto Supremo nº 43, publicado em 13 de fevereiro de 2010, a *Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión, Política y Tortura*⁹⁸, que elevou, conforme informe da Comissão⁹⁹, “a más de 40 mil los casos reconocidos por esta Comisión y sus predecesoras, incluyendo

⁹⁴ Disponível em: Ley Chile - Decreto Ley 521 18-JUN-1974 MINISTERIO DEL INTERIOR - Biblioteca del Congreso Nacional (bcn.cl). Acesso em: 10 out. 2023.

⁹⁵ “uma diligência de rotina” (Tradução livre).

⁹⁶ “Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura” (Tradução livre).

⁹⁷ Disponível em: Ley Chile - Ley 19992 - Biblioteca del Congreso Nacional (bcn.cl). Acesso em: 10 out. 2023.

⁹⁸ “Comissão Consultiva Presidencial para a Classificação de Detidos, Desaparecidos, Executados Políticos e Vítimas de Prisão, Política e Tortura” (Tradução livre).

⁹⁹ Disponível em: Informe2011.pdf (cedocmuseodelamemoria.cl). Acesso em: 10 out. 2023.

detenidos desaparecidos, ejecutados políticos, víctimas de violencia política, torturados y presos políticos durante los 17 años de la dictadura”¹⁰⁰.

Do mesmo modo que no Brasil, a Corte Interamericana de Direitos Humanos se manifestou contra a validação da lei de anistia chilena, como no *Caso Almonacid Arellano e outros Vs. Chile*, em que a sentença, prolatada em 26 de setembro de 2006, dispôs que o “Estado deve assegurar-se que o Decreto Lei nº 2.191 não siga representando um obstáculo para a continuação das investigações da execução extrajudicial do senhor Almonacid Arellano e para a identificação e, se for o caso, a punição dos responsáveis”¹⁰¹.

O fato de Pinochet ter sido nomeado senador vitalício, a partir de 1988, de continuar como comandante-em-chefe das Forças Armadas de 1990 a 1998 e de haver nomeado sete membros da Suprema Corte, se não obstaculizou os processos judiciais contra os responsáveis pelas violações dos direitos humanos, no período ditatorial, contribuiu decisivamente para que os julgamentos das ações tendessem quase sempre à absolvição dos militares. Isso apenas começou a mudar quando, em 1993, o ex-chefe da Dina, Manuel Contreras, foi condenado.

A ideia dos julgamentos como base da retomada democrática somente se ampliou, no Chile, a partir de 1998, “cuando la detención de Pinochet en Londres cambió radicalmente el escenario de los derechos humanos en aquel país”¹⁰² (Delgadillo, 2016, pos. 3073). No mesmo ano, a Suprema Corte decidiu que a lei de anistia não poderia ser aplicada em crimes de violações de direitos humanos. As condenações dos agentes da ditadura têm, assim, aumentado a partir deste século. Em agosto de 2023, a Suprema Corte chilena condenou sete oficiais da reserva pelo assassinato do compositor e cantor Víctor Jara e do militante do Partido Comunista Littré Quiroga, a penas que variam de 8 a 25 anos de prisão. Há, apesar disso, no sistema, algumas incongruências, como a prisão dos militares se dar em *Punta Peuco*, um presídio com regalias que o diferenciam bastante daqueles destinados aos presos comuns.

¹⁰⁰ “a mais de 40 mil casos reconhecidos por esta Comissão e pelas suas predecessoras, incluindo os presos desaparecidos, executados políticos, vítimas de violência política, torturados e presos políticos durante os 17 anos da ditadura” (Tradução livre).

¹⁰¹ Disponível em: 7172fb59c130058bc5a96931e41d04e2.pdf (cnj.jus.br). Acesso em: 10 out. 2023.

¹⁰² “quando a prisão de Pinochet em Londres mudou radicalmente o cenário dos direitos humanos naquele país” (Tradução livre).

Portanto, não são distintas as formas pelas quais o Chile e o Brasil encararam seu passado. Como o *Angelus Novus* de Klee, a cadeia de fatos que aparece é uma catástrofe que acumula ruínas sobre ruínas: “Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído” (Benjamin, 2021, p. 14). Só que do paraíso sopra um vendaval, que os impele para o futuro. Assim, eles tentam reconstituir o passado sob a ótica das vítimas do terror e não do discurso dos perpetradores das violações. Tentam, também, implementar medidas de reparação, tudo por meio das por meio das Comissões da Verdade.

De outro lado, são diversas as formas com que têm atuado na questão da punição criminal dos responsáveis pelas perseguições políticas, torturas, mortes e desaparecimentos forçados. Se hoje se entende que as penas não têm um caráter retributivo e, sim, preventivo, é certo que não se pode pretender a pacificação, num verdadeiro Estado Democrático de Direito, sem a responsabilização daqueles que praticaram crimes tão graves, sob pena da naturalização de seus comportamentos e não intimidação dos que desejam a repetição das violências cometidas.

3.4 Golpe chileno: a longa noite de terror

Violências como a do golpe militar chileno, concretizado em 11 de setembro de 1973. Chamado ao palácio presidencial pela madrugada, em virtude da ocupação de Valparaíso pela Marinha, Allende, ao prenunciar o levante, faz pela *Rádio Magallanes* seu derradeiro discurso. Nele, afasta a possibilidade de renúncia, evitando fornecer qualquer laivo de legitimidade ao governo despótico que, em breve, instalaria-se no poder. Se, em seu discurso de posse, realizado na sacada da Federação de Estudantes da Universidade do Chile, em 4 de setembro de 1970, Allende diz dever seu triunfo aos homens sacrificados e às mulheres humildes e ignoradas, enfim, ao povo anônimo do Chile, “que entrará comigo no Palácio de La Moneda no dia 4 de novembro” (Allende, 2022, p.18) para fazer um governo revolucionário, que levaria o país à independência econômica, sua fé nos processos sociais que, no futuro, levariam novamente os trabalhadores ao protagonismo da vida política, não desaparece em seu último discurso:

É possível que nos esmaguem, mas o amanhã será do povo, será dos trabalhadores. [...] É possível que disparem contra nós. Mas saibam que aqui estamos, pelo menos com este exemplo, para assinalar que neste país há

homens que sabem cumprir com suas obrigações. [...] Diante destes fatos, só me cabe dizer aos trabalhadores: não vou renunciar! Posto neste momento histórico, pagarei com a minha vida a lealdade ao povo. [...] Viva o Chile! Viva o povo! Viva os trabalhadores! (Allende, 2022, p. 158-160).

O ataque ao *La Moneda* teve início logo depois, às dez para as dez da manhã, conforme relato de testemunhas presenciais do evento, como o do jornalista Jaime Vargas, da Televisão Nacional Chilena, que estava, com um cinegrafista da TV, em frente ao palácio presidencial desde antes do início do ataque. Ele relata o silêncio que reinava ao redor do *La Moneda*, só quebrado pelos elementos de guerra, como o movimento dos tanques, até o instante em que os tiros e as bombas irromperam. As imagens desfocadas mostram que, quando o ataque ao palácio principiou, todos os que estavam no local correram. O registro foi interrompido quando a gravação foi retomada em um plano superior, aparentemente de um edifício situado ao lado do *La Moneda*. É quando Vargas diz que são dez e quinze e que o bombardeio começou há vinte e cinco minutos. O fogo consome a frente do segundo andar e as portas de entrada do palácio¹⁰³. No seu interior, somente estão Allende e doze componentes de sua guarda pessoal, o *Grupo de Amigos Personales* (GAP), que ele havia constituído com militantes de segurança, e que tinha como comandante Max Marambio, do *Movimiento de Izquierda Revolucionario* (MIR).

Por volta das onze horas, os bombardeios cessaram. Os militares golpistas tentaram convencer Allende a se render, mas ele não o fez. Seguiu-se o bombardeio do palácio pela Força Aérea. Allende, então, foi até o Salão da Independência e se matou. As tropas entraram no *La Moneda* por volta das duas e meia da tarde.

Começou assim, em plena luz do dia, a noite de terror do Chile. Os focos de resistência foram esmagados nos dias que se seguiram. Os chilenos acreditavam que os quatro componentes das Forças Armadas que integravam a nova junta de governo, e que justificaram o golpe para livrar a nação do comunismo, logo a devolveriam aos civis. Mas o fechamento do Congresso, a suspensão da Constituição, a censura aos órgãos de imprensa e a instauração do estado de sítio em tempo de guerra, com o toque de recolher, mostraram que a ditadura militar havia se estabelecido para ficar longos anos no poder.

¹⁰³ Disponível em: (116) 11 de septiembre de 1973: Bombardeo de La Moneda | 24 Horas TVN Chile - YouTube. Acesso em: 10 out. 2023.

As greves dos transportes e sindicatos patronais, bem como o *lockout* dos comerciantes, que induziram e amplificaram a crise no governo Allende, provocando o caos econômico, chegaram ao fim tão logo o golpe foi desfechado. O tenente-coronel Patrick Ryan, depois de afirmar que “eles, os *truck drivers* eram ‘*the real heroes of this thing*’” (Bandeira, 2023, p. 583), concluiu que foram eles que derrubaram o governo.

Note-se que a mesma estratégia de paralisação, agregada da interdição de rodovias, foi empregada pela categoria dos caminhoneiros no período pré-eleitoral de 2018, que levou o candidato da extrema-direita, Jair Messias Bolsonaro, à Presidência do Brasil¹⁰⁴. Os mais de trezentos bloqueios de estrada realizados pelos caminhoneiros em maio de 2018, paralisando o Brasil por dez dias, voltaram, aliás, a acontecer, no final de outubro de 2022, após a vitória do candidato de esquerda Luiz Inácio Lula da Silva na eleição presidencial¹⁰⁵.

Consolidado o golpe, era hora de caçar os resistentes, sejam eles jovens, velhos, políticos, artistas, intelectuais, ou simplesmente trabalhadores e camponeses, essas últimas vítimas preferenciais da repressão. As Forças Armadas se incumbiram de esmagar os movimentos de resistência, que se faziam sentir em algumas fábricas, como a *Sumar Polyester*, ou em bairros como o *La Legua*, para onde foram resgatados, pelos comunistas, os trabalhadores da *Sumar*.

Quais teriam sido os atores que impediram a implementação das mudanças propostas no projeto da Unidade Popular para levar o Chile ao socialismo e por qual motivo o fizeram? E as possíveis respostas, de outro lado, teriam equivalência com o golpe que depôs, nove anos antes, no Brasil, o governo popular de João Goulart?

3.5 Allende e a Unidade Popular

Salvador Allende Gossens veio de uma família de classe média. Seu avô era médico e foi deputado e senador pelo Partido Radical. Allende também estudou medicina, tendo lutado no movimento liderado pelo coronel Marmaduke Grove que, em junho de 1932, instaurou, no Chile, a primeira República Socialista das Américas.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://www.conjur.com.br/2018-mai-28/greve-caminhoneiros-mostra-eleicoes-correm-risco-fux/>. Acesso em: 10 out. 2023.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/eleicoes/2022/caminhoneiros-se-manifestam-contra-resultado-das-eleicoes/>. Acesso em: 10 out. 2023.

A República Socialista de Grove enfrentou uma dura oposição das elites chilenas e perdurou somente doze dias. No entanto, nesse breve período, Grove editou uma série de decretos que seriam fundamentais, no governo da Unidade Popular, nas reformas empreendidas para levar o Chile ao socialismo.

Ainda como estudante, Allende tornou-se presidente do Centro de Estudantes da Escola de Medicina, em Santiago, e vice-presidente da Federação de Estudantes do Chile. Foi, também, um dos fundadores do Partido Socialista do Chile (1933), elegendo-se deputado, em 1937. No ano seguinte, liderou, em Valparaíso, a campanha vitoriosa do candidato Pedro Aguirre Cerda, da Frente Popular, à Presidência.

Na candidatura de Cerda, como candidato de oposição ao governo de Arturo Alessandri (1932-1938), foi articulada por uma aliança de centro-esquerda da qual faziam parte os Partidos Radical, Socialista, Comunista e a Confederación de Trabajadores de Chile (CTCH). A direita, representada pelo candidato conservador Gustavo Ross, estava convicta de seu candidato seria eleito. No entanto, foi o candidato da Frente Popular que, por uma estreita margem de votos, venceu as eleições de 1938.

A Frente Popular – mesmo que não tenha produzido uma modificação radical na estrutura político-social do Chile, já que não implementou, por exemplo, um programa de reforma agrária, de sindicalização do campo ou de nacionalização das riquezas minerais, então centrada na exploração do salitre – trouxe um avanço significativo em sua história, no que tange à atuação do Estado como elemento impulsionador e regulador da economia e provocador de melhorias sociais. Ademais, a esquerda reorientou-se no sentido de defesa da democracia política, e “tanto comunistas quanto socialistas passaram a defender a “revolução democrática” como etapa prévia à construção do socialismo” (Aggio, 2021, p. 84). Essa visão de necessidade de se promover a união entre as forças populares como único caminho viável para o enfrentamento das forças conservadoras se tornaria fundamental na edificação da futura coalizão implementada pela Unidade Popular.

Eleito, Cerda nomeou Allende como Ministro da Saúde, da Habitação e da Segurança. Ele permaneceu no cargo de 1939 a 1940. Em 1945, foi eleito senador, ficando no Parlamento até ser eleito Presidente. No exercício do mandato parlamentar, postou-se contrariamente “à lei da defesa da democracia promulgada no governo do radical Gabriel González Videla em 1948, que colocou o Partido

Comunista do Chile na ilegalidade até 1958 e perseguiu movimentos sociais” (Borges, 2020, p. 140).

Por quatro vezes, candidatou-se, sempre por coalizões de esquerda, à Presidência da República. Da primeira vez, em 1952, Allende obteve somente 5% dos votos; mas, em 1958, alinhou uma coalizão entre seu Partido Socialista e o Comunista na *Frente de Acción Popular* e foi derrotado, por uma diferença ínfima, pelo candidato dos conservadores e liberais, Jorge Alessandri. A frente foi reeditada em 1964, quando Allende foi derrotado pelo candidato da democracia-cristã Eduardo Frei. Obteve, no entanto, uma expressiva votação (39%), maior do que a de 1958. Com o avanço da democracia-cristã nas eleições congressuais de 1965 (cerca de 40% dos votos), Allende percebeu que a saída para as eleições presidenciais de 1970 seria a reedição de uma frente, desta feita de centro-esquerda, mas comandada pelos partidos de esquerda. Os comunistas, a princípio, teriam como candidato Pablo Neruda, numa idêntica estratégia de forçar um alinhamento das forças progressistas:

Os candidatos da direita estavam lançados e faziam propaganda. Se não nos uníssemos em uma aspiração eleitoral comum, seríamos esmagados por uma derrota espetacular. A única maneira de precipitar a unidade consistia em que os comunistas designassem seu próprio candidato. Quando aceitei a candidatura postulada por meu partido, tornamos ostensiva a posição comunista. Nosso apoio seria para o candidato que contasse com a vontade dos outros. Se não se conseguisse tal consenso, minha indicação se manteria até o final. (Neruda, 2019, p. 402).

Allende costurou, então, um acordo entre socialistas, comunistas, o Partido Radical, de centro, e setores da esquerda católico-cristã, erigindo, assim, uma nova frente, denominada Unidade Popular, que se aproveitou da queda acentuada de votos na democracia-cristã nas eleições congressuais de 1969, determinada pelo fracasso de suas reformas sociais e econômicas. O consenso alcançado é comentado por Neruda: “Em um momento feliz chegou a notícia: Allende surgia como candidato possível de toda a Unidade Popular. Previa a aceitação de meu partido; apresentei rapidamente a renúncia de minha candidatura” (Neruda, 2019, p. 403).

Três eram, assim, os aspirantes à Presidência do Chile, em 1970. Não aceitando o programa de tendências progressistas da ala esquerda da Democracia Cristã, o Partido Nacional lançou um candidato próprio, Jorge Alessandri Rodriguez, aquele para quem o representante da direita na região de San Antonio, o sorridente deputado Labbé, fazia campanha, entregando panfletos aos pescadores, que olhavam

“la foto del anciano ex mandatario, cuya expresión calzaba con sus prácticas y prédicas austeras”¹⁰⁶ (Skármeta, 2018, p. 55). O candidato da Democracia Cristã (PDC) veio da ala esquerda do partido, seu líder, Radomiro Tomic. Já a esquerda foi representada por Salvador Allende, da Unidade Popular (UP):

uma coalizão política que tinha como eixo os partidos Comunista e Socialista, mas que abrigava, também, radicais (PR), socialdemocratas (PSD), a Ação Popular Independente (API) e parte da esquerda católica, o Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU) (Aggio, 2021, p. 19).

O Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR), uma relevante organização política de esquerda, não fez parte dessa coalizão, tendo integrado a Unidade Popular somente após a eleição de Allende, assim como o Partido de Izquierda Radical (PIR) e o Movimiento de Izquierda Cristã (IC), dissidências, respectivamente, do Partido Radical e da Democracia Cristã.

Ressalte-se que, apesar da Unidade Popular ter sua composição bastante semelhante à da Frente Popular, no que se refere às forças que a comandavam, era “dominada por seus ascendentes partidos de esquerda, não pelos radicais em franco desaparecimento, e seu programa de reformas moderadas, mas de uma transição democrática para o socialismo” (Winn, 2010, p. 57).

A Unidade Popular venceu as eleições chilenas de 1970, com Salvador Allende obtendo 1.075.616 votos (36,3% dos votos), contra 1.036.278 (34,9% dos votos) dados a Jorge Alessandri e 824.849 (27,8% dos votos) a Radomiro Tomic. A vitória não significava, por si só, a investidura no cargo de Presidente da República. A Constituição de 1925 rezava, em seu artigo nº 64, que as duas casas do Congresso Nacional, a dos Deputados e a dos Senadores, cinquenta dias após a votação, procederiam à proclamação de Presidente da República ao candidato que tivesse obtido mais da metade dos votos válidos. Se o escrutínio, entretanto, não resultasse nessa maioria, a escolha recairia entre os candidatos que houvessem obtido as duas maiorias relativas mais elevadas.

Mesmo com a recusa de Jorge Alessandri em reconhecer a vitória de Allende, ao contrário do reconhecimento deste último quando foi derrotado pelo primeiro nas

¹⁰⁶ “a foto do idoso ex-presidente, cuja expressão combinava com suas práticas e pregações austeras” (Tradução livre).

eleições de 1958, o Congresso garantiu o empossamento de Allende, com o apoio de toda a Democracia Cristã.

A ratificação do veredicto popular, no entanto, sofreu pesadas ingerências contrárias dos Estados Unidos da América, governado então por um ferrenho anticomunista: Richard Nixon. Secretamente, o governo dos EUA operou para evitar a posse de Allende. Começava aí uma ingerência externa da então maior potência imperialista do Planeta para tentar fazer com que Allende não exercesse a Presidência, consubstanciada, naquele contexto, em dois caminhos: um golpe constitucional, que consistia em convencer a Democracia Cristã a votar em Alessandri, ou um golpe militar, a ser empreendido após a criação de um caos na economia.

Esse caos seria resultado de uma crise econômica e social sem precedentes, que forneceria as condições perfeitas para a ação das Forças Armadas. A operação secreta empreendida pela CIA denominava-se *Projeto Fubelt* e tinha como uma de suas armas a produção de artigos e reportagens apontando para o abismo financeiro para o qual o país inevitavelmente caminhava: “A técnica era similar à usada no Brasil, em 1964, quando a CIA explorou as contradições políticas domésticas, visando a criar as condições objetivas, inclusive o caos econômico e financeiro, para legitimar o golpe de Estado” (Bandeira, 2023, p. 190).

Por fim, Frei não conseguiu o apoio maciço da Democracia Cristã para o golpe constitucional, mas os democratas-cristãos exigiram, em troca de seu apoio à ratificação do resultado, uma série de emendas constitucionais, denominada *Estatuto de Garantias Constitucionais*, que foi aceita por Allende, para surpresa de Frei. O acordo firmado entre a Unidade Popular e a Democracia Cristã, e aprovado em 15 de outubro de 1970 pela Câmara dos Deputados, previa, entre outras coisas, a independência das Forças Armadas, a propriedade dos meios de comunicação, a liberdade de expressão e de ensino e, no caso de eventuais expropriações constantes do programa de governo, o pagamento de devidas indenizações. Havia, ainda, o compromisso de inserção do texto em futura reforma constitucional.

Sobrava aos EUA o caminho do golpe, que culminou com a tentativa de sequestro e o assassinato do comandante-chefe do Exército chileno, general René Schneider, em 22 de outubro daquele ano, por parte de um grupo comandado pelo ex-general chinelo Roberto Viaux. O assassinato assombrou e comoveu o país, resultando num súbito apoio da classe política à democracia. Essa mudança de perspectiva da classe política, aliada à sucessão de Schneider, no comando do

Exército, por Carlos Prats, um general também dotado de princípios rígidos, no que se refere à seara da legalidade, e à efetivação do acordo consubstanciado no *Estatuto de Garantías Constitucionales*, acabou por propiciar uma esmagadora vitória de Allende no Congresso, que ratificou sua eleição por 153 votos, contra 35 dados a Alessandri e 7 em branco.

3.6 A via chilena do socialismo

Assim, em 4 de novembro de 1970, Salvador Allende passou a ocupar o cargo de presidente da República, em substituição a Eduardo Frei, por um período de seis anos, sem possibilidade de reeleição, conforme determinava o artigo nº 62, da Constituição de 1925.

O programa de governo da Unidade Popular previa uma economia planificada e em grande parte estatizada, ancorada em três pontos fulcrais:

a transição ao socialismo sem armas se apoiando no sufrágio universal, respeitando a institucionalidade vigente, as liberdades de manifestação, imprensa e organização; b) as mudanças profundas no sistema econômico a partir da criação de uma área nacionalizada da economia de forma planejada; e c) a participação ativa dos trabalhadores por meio dos partidos políticos e entidades do movimento social, como, por exemplo a Central Única dos Trabalhadores. (Borges, 2020, p. 111).

Um dos seus primeiros feitos foi a aprovação, por votação unânime do Congresso Nacional, da nacionalização das minas de propriedade estrangeira, entre as quais estavam as de cobre, que, até então, eram de propriedade norte-americana. A Lei nº 17.450, de 11 de julho de 1971, estabeleceu que:

el Estado tiene el dominio absoluto, exclusivo, inalienable e imprescriptible de todas las minas, las covaderas, las arenas metalíferas, los salares, los depósitos de carbón e hidrocarburos y demás sustancias fósiles, con excepción de las arcillas superficiales¹⁰⁷ (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile).

Outros recursos minerais do país, como o ferro e as minas de nitrato, seriam, em seguida, adquiridos e nacionalizados pelo governo, como salientou Allende em

¹⁰⁷ “O Estado tem propriedade absoluta, exclusiva, inalienável e imprescritível de todas as minas, covaderas, areias, metalíferas, salinas, jazidas de carvão, e hidrocarbonetos e demais substâncias fósseis, com exceção das argilas superficiais” (Tradução livre).

seu discurso proferido em 1º de maio de 1971: “Nacionalizamos outra das nossas riquezas fundamentais: o ferro. Há pouco tempo, fechamos uma negociação com a Bethlehem Corporation, pela qual a mineração do ferro passou inteiramente para a área da propriedade social” (Allende, 2022, p. 81-82).

O mesmo não aconteceu, entretanto, com o objetivo do governo de passar as grandes empresas, essenciais para a economia chilena e especialmente aos novos rumos que o governo queria dar a ela, às mãos do Estado chileno. A Unidade Popular era minoria no parlamento, contando com “57 deputados e 23 senadores; o Partido Nacional com 34 deputados e cinco senadores; a Democracia Cristã, com 55 deputados e 23 senadores; e o Partido Radical Democrático, com quatro deputados e dois senadores” (Aggio, 2021, p. 27). Isso significava a impossibilidade de aprovação de leis, sem a concordância da oposição de centro-direita, que dessem início à denominada experiência chilena e resultasse na transição democrática ao socialismo. O governo recorreu, então, a um decreto ainda vigente da República Socialista de Grove, o Decreto-Lei nº 520, promulgado em 30 de agosto de 1932, que trazia em seu bojo a autorização ao presidente da República para expropriação de indústrias:

Art. 4.o Para el solo efecto de atender a las necesidades imperiosas de la subsistencia del pueblo, se declaran de utilidad pública los predios agrícolas, las empresas industriales y de comercio y los establecimientos dedicados a la producción y distribución de artículos de primera necesidad; y se autoriza al Presidente de la Republica para expropiarlos en los casos taxativamente enumerados en los artículos 5.o y 6.o y de conformidad a las normas de procedimiento que señala la presente ley.¹⁰⁸

Tal decreto, portanto, autorizava a expropriação, pelo Executivo, de qualquer indústria de cunho estratégico para a economia chilena. Tratava-se da constituição das Áreas de Propriedade Social (APS), empresas controladas pelo Estado, que conviveriam com áreas de propriedade mista, de controle minoritário estatal, e outras de propriedade exclusivamente privada.

Además de la expropiación (que generalmente era precedida por la toma de la industria por parte de sus trabajadores), el gobierno utilizó otros

¹⁰⁸ “Art. 4º Com o único propósito de atender às necessidades imperiosas de subsistência do povo, são declaradas de utilidade pública as propriedades agrícolas, as empresas industriais e de comércio e os estabelecimentos dedicados à produção e distribuição de bens de primeira necessidade; e o Presidente da República fica autorizado a expropriá-los nos casos taxativamente enumerados nos artigos 5º e 6º e de conformidade com as normas processuais estabelecidas pela presente lei. (Tradução livre) Disponível em: Ley Chile - Decreto Ley 520 31-AGO-1932 MINISTERIO DEL TRABAJO - Biblioteca del Congreso Nacional (bcn.cl). Acesso em: 20 out. 2023.

mecanismos como la compra de acciones, lo que le permitió controlar casi el 80 por ciento de las industrias y un número importante de bancos.¹⁰⁹ (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile).

Em discurso proferido para a Câmara dos Deputados e Senado, em 21 de maio de 1971, Allende apontava a importância da incorporação de empresas e indústrias à APS para uma transformação qualitativa das relações de propriedade e redefinição das relações de produção, como estratégia rumo ao socialismo:

Ao incorporar grandes setores do dispositivo produtor a um sistema de propriedade coletiva, acabamos como a exploração do trabalhador, criamos um profundo sentimento de solidariedade, permitimos que o trabalho e o esforço de cada um façam parte do trabalho e do esforço comuns (Allende, 2022, p. 88).

E tudo isso respeitando-se o princípio da legalidade que, em última instância, significa a limitação do poder do Estado, impedindo-o de utilizá-lo de forma arbitrária. Allende, no entanto, ao mesmo tempo em que proclamava que, no “Chile, rege hoje o princípio da legalidade”, informava a responsabilidade do Congresso nas transformações socioeconômicas que seu governo pretendia implementar, numa transição da legalidade capitalista à socialista, e “sem que uma fratura violenta da juridicidade abra as portas para arbitrariedades e excessos que, responsavelmente, queremos evitar” (Allende, 2022, p. 75). Após um ano de governo, das 91 empresas estratégicas para a economia chilena, definidas pelo governo da Unidade Popular, “setenta empresas estavam nas mãos do governo, embora poucas tenham sido compradas” (Winn, 2010, p. 84).

Outras mudanças estruturais previstas no programa da Unidade Popular, como a nacionalização dos bancos e a reforma agrária, causaram a indignação da elite chilena que, além de ser proprietária de grandes extensões rurais de terra, controlava as principais empresas de produção e de distribuição de produtos, os bancos e quase todos os meios de comunicação.

No que se refere aos bancos, com a compra de ações pela Corfo, uma corporação para desenvolvimento da produção criada no governo da Frente Popular (1939-41), quase todo o sistema bancário, inclusive o Banco de Chile, passou a ser

¹⁰⁹ “Além da desapropriação (que geralmente era precedida pela aquisição da indústria por seus trabalhadores), o governo usou outros mecanismos, como a compra de ações, o que lhe permitiu controlar quase 80% das indústrias e um número significativo de bancos” (Tradução livre). Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>. Acesso em: 20 out. 2023.

controlado, em 1972, pelo governo. Quanto à reforma agrária, aprofundou-se o processo iniciado por Jorge Alessandri e continuado, com a lei de reforma agrária de 1967, no governo democrata-cristão de Eduardo Frei Montalva, o que fez Allende, em discurso pronunciado na conferência latino-americana pela reforma agrária e pelos direitos sindicais e sociais dos trabalhadores do campo, realizada no Chile, em agosto de 1971, depois de ressaltar a expropriação, realizada por seu governo, de mais de 1300 sítios, fazendas e latifúndios, anunciar “que no próximo ano não sobrarão um só latifúndio no Chile e que eles serão entregues aos nossos camponeses” (Allende, 2022, p. 102). E isso de fato ocorreu: o governo da Unidade Popular fez uma radical transformação no campo, extirpando os latifúndios, com “la expropiación de más de 4.400 predios, sin contar con las más de 2.000 tomas efectuadas por los trabajadores agrícolas”¹¹⁰ (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile).

Em consequência dessas reformas e de outros projetos, como aqueles que estabeleceram a distribuição de meio litro diário de leite a cada menino chileno, modernizaram os equipamentos hospitalares e impulsionaram a educação, as eleições municipais de 4 de abril de 1971 deram a maioria dos votos válidos à Unidade Popular, o que significava um voto de confiança dado a ela pelos trabalhadores da cidade e do campo, pela população urbana que vivia em conglomerados (*pobladores*), postos sempre à margem das conquistas econômicas e sociais, e ainda da classe média.

3.7 Os EUA e a contrarrevolução

Porém, afóra as fricções e cisões ocorridas dentro da própria Unidade Popular, que faziam avançar, às vezes de forma precoce demais, e contrária às estratégias estabelecidas pelo próprio presidente Allende, o processo democrático em direção ao socialismo, como a ocupação de grandes empresas pelos trabalhadores antes da conclusão da expropriação de empresas estrangeiras e bancos, algumas causas podem ser apontadas como fatores fundamentais de desestabilização do governo, que resultaram no golpe militar de 11 de setembro de 1973.

¹¹⁰ “a desapropriação de mais de 4.400 propriedades, sem contar as mais de 2.000 apreensões realizadas por trabalhadores rurais.” (Tradução livre). Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

É de se ressaltar que os EUA, mesmo antes da eleição, agiram para que a eleição de Allende não acontecesse, sendo que só “para afetar o resultado das eleições de 1970 investiu entre US\$ 800.000 e US\$ 1 milhão, sem contar os recursos que as corporações multinacionais aplicaram na campanha presidencial, alarmadas com a possibilidade de que Allende triunfasse” (Bandeira, 2023, p. 166). Tais investimentos eram usados nas chamadas *covert actions* e *spoiling operations*, especialmente para subvencionar jornalistas, com destaque para o principal jornal do país, o conservador *El Mercurio*, na escrita de editoriais e artigos atacando e criticando a esquerda chilena, buscando aterrorizar os eleitores, ao lhes informar que uma vitória de Allende significava o fim da democracia, bem como na distribuição de material falso, atribuído a uma pessoa ou a um partido, para disseminar falácias e provocar discórdias – bem ao estilo das chamadas *fake-news* que inundaram as redes sociais nas últimas eleições presidenciais brasileiras.

Fracassada as operações que visaram à derrota eleitoral da Unidade Popular, “a única chance de sucesso para impedir o governo da UP era através de um golpe de Estado, antes ou imediatamente após a ascensão de Allende à presidência do Chile, conforme julgava William Broe, diretor-adjunto de plano da CIA” (Bandeira, 2023, p. 174). Como asseverou o secretário de Segurança Nacional do presidente norte-americano Richard Nixon, Henry Kissinger, “não via nenhuma razão para permitir que um país se tornasse comunista pela irresponsabilidade de seu povo em eleger um comunista” (Winn, 2010, p. 71).

Mas nada, nem uma tentativa de suborno para que houvesse uma votação do Congresso em Alessandri, e não em Allende, funcionou, restando como única opção a criação de condições econômicas tão adversas, que obrigassem os militares a um golpe de Estado. Isso seria feito com a retirada das linhas de crédito bancárias para o Chile, o que também não ocorreu, pelo menos da forma que a CIA e as grandes corporações norte-americanas, especialmente a International Telephone & Telegraph Corporation (ITT), desejavam. Mesmo assim, o pânico promovido pela CIA nas classes média e alta fez com que, em 7 de setembro, primeiro dia útil depois da eleição, houvesse “uma corrida bancária de 200 milhões de escudos e outras nas entidades de poupança e empréstimo, onde havia 500 milhões de escudos de investidores” (Bandeira, 2023, p. 184).

Portanto, Allende foi empossado em meio a uma crise política, em virtude da polarização que se estabeleceu no seio da sociedade chilena com a eleição de um

candidato declaradamente marxista, que propunha profundas mudanças estruturais na sociedade, bem como do assassinato do comandante-chefe do Exército chileno. Também na área econômica, a situação era de crise:

Recebeu um país com a economia em total dependência do exterior, com uma dívida externa da ordem de US\$ 4 bilhões, mais da metade contraída com os Estados Unidos, dos quais dependiam 80% dos créditos comerciais a curto prazo disponíveis, da ordem de US\$ 200 milhões, que anualmente tornavam factível o comércio exterior do Chile. E o capital estrangeiro, sobretudo americano, controlava importante porcentagem da produção e da comercialização do cobre, principal item da pauta de exportações do país. (Bandeira, 2023, p. 208).

Allende conseguiu superar bem o primeiro ano de governo, “com surpreendentes 10% da renda nacional deslocando-se do capital para o trabalho”, “enquanto se mantinha um alto índice de crescimento e um baixo índice de desemprego e inflação” (Winn, 2010, p. 107). No entanto, a nacionalização do cobre, ferro e salitre, com a maioria absoluta das empresas, em virtude de sua rentabilidade excessiva, tendo que pagar indenização, em vez de receber, já que “havia investido no Chile somente US\$ 30 milhões, porém, ao longo de 50 anos, levaram cerca de US\$ 4,5 bilhões” (Bandeira, 2023, p. 283), bem como uma dívida externa da ordem de US\$ 3 bilhões de dólares, com prazos fixados para amortização e pagamento de juros pelo governo anterior, começaram a pesar sobre o governo, em forma de pressão internacional.

Ao mesmo tempo, as expropriações de indústrias têxteis e companhias de carvão, uma reforma agrária extremamente acelerada, a nacionalização de todos os bancos privados e uma acentuada estatização do parque industrial, contrariaram profundamente os interesses de grupos estrangeiros e nacionais, dando munição para a oposição, controladora da grande maioria da imprensa falada e escrita, propalar propagandas de desestabilização do governo da Unidade Popular.

3.8 A imprensa e os brasileiros banidos

Um exemplo são as reportagens e editoriais produzidos quando da chegada de 70 brasileiros ao Chile, em 14 de janeiro de 1971, depois de receberem, no Brasil, a pena de banimento, prevista no Ato Institucional nº 13, de 5 de setembro de 1969, que, em seu art. 1º, autorizava o Poder Executivo a “banir do território nacional o

brasileiro que, comprovadamente, se tornar inconveniente, nocivo ou perigoso à segurança nacional”¹¹¹. Eles chegaram ao Chile depois que a organização guerrilheira Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), em 7 de dezembro de 1970, sequestrou o embaixador suíço no Brasil, Giovanni Enrico Bucher. O sequestro foi comandado pelo homem mais procurado do País, o ex-capitão do Exército Carlos Lamarca, “que desertou do 4º Regimento de Infantaria (Quartel de Quitaúna), [...] no dia 24 de janeiro de 1969, à frente de alguns militares que levaram grande quantidade de armamentos e se incorporaram à luta de resistência ao regime” (Miranda, 2008, p. 319).

Depois de longas negociações com o governo do general Garrastazu Médici, envolvendo uma lista com nomes de militantes de diversas organizações políticas, 70 deles foram enviados ao Chile e “recebidos em delírio por uns duzentos exilados, centenas de manifestantes chilenos e pelo próprio governo de Salvador Allende, ali representado pelo ministro do Interior, José Toha” (Sirkis, 2008, p. 391). O *El Mercurio* sugeriu, em editorial publicado na data da chegada dos brasileiros, que ao receber os banidos, concedendo-lhes asilo sem proceder a uma análise mais cuidadosa de suas condutas, o governo deformava o direito de asilo, previsto em tratados internacionais para a proteção de perseguidos políticos:

Por conseguinte, *El Mercurio* aproximava-se das posições sobre o banimento sustentadas pelo governo militar brasileiro ao sugerir que os setenta brasileiros foram “banidos” por sua conduta criminosa comum e que o governo chileno, apesar disso, os recebia como exilados políticos. (Santos, 2020, p. 274).

3.9 Bater painelas e marchar com Deus

Por outro lado, em vista da vitória da Unidade Popular nas eleições municipais de 1971, a oposição se organizou para efetivar uma aliança contrarrevolucionária. A visita oficial de Fidel Castro ao Chile, logo após as comemorações do primeiro ano de governo da Unidade Popular, caiu como uma luva para que ela erguesse como bandeira principal a luta anticomunista, simbolizada pelo repúdio ao chefe cubano e aos primeiros sinais de desabastecimento.

¹¹¹ Disponível em: AIT-13-69 (planalto.gov.br). Acesso em: 10 out. 2023.

Um ato que teve êxito midiático foi a *Marcha de las cacerolas Vacías*¹¹², ou *cacerolazo*, ocorrida em 1º de dezembro de 1971, quando aproximadamente 80.000 mulheres se reuniram e caminharam pelo centro de Santiago protestando e, simbolicamente, batendo em panelas vazias. A marcha, organizada pela *Frente Nacional da las Dueñas de Casa*, congregou mulheres de todas as classes sociais, mas era constituída e comandada por uma grande maioria de mulheres de classe média e alta. Apresentava-se como um movimento apolítico, o *Poder Femenino*¹¹³, o que, pela estreita ligação que suas dirigentes mantinham com os partidos oposicionistas, não se mostrava verdadeiro: “Sostuvieron que formaban una oposición complementaria a los hombres, porque ellas luchaban contra el marxismo desde su condición de madres y dueñas de casa”¹¹⁴ (Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile¹¹⁵).

Outro componente que indica a forte ligação da marcha com a direita chilena foi o fato de ela ter sido escoltada pelo grupo neofascista Pátria e Liberdade. Allende denunciou num discurso o germe fascista da manifestação: “Son hechos similares a los que viviera Brasil, en el gobierno de Goulart”¹¹⁶, lembrou, acrescentando que “sólo ha faltado explorar – para crear un clima emocional más profundo – el sentimiento religioso”¹¹⁷ (Bandeira, 2023, p. 320). Allende se referia aos protestos organizados pelos opositores ao governo do presidente João Goulart. O maior deles ocorreu em São Paulo, em 19 de março de 1964: “A tônica é o anticomunismo. Umas das frases expostas é tão pitoresca quanto esclarecedora: ‘Vermelho bom, só batom’” (Couto, 1998, p. 48). Como Allende suspeitava, suas afinidades com o *cacerolazo* eram evidentes:

A Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi preparada pelo Ipes através da União Cívica Feminina, um dos muitos grupos de mulheres organizados pelo instituto em todo o país para fazer pressão política. Reuniu em torno de 500 mil pessoas, e tinha dois propósitos: servir como resposta ao comício da Central do Brasil e lançar um eloquente apelo da sociedade à intervenção das Forças Armadas. (Schwarcz, 2015, p. 444).

¹¹² “Marcha das panelas vazias” (Tradução livre).

¹¹³ “Poder feminino” (Tradução livre).

¹¹⁴ “Afirmavam que formavam uma oposição complementar aos homens, porque lutavam contra o marxismo a partir da sua condição de mães e donas de casa” (Tradução livre).

¹¹⁵ Disponível em: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-100709.html>. Acesso em: 10 out. 2023.

¹¹⁶ “São eventos semelhantes aos vividos pelo Brasil, no governo Goulart” (Tradução livre).

¹¹⁷ “só faltou explorar – para criar um clima emocional mais profundo – o sentimento religioso” (Tradução livre).

O confronto da *Marcha de las cacerolas Vacías* com grupos de esquerda, nas ruas da capital chilena, foi inevitável, resultando em mais de uma centena de feridos. Invocando tal fato, “os democratas-cristãos convocaram um protesto contra ‘o sectarismo, a violência e o desabastecimento’, movido para culpar o ministro do Interior de Allende e entrar em outra aliança eleitoral com a direita” (Winn, 2010, p. 135).

Essa forma de protesto foi replicada em diversos lugares do mundo. No Brasil, tornou-se um instrumento de pressão de setores conservadores da população, especialmente das classes média e alta, que se diziam inconformados com os caminhos traçados pela presidenta Dilma Rousseff para a economia do país. A primeira dessas manifestações se fez ouvir no dia 8 de março de 2015¹¹⁸, sintomaticamente quando Dilma Rousseff fazia um pronunciamento, em rede nacional de rádio e televisão, em comemoração ao “Dia Internacional da Mulher”.

Em aproximadamente doze capitais, moradores saíram às sacadas e janelas de suas residências, batendo utensílios domésticos em panelas e gritando palavras de ordem contra a presidenta e o partido a que ela pertencia, o Partido dos Trabalhadores. Os panelaços se sucederam por todas as vezes em que ela aparecia na televisão, até a ocorrência de seu impedimento, em 31 de agosto de 2016. O processo de *impeachment* foi admitido pelo Senado Federal em 12 de maio de 2016, por crime de responsabilidade. O motivo alegado eram as denominadas “pedaladas fiscais”, que significava a demora voluntária do Tesouro Nacional em repassar recursos à Caixa Econômica Federal, ao Banco do Brasil e ao Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico e Social para o pagamento de programas sociais. Essas instituições financeiras faziam os pagamentos com seus próprios recursos, evitando que os beneficiários dos programas não os recebessem, enquanto o governo omitia tais passivos das estatísticas da dívida pública que, por consequência, apresentavam resultados irreais.

Tal motivação, no entanto, era extremamente duvidosa, já que os atos da Presidência que, em tese, caracterizariam os crimes de responsabilidade contra a lei orçamentária e contra a guarda e legal emprego do dinheiro público, ou seja, a abertura de crédito sem fundamento em lei ou sem as formalidades legais, na forma

¹¹⁸ Disponível em: Símbolo latino-americano, panelaço marcou Dilma e foi usado de esquerda à direita - 18/03/2020 - Poder - Folha (uol.com.br). Acesso em: 10 out. 2023.

do art. 11, item II, e art. 10, inciso IV, da Lei nº 1.079, de 10 de abril de 1950, somente remanejaram dinheiro de despesas já autorizadas pelo Congresso. Não autorizavam, portanto, aumento de gastos, e o atraso no pagamento não seria uma operação de crédito. Ressalte-se, também, a quebra do princípio da proporcionalidade, segundo o qual a pena aplicada deve ser proporcional ao delito praticado. Ocorre que a Lei nº 1.079/1950 pune com a mesma severidade, ou seja, com a perda do mandato, condutas de peso dissemelhante, como a abertura de crédito sem fundamento ou sem as formalidades legais (art. 11, inciso II) e a tentativa de mudar por violência a forma de governo da República (art. 8º, item 1). Ademais:

Existem dois problemas com essa via de remoção da presidente. O primeiro é a generalidade do uso da suplementação orçamentária sem autorização pelo executivo do Brasil. Todos os presidentes desde 1994 utilizaram esse instrumento e o próprio vice-presidente o utilizou no exercício da prerrogativa de presidente. Assim, houve a aplicação de um dispositivo menor da lei do *impeachment* com a quebra do princípio da igualdade perante a lei. (Avritzer, 2019, p. 17-18).

Assim, o impedimento de Dilma Rousseff acabou por se configurar como “um golpe de novo tipo, não mais a tragédia das armas e tanques nas ruas dos golpes militares (frequentemente com a participação e apoio civil), mas a farsa do processo político-jurídico sem crime de responsabilidade comprovado” (Baggio, 2019, p. 59).

Voltando ao Chile, o ano de 1972 começou trazendo transtornos para o governo da Unidade Popular. Quando a Câmara dos Deputados aprovou a acusação constitucional apresentada pela Democracia Cristã contra José Tohá González, o que o impedia de continuar na função de ministro do Interior, e uma multidão foi às ruas protestar, Allende pressentiu a possibilidade da implosão de uma guerra civil.

Em discurso pronunciado no mês de janeiro, Allende lembrou que Balmaceda, no final do século XIX, reclamando para o Chile o salitre e querendo que o país fosse dono de suas riquezas, foi perseguido por grupos oligárquicos, vendo o país submergir em uma guerra fratricida, que o levou ao suicídio. Apesar de reconhecer o sentido profundo do gesto de Balmaceda, Allende ressaltou que não se passam em vão 80 anos em nenhum país e que os tempos haviam mudado. Vaticinou, então, um futuro que não se cumpriria: “No habrá un Presidente arrastrado al suicidio, porque el pueblo sabrá responder y tampoco habrá una guerra fratricida porque el Gobierno y el pueblo

lo impedirán”¹¹⁹ (Allende, 2016, p. 9). Ao mesmo tempo, reiterando sua rejeição ao uso da violência, negou-se a atender o pedido das ruas no sentido de armar o povo, já que a arma que pretendia usar, na condução do Chile ao socialismo, era a legalidade: “Nosotros tenemos un instrumento, que debemos usarlo hasta que ese instrumento, que es la Carta Fundamental, nos dé la validez que nos permita decir: mañana será Tohá ministro de nuevo”¹²⁰ (Allende, 2016, p. 10).

3.10 Hecatombe planejada

Em fevereiro de 1972, o Congresso aprovou um projeto de lei proibindo o Executivo de estatizar empresas sem autorização legislativa, o que inviabilizava a ampliação das áreas de propriedade social. Criou-se, assim, um grave conflito entre o Legislativo e o Executivo. A união da oposição – representada pelo Partido Demócrata Cristão, o Partido Nacional e dissidentes do Partido Radical – apontava para a impossibilidade de a Unidade Popular concretizar seu projeto pela via legal. As forças conservadoras contavam, também, com um poderoso aliado: o Judiciário. Allende, em discurso em ato convocado pela Central Única dos Trabalhadores, em 25 de julho de 1972, afirmou que não há discrepâncias institucionais com o Judiciário, mas que “Algunos jueces sobrepasan sus atribuciones”¹²¹ (Allende, 2016, p. 543).

A Unidade Popular não teve tempo de penetrar nas instituições, de modo a torná-las aliadas no processo revolucionário. Todos esses obstáculos ao avanço das reformas fortalecem a tese do MIR e de setores radicais do PS de uma revolução proletária pela via armada. A esquerda se dividiu, então, entre os que defendiam a via gradual, ou “via desarmada”, para a implantação do projeto socialista, e aqueles que queriam o rompimento imediato da ordem legal – tese advogada pelo MIR e parte do PS liderado pelo senador Carlos Altamirando, sob a o lema “avanzar, no transar”¹²².

A greve patronal de 1972 reafirmava a ideia rupturista de que o Estado burguês era instrumento de manutenção do *status quo*, sendo necessário o estabelecimento de um poder popular, que o substituía por um Estado operário e camponês.

¹¹⁹ “Não haverá um presidente arrastado ao suicídio, porque o povo saberá responder, e não haverá uma guerra fratricida porque o governo e o povo a impedirão” (Tradução livre).

¹²⁰ “Nós temos um instrumento, que devemos usá-lo até que esse instrumento, que é a Carta Fundamental, nos dê a validade que nos permita dizer: amanhã Tohá será ministro novamente” (Tradução livre).

¹²¹ “Algunos juízes sobrepasam suas atribuições” (Tradução livre).

¹²² “avanzar, sem negociar” (Tradução livre).

Redobram-se, então, “os esforços do MIR para constituir um ‘polo revolucionário’ na companhia do Partido Socialista, da Esquerda Cristã e do Mapu liderada por Garretón” (Vallejos, 2023, p. 63-64). O PC se opôs à ideia rupturista, aceitando um convívio pacífico com setores progressistas da classe média e da burguesia, representados na Democracia Cristã e no Partido Radical, como uma etapa para se alcançar, por via das eleições, uma força social cada vez mais consistente, que desse suporte às modificações estruturais urgentes e, ao fim, levasse ao socialismo, evitando uma guerra civil de resultados previsíveis, já que débil, se comparado aos armamentos do Exército, o aparato paramilitar das forças de esquerda.

Na área econômica, o segundo ano do governo da Unidade Popular não repetiu o sucesso do primeiro. Houve um decréscimo de 1,21% na economia, contra uma taxa de crescimento de 12,1% e de 8,5% do PIB em 1971. Apesar da produção recorde de cobre, houve uma diminuição de 3,75% na comercialização de minérios. Isso, aliado a um aumento nos salários, em 1971, que chegou a 120%, e a expansão dos gastos públicos impulsionada pelas incorporações de empresas à APS, acabaram por gerar, em 1972, uma inflação de 255% ao ano. A elevação do consumo, especialmente das classes trabalhadoras, aumentou a demanda para além do que o país conseguiu produzir, ao mesmo tempo em que empresários e donos de propriedades rurais reagiram às expropriações de suas indústrias e terras, por meio de suas associações agrícolas e empresariais, o que resultou num crescimento vertiginoso das importações, levando ao esgotamento das reservas cambiais chilenas. Allende atribuiu a hiperinflação a três causas: “la baja del precio del cobre (500 millones de pérdida), la imposibilidad de pedir créditos blandos en la banca internacional – promovida por Estados Unidos – y el aumento de la demanda por alimentos a una industria que, por diversas razones, era incapaz de satisfacerla”¹²³ (Sepúlveda, 2020, p. 152).

A classe média, alarmada com a alta da inflação, a escassez geral de bens e a escalada das expropriações, especialmente no campo, algumas vezes fora dos marcos legais e impulsionada pela decisão do governo de não reprimir os trabalhadores, inclinou-se a cada dia para o lado das forças conservadoras. Sua

¹²³ “a queda do preço do cobre (500 milhões de perdas), a impossibilidade de pedir créditos em condições favoráveis aos bancos internacionais – promovida pelos Estados Unidos – e o aumento da demanda por alimentos por parte de uma indústria que, por diversas razões, era incapaz de satisfazê-la” (Tradução livre).

cooptação pelas elites chilenas, de forma análoga à do Brasil de 1964, por meio de uma campanha de defesa da propriedade, de onde se difundiu o medo entre pequenos proprietários urbanos e rurais e donos de pequenas empresas e estabelecimentos, mostrava-se extremamente eficaz.

Por outro lado, a criação, pelos setores mais radicais da esquerda, de instâncias paralelas de poder, para fortalecer o “poder popular”, como os Cordões Industriais e Conselhos Comunais Camponeses, e a instalação, em julho de 1972, de uma Assembleia Popular em Concepción, para se contrapor ao parlamento burguês, acirraram os ânimos de uma sociedade fraturada. O país dos “três terços” políticos – um para a direita, outro para a esquerda e o terceiro para o centro – “torna-se cada vez mais binário: esquerda contra direita, comunistas contra anticomunistas” (Alcàzar, 2023, p. 83).

Allende, em carta enviada, em 31 de julho de 1972, aos chefes dos partidos que compõem a Unidade Popular, afirmou que os inimigos da revolução estavam empenhados em destruir a imagem que o povo tinha do governo para criar uma tentativa de subversão e depositava sua esperança nas eleições gerais de 1973, quando a obtenção de uma maioria parlamentar permitiria o impulsionamento das mudanças legais que levaria o Chile ao socialismo. Fez, também, uma condenação veemente à Assembleia Popular: “No vacilo en calificarlo como un proceso deformado que sirve a los enemigos de la causa revolucionaria”¹²⁴ (Allende, 2016, p. 569).

As ruas de Santiago fervilhavam, comerciantes faziam *lockout*, fechando as portas de seus estabelecimentos para pressionar o governo, e incidentes como os que envolviam militantes do MIR e carabineiros em cumprimento de ordens da Corte de Apelação, ou entre militantes das Juventudes Comunista e Socialista e da juventude do Partido Nacional, multiplicavam-se.

3.11 Das greves ao golpe

A greve de outubro de 1972 foi uma greve forçada, convocada pela associação dos proprietários de caminhões, para se solidarizarem à paralisação dos proprietários de caminhões da província de Aysén, por eles feita como forma de protesto contra os planos governamentais de criação de uma frota de caminhões estatais. A paralisação

¹²⁴ “Não hesito em classificá-lo como um processo deformado que serve aos inimigos da causa revolucionária” (Tradução livre).

foi vigiada por grupos armados de direita, que impediam a abertura de lojas e de fábricas e bloqueavam as estradas, impedindo a produção e a distribuição de produtos essenciais. Agudizava-se o problema do desabastecimento, especialmente de gêneros alimentícios: “el aceite, el azúcar, el arroz, los detergentes, y hasta el afamado pisco de Elqui con que los humildes turistas entretenían sus noches de campamento”¹²⁵ (Skármeta, 2018, p. 113).

A oposição se fortaleceu com a crise, fomentada por empresários, comerciantes e produtores rurais, “que sabotean la producción, que acaparan los alimentos en sus bodegas causando un desabastecimento artificial”¹²⁶ (Skármeta, 2018, p. 114-115), pregando protestos mais vigorosos da população, para livrar o Chile das garras do marxismo, nos moldes do que fazia o deputado Labbé: “protestar con tal estruendo golpeando las cacerolas que ‘el tirano’ – así designó al presidente Allende – ensordeciera y paradójicamente, prestara oídos a las quejas de la población y renunciara”¹²⁷ (Skármeta, 2018, p. 114). O objetivo da greve era, assim, a criação de um caos econômico e social que levasse ao *impeachment* Allende, à sua renúncia, ou, para a direita, a um golpe militar.

A feição política da greve foi escancarada no dia 21 de outubro, pelo “Pliego de Chile”, assinado em 21 de outubro daquele ano, entre outros, pelos presidentes da Confederação Nacional dos Donos de Caminhões do Chile, Confederação Nacional Única da Pequena Indústria e Artesanato, da Confederação do Comércio Varejista e da Câmara Central de Comércio do Chile, e que exigiu, em nome do Comando Nacional de Defesa dos Grêmios, que o governo tomasse uma série de medidas contrárias a seu programa, como a convocação, em 48 horas, de um plebiscito para decidir sobre as áreas de propriedade social, e o término imediato da ação de controle das Juntas de Abastecimiento y Precios (JAPs) – criadas para impedir a estocagem clandestina de produtos e o aumento artificial dos preços pelos comerciantes, garantindo pelo menos uma cesta básica de gêneros alimentícios aos chilenos –, bem como sobre o fim dos Comitês da Unidade Popular (CUP) e dos Comitês de Autodefesa da Revolução, designando-os como “organizações totalitárias”.

¹²⁵ “o óleo, o açúcar, o arroz, os detergentes e até o famoso pisco de Elqui com o qual os humildes turistas entretenham suas noites no acampamento” (Tradução livre).

¹²⁶ “que sabotam a produção, que acumulam alimentos em seus armazéns, causando um desabastecimento artificial” (Tradução livre).

¹²⁷ “protestar con tal estruendo batendo panelas que ‘o tirano’ – assim designou o presidente Allende – ensurdeciese e, paradoxalmente, ouvisse as queixas da população e renunciasse” (Tradução livre).

A resposta à greve patronal e burguesa veio dos próprios trabalhadores, que tomaram empresas, fábricas e lojas que sabotavam a produção e a distribuição de bens de consumo, obrigando o comando geral das organizações patronais, no início do mês de novembro, a decretarem o fim das paralisações.

Allende sabia dos perigos que o governo da Unidade Popular corria com o aumento da violência da extrema-direita, que praticava sabotagens e atentados, que culminaram na tentativa de golpe de 29 de junho de 1973. Mesmo destituído, um dia antes, pelo general Prats, do posto de comandante do Regimento Blindado nº 2, o tenente-coronel Roberto Souper, em vez de entregar o comando, na manhã do dia 29 de junho de 1973, atacou com suas tropas o *La Moneda* e a residência de Allende, na rua Tomás Moro, na insurreição que ficou conhecida como *Tancazo* ou *Tanquetazo*, pela utilização principalmente de tanques. A contenção do motim pelas tropas leais ao governo, comandadas pelo chefe do Estado-Maior, general Carlos Prats, foi tida como a vitória incontestável das forças contrarrevolucionárias, merecendo uma intensa celebração nas ruas.

No entanto, um pedido de Allende ao Congresso para a decretação de estado de sítio foi rejeitado na Câmara dos Deputados e no Senado pela oposição, encabeçada pelo Partido Nacional e o Democrata-Cristão, evidenciando sua tolerância aos atos antidemocráticos. A embaixada brasileira em Santiago mostrou-se ciente de que havia um plano para um golpe, tanto que o ministro das Relações Exteriores informou ao governo de Garrastazu Médici que o *Tanquetazo* “teria prejudicado gravemente os planos de uma conspiração militar para derrubar o presidente Allende na primeira semana de julho” (Bandeira, 2023, p. 493).

Uma declaração pública do Secretariado Nacional do Movimento de Esquerda Revolucionária (MIR), no mesmo 29 de junho de 1973, depois de salientar a tentativa de golpe de Estado, com a ocupação das ruas próximas ao *Palácio de la Moneda*, proclamou que o povo respondeu com a mobilização imediata, “ocupando as fábricas, fazendas e locais de trabalho e promovendo decisivamente o Poder Popular através da criação dos Comandos Comunais de Trabalhadores” (MIR, 2023, p. 284). Convocou, também, a esquerda a se unir na luta contra a ultrarreacção burguesa nacional e estrangeira, pediu a expropriação dos meios de comunicação que estavam a serviço do golpe, como as cadeias *El Mercurio* e *Canal 13*. Conclamou, ainda, o desencadeamento de uma vasta ofensiva revolucionária, com “a substituição do “Parlamento burguês pela Assembleia Popular e pela imposição do estabelecimento

de um verdadeiro Governo Operário” (MIR, 2023, p. 284.). Nada disso, especialmente o fortalecimento da unidade da classe operária e do povo fardado com os militares comprometidos com a revolução, aconteceu.

O tão propalado poder de contenção de Prats em relação às Forças Armadas, bem como as demais estratégias traçadas pelo governo da Unidade Popular para evitar o golpe, mostraram-se insuficientes. Mesmo a Lei nº 17.798, de 20 de outubro de 1972, que dava o uso exclusivo de armas aos integrantes das Forças Armadas, determinando a punição de quem “organizar, pertencer, financiar, equipar, ajudar, instruir, incitar à criação e funcionamento de milícias privadas, grupos de combate ou partidos militarmente organizados”¹²⁸, acabou contribuindo para impossibilitar qualquer ato mais potente de resistência ao golpe. Ademais, fez com os militares iniciassem ações truculentas, como a realizada contra os camponeses mapuche de Nicolás Aillío, quando foram eles espancados e torturados, sob o pretexto de busca de armas.

Uma nova greve geral dos proprietários de caminhões, deflagrada em 26 de julho, elevou a crise econômica e social a níveis máximos, ao mesmo tempo em que grupos de direita praticavam atentados terroristas em sequência, como explosões de redes elétricas e sabotagem de oleodutos: “somente no mês de julho haviam sido realizados 140 atentados, inclusive com o assassinato de um membro do governo” (Aggio, 2021, p. 160), ignorados pelas Forças Armadas, mais preocupadas em apreender armamentos, para desarmar a militância de esquerda, impedindo qualquer possibilidade de resistência dos Cordões Industriais. Não se mostrava possível, aliás, a resistência armada, em virtude da completa desproporção do armamento popular, seja pela quantidade, seja pela qualidade, com o das Forças Armadas.

A Unidade Popular tentou, ainda, penetrar nas Forças Armadas, para impedir o golpe, dando, no entanto, um novo argumento, para sua deflagração, às forças de oposição, de forma análoga ao aqui acontecido: “Como ocorreu no Brasil em 1964, essas ações permitiram à direita acusar a esquerda de politizar as Forças Armadas e destruir a disciplina militar” (Winn, 2010, p. 173).

Numa economia convulsionada por uma inflação descontrolada e pelo desabastecimento, Allende buscou uma negociação com a democracia-cristã, que se viu inviabilizada pela exigência de uma reversão no processo de socialização, com a

¹²⁸ Disponível em: Ley Chile - Ley 17798 - Biblioteca del Congreso Nacional (bcn.cl). Acesso em: 6 jan. 2024.

devolução de muitas das indústrias encampadas pelo Estado e de terras ocupadas, e a concordância com a tese de que se poderia fazer reformas constitucionais por maioria simples, o que, na prática, resultaria na transferência de todo o poder político para o Legislativo, dominado, em suas duas casas, pela oposição.

A renúncia do general Prats aos cargos de ministro da Defesa e de comandante-em-chefe do Exército, em 23 de agosto de 1973, quebrou a última resistência no interior das Forças Armadas para a efetivação do golpe. Seu sucessor, o general Augusto Pinochet, em poucos dias o lideraria.

Uma semana antes do golpe, no dia 4 de setembro de 1973, Allende proferiu, para uma multidão, um discurso em comemoração ao terceiro aniversário da Unidade Popular, no qual afirmou que aqueles que anteriormente apoiavam as instituições para se manterem no governo, agora consideram que elas já não serviam a seus interesses: “Invocam solenemente o golpe de Estado a partir do congresso, crime de lesa pátria, impulsionando irresponsavelmente a guerra civil” (Allende, 2023, p. 209). Lembrava, também, que os trabalhadores derrotaram, em outubro, o locaute sedicioso, impedindo, em março, que a legalidade fosse usada para destituir o governo legítimo. Citava, assim, a mobilização dos trabalhadores, em outubro do ano anterior, para acabar com a greve dos patrões e as eleições de março de 1973, quando a esquerda, ao conquistar mais cadeiras do que antes no Congresso, afastou o perigo de que a oposição pedisse seu impedimento.

Por fim, proclamando que a vontade de luta dos trabalhadores derrotaria a greve de um setor dos caminhoneiros e que “sua grande capacidade de trabalho impedirá que a nova greve nacional da burguesia detenha o país”, concluiu: “Enfrentamos uma grave conspiração. Nossa principal tarefa é derrotá-la pelo Chile e por seu destino” (Allende, 2023, p. 210-211).

A última cartada de Allende foi a convocação de um plebiscito sobre o conflito constitucional: uma exigência da democracia-cristã, feita em junho, para acalmar a crise. Um discurso à nação, por meio de uma rede de rádio e televisão, marcado para 10 de setembro, não aconteceu, por razões técnicas. No outro dia, a conspiração vislumbrada por Allende em seu discurso acabou por se materializar no golpe, contra o qual as forças populares não se mostraram capazes de se contrapor.

Assim, da mesma forma que no Brasil de 1964, “o projeto da UP desafiou e incomodou tanto as elites locais, como também os Estados Unidos, que davam continuidade as suas políticas anticomunistas vinculadas à doutrina de segurança

nacional no continente” (Borges, 2020, p. 119). O Brasil imediatamente reconheceu a junta militar chilena dirigida pelo general Pinochet e enviou aviões para Santiago, “transportando não só mantimentos e remédios como também assessores da Polícia Federal e oficiais das Forças Armadas, que participaram de interrogatórios e treinaram seus colegas chilenos na arte da tortura” (Bandeira, 2010, p. 414).

3.12 Golpe brasileiro: violência, censura e perseguição

Os contornos do golpe militar brasileiro, ainda que distintos do chileno, mantêm com ele, como já esboçado, alguns pontos de interseção. Tudo começou com a renúncia, em 25 de agosto de 1961, do um presidente constitucionalmente eleito, Jânio Quadros. A Constituição Federal de 1946 proclamava, em seu artigo nº 79¹²⁹, que substituiria o presidente da República, em caso de impedimento, e lhe sucederia, ocorrendo vacância, o vice-presidente da República.

Acontece que o vice-presidente, João Belchior Marques Goulart, conhecido como Jango, havia sido eleito em virtude de o sistema eleitoral não vincular a eleição do vice à do presidente, podendo eles pertencerem a chapas distintas. Jânio foi eleito, mas seu companheiro de chapa, Milton Campos, foi derrotado por João Goulart, candidato da oposição. Jango era o líder do Partido Trabalhista Brasileiro e, por ter sido ministro do Trabalho de Vargas, mantinha boas relações com os setores de esquerda e os movimentos sindicais, a quem este incumbira de dar início à organização dos trabalhadores agrícolas no Estado de São Paulo. Isso levou os três ministros militares de Jânio Quadros a tentarem obrigar o Congresso Nacional a vetar sua posse, sob a alegação de uma possível ameaça comunista.

No dia 30 de agosto de 1961, os ministros-militares assinaram um manifesto no sentido de que, no cargo de presidente da República, “o Sr. João Goulart constituir-se-á, sem dúvida, no mais evidente incentivo a todos aqueles que desejam ver o país mergulhado no caos, na anarquia, na luta civil”¹³⁰. Por duas semanas, os militares permaneceram no poder, numa tentativa de golpe que apenas não se tornaria bem-sucedida porque as principais instituições do País, como a Ordem dos Advogados do Brasil, a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil, a União Nacional dos Estudantes, grande parcela da imprensa nacional, partidos de esquerda e mesmo partidos

¹²⁹ Disponível em: [Constituicao46\(planalto.gov.br\)](http://Constituicao46(planalto.gov.br)). Acesso em: 10 out. 2023.

¹³⁰ Disponível em: [contrapossejango1961.pdf\(weebly.com\)](http://contrapossejango1961.pdf(weebly.com)). Acesso em: 10 out. 2023.

conservadores, como a União Democrática Nacional, que depois faria oposição ao governo de Jango, defenderam o cumprimento do texto constitucional, num movimento que ficou conhecido como *Campanha da Legalidade*.

Ainda assim, a ordem democrática somente foi preservada por um acordo firmado entre os partidos políticos, que resolveram a crise militar transformando, via emenda constitucional, o regime presidencialista em parlamentarista. Goulart assumiu a Presidência em 7 de setembro de 1961, mas com poderes mitigados, já que Tancredo Neves, do maior partido do Congresso, o PSD, foi designado primeiro-ministro, passando a liderar o chamado “gabinete de conciliação nacional”.

Tornando-se presidente de um país em crise política e econômica, Jango procurou fazer alianças com grupos conservadores, em especial com o maior partido do Congresso, o Partido Social Democrático (PSD), ao mesmo tempo em que acenava para os movimentos populares e progressistas, num movimento de oscilação que marcaria sua gestão. No entanto, pelo seu compromisso com reformas na estrutura socioeconômica do País, principalmente com a questão fundiária, provocou desconfiança nas Forças Armadas e nos setores civis mais conservadores da sociedade.

Tão logo tomou posse, Jango discursou na abertura do I Congresso Camponês, organizado pela União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (Ultab), realizado em Belo Horizonte, ocasião em que o líder rural Francisco Julião afirmou que a reforma agrária seria feita de qualquer maneira, legalmente ou não. A continuidade de uma política externa independente, que se recusava a se alinhar aos Estados Unidos em relação a sanções econômicas impostas a Cuba e, ao mesmo tempo, estabelecia relações diplomáticas com os países do bloco socialista, era outro ponto de tensão.

3.13 Reformas de base: uma afronta às elites

Seu compromisso com os setores populares com a implementação das “reformas de base” era um ponto de convergência entre as esquerdas. Destacavam-se a agrária, “para criar uma numerosa classe de pequenos proprietários no campo”; a urbana, “para planejar o crescimento das cidades, combatendo-se a especulação imobiliária e protegendo-se os inquilinos”; a bancária, para formar um sistema “voltado para o financiamento das atividades que pudessem garantir a autonomia nacional”; a

eleitoral, “incorporando o voto dos soldados e dos analfabetos, que constituíam quase metade da população adulta do país”; a do capital estrangeiro, “limitando-se a remessa de lucros para o exterior e prevendo-se a estatização dos setores considerados estratégicos”, e a universitária, para que as pesquisas “se voltassem para o atendimento das necessidades sociais e nacionais” (Reis, 2014, p. 23). A reforma agrária era a mais combatida, especialmente entre os latifundiários que, temendo o fortalecimento das Ligas Camponesas, cuja principal liderança no nordeste era Francisco Julião, passaram a travar violentas lutas para a manutenção de suas terras.

O ano de 1962 transcorreu com a organização da oposição para garantir sua eleição no Congresso Nacional e tentar conter uma onda de manifestações e reivindicações sociais por parte de diversos movimentos populares, em particular operários e do campo, que assustavam as elites. Da forma como aconteceria, sete anos mais tarde, no Chile, nas eleições vencidas pela Unidade Popular, e mesmo não se podendo dizer que o governo de Jango pretendesse conduzir o Brasil ao socialismo, ocorreu aqui uma “mobilização anticomunista”.

As forças de direita articularam-se em instituições como o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (Ipes), grupo de pesquisa formado por políticos, empresários e militares, com filiais em várias capitais, que, de sua fundação, em 1962, “até março de 1964, gastou milhares de dólares por ano para propagandear mensagens contra o governo”, e o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (Ibad), que, “sob a orientação da CIA, subvencionou diretamente candidaturas conservadoras nas eleições de 1962, todas comprometidas em defender o capital estrangeiro, condenar a reforma agrária e recusar a Política Externa Independente” (Ferreira, 2022, p. 411-412). A ação do Ibad foi constatada por uma Comissão Parlamentar de Inquérito, e o encerramento de suas atividades, por sua ilicitude, determinado pelo Judiciário.

João Goulart realizou um intenso trabalho visando à antecipação de um plebiscito, marcado para abril de 1965, que decidiria sobre a manutenção do sistema parlamentarista de governo. Recuperou seus poderes em janeiro de 1963, quando aconteceu uma esmagadora vitória do sistema presidencialista, amplamente defendido por políticos, sindicalistas e até pelos militares.

Goulart não conseguiu, entretanto, implementar as reformas de base, em virtude da polarização política no Congresso, e viu crescer os problemas econômicos

do País, com a falta de investimento externo, um crescimento pífio, da ordem de 1,5%, e uma inflação crescente, que salta de 50%, em 1962, para 79% em 1963. O tempo de crescimento vertiginoso do PIB havia passado, fruto da ineficiência da infraestrutura, como produção adequada de energia elétrica ou vias pavimentadas de transporte. Quanto ao sistema educacional, não se cumpriam as metas mínimas de alfabetização, fazendo com que a realidade brasileira não fosse muito diferente da chilena na década de 1960: “En la caleta todos son analfabetos”¹³¹ (Skármeta, 2018, p. 17). Disso resultava, para o País, uma não qualificação dos trabalhadores de diferentes níveis, reclamada pela industrialização.

Ao mesmo, a postura de conciliação de Jango frente à pressão dos setores populares, que incrementam o movimento grevista em todo o Brasil, fez avançar entre os militares a tese de que Jango queria transformar o País numa república socialista. Tal ideia provinha dos cursos ministrados pela Escola Superior de Guerra (ESG), centro de estudos políticos que ensinava a doutrina da “guerra interna”, segundo a qual “a principal ameaça vinha não da invasão externa, mas dos sindicatos trabalhistas de esquerda, dos intelectuais, das organizações de trabalhadores rurais, do clero e dos estudantes e professores universitários” (Skidmore, 1988, p. 22). À frente da tese conspiracionista estava o chefe do Estado-Maior do Exército, general Castelo Branco, estreitamente ligado à ESG, e que, no ano seguinte, seria o escolhido para se tornar o primeiro presidente do regime militar.

Em razão de uma entrevista dada por Carlos Lacerda a um jornal estadunidense, em 4 de outubro de 1963, defendendo um golpe e a intervenção dos EUA na política brasileira, considerada altamente ofensiva às Forças Armadas, Goulart enviou à Câmara solicitação de decretação de estado de sítio em todo o território nacional, pelo prazo de trinta dias. O projeto não foi bem recebido por nenhuma força política, o que fez com que ele fosse obrigado a retirá-lo, três dias depois de apresentá-lo, sob pena de derrota na votação. João Goulart resolveu, então, deixar a ambiguidade característica de seu governo e se aproximar mais da esquerda, limitando a remessa das multinacionais e apoiando uma chapa de esquerda para a CGT, o que resultou no rompimento da elite empresarial com o governo, temerosa de uma iminente implantação de uma república sindicalista-populista no País.

¹³¹ “Na enseada todo mundo é analfabeto. Não conseguem ler nem as contas” (Tradução livre).

O comício de 13 de março de 1964, ocorrido na praça Cristiano Ottoni, no Rio de Janeiro, nas proximidades do Ministério da Guerra e da Central do Brasil, foi um marco na crise instalada entre o governo, as elites econômicas e os militares. Para Callado, Jango, ali, “resolveu iniciar aquela corrida para a destruição que desencadeia o orgasmo das tragédias” (Callado, 1964, p. 250). Ele sabia não ter muitas chances de fazer as reformas que pretendia, principalmente a agrária. Decidiu, assim, fazer uma série de comícios Brasil afora, buscando apoio popular.

Segundo seu ministro da Justiça, Abelardo Jurema, o que Goulart pretendia era fazer com que o Congresso sentisse uma opinião pública francamente favorável às reformas de base e, por isso, procurou trazer o povo, em massa, para as ruas. Queria mostrar a Lacerda, governador da então Guanabara, “que quem dispunha do povo era ele e, em sequência, marcar a presença do Presidente nas ruas de todo o País, até que a Nação sentisse que o Congresso Nacional a ela se juntava, nos seus anseios reformistas” (Jurema, 1964, p. 144). Em uma conversa mantida antes do comício, Jango disse saber que naquele dia correria todos os riscos e que o máximo que poderia acontecer seria a sua deposição, já que não renunciaria, nem se suicidaria.

A seu interlocutor, que observava não ser a situação para tanto, respondeu estar só imaginando o que poderia acontecer. Demonstrava, no entanto, desconhecer inteiramente a disposição crescente do Exército em depô-lo: “Mas não pode haver nada porque meu dispositivo militar é excelente. O Assis Brasil me garante que a um gesto meu o Exército me segue” (Callado, 1964, p. 257).

O comício levou para as ruas cerca de duzentas mil pessoas e teve grande repercussão política. Jango subiu ao palanque e falou, de improviso, por mais de uma hora. Afirmou que a hora da conciliação havia acabado e anunciou a disposição do governo de lançar as reformas de base, criando a Superintendência de Reforma Agrária e assinando dois decretos: um, desapropriando as terras ociosas das que ficavam às margens das rodovias e açudes federais; outro, encampando as refinarias particulares de petróleo.

A desapropriação configura um gesto sobretudo simbólico, já que uma verdadeira reforma agrária apenas era possível mediante reforma no texto constitucional, que autorizava a desapropriação mediante prévia e justa indenização em dinheiro, enquanto o governo desejava fazer o pagamento por meio de títulos da dívida pública:

Reforma Agrária com pagamento prévio do latifúndio improdutivo, à vista e em dinheiro, não é reforma agrária. Reforma agrária, como consagrado na Constituição, com pagamento prévio e a dinheiro é negócio agrário, que interessa apenas ao latifundiário, radicalmente oposto aos interesses do povo. [...] Sem reforma constitucional, trabalhadores, não há reforma agrária autêntica. Sem emendar a Constituição, que tem acima dela o povo, poderemos ter leis agrárias honestas e bem-intencionadas, mas nenhuma delas capaz de modificações estruturais profundas. (Goulart, 2010, p. 84).

Depois de afirmar que enviaria ao Congresso, em 48 horas, mensagem presidencial com as intenções de seu governo de assegurar aos brasileiros melhores condições de vida, pelo caminho reformista, pacífico e democrático, terminou o discurso declarando que nenhuma força seria capaz de impedir que o governo continuasse a assegurar absoluta liberdade ao povo e que contava, para tanto, com orgulho, com a compreensão e o patriotismo das Forças Armadas.

Foi enorme o êxito do comício, mesmo que as principais medidas anunciadas, como os decretos de tabelamento de aluguéis, os “que criavam os sapatos populares, os tecidos populares e os que fixavam preços de remédio nos rótulos, como ainda aquele que disciplinou o uso dos livros escolares” (Jurema, 1964, p. 55), não se mostrassem efetivamente de reformas. Porém, essa adoção de uma política mais voltada para as necessidades econômicas das classes populares, “oposta ao modelo econômico voltado para a produção mais sofisticada e destinada às camadas altas da população, funcionam como estopim para a articulação geral do golpe” (Neves, 1981, p. 118).

Dois dias mais tarde, João Goulart enviou mensagem ao Congresso propondo um plebiscito para a aprovação das reformas, especialmente a agrária, que exigia a alteração do § 16, do art. 141, da Constituição Federal¹³², e ainda para que lhe fossem delegados poderes legislativos, o que agilizaria a atuação do Executivo na efetivação das reformas, com a supressão do § 2º, do art. 36, da Constituição Federal, que vedava a delegação de atribuições por qualquer dos poderes.

Ambas as modificações, portanto, apenas poderiam ser feitas mediante emendas constitucionais, de difícil concretização, já que necessitavam a aprovação de dois terços do Congresso Nacional. A mensagem deixou o Parlamento convicto daquilo que a UDN e os militares propagavam: “Jango, mais dia, menos dia, tentaria

¹³² Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao46.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

impor sua política, dissolver o Congresso, concentrar poderes excepcionais no Executivo, mudar as regras eleitorais para se beneficiar e permitir a candidatura de Brizola” (Schwarcz, 2015, p. 444).

3.14 A reação das elites: marchar com Deus pela família

Os setores conservadores responderam ao comício de 13 de março com a “Marcha da Família com Deus pela Liberdade”. A manifestação objetivou mobilizar a opinião pública contra o governo e difundir a ideia de que as reformas eram um caminho para a implantação de um regime comunista no Brasil. Insuflada pela insatisfação da classe média com os graves problemas econômicos do País e pela “compartilhada aversão de setores da sociedade ao protagonismo crescente dos trabalhadores urbanos e rurais” (Schwarcz, 2015, p. 444), a multidão foi às ruas, primeiramente em São Paulo, em 19 de março, e, depois, em dezenas de cidades brasileiras.

O fundamento religioso da marcha contava com o apoio decisivo de segmentos do clero da Igreja Católica bastante distantes do pensamento das Comunidades Eclesiais de Base – pequenos grupos organizados em torno da paróquia urbana ou rural, surgidos no começo dos anos 1960, em Nísia Floresta, na arquidiocese de Natal, com o objetivo de refletir, mobilizar e intervir nos problemas das suas comunidades e do País – e se fazia sentir na sua própria denominação, que entrelaçava uma suposta ameaça à democracia aos valores cristãos da sociedade brasileira, cristalizados na família: “Em nome de um civismo conservador e de um catolicismo retrógrado, a marcha mirava o comunismo, mas queria acertar o reformismo. E nisso foi bem-sucedida” (Napolitano, 2017, p. 56).

A “cruzada anticomunista” se formava com faixas, cartazes e palavras de ordem incrivelmente parecidas com as que veríamos, mais de meio século depois, nas manifestações antidemocráticas realizadas antes, durante e após o término do governo Bolsonaro: “Verde a amarelo, sem foice e sem martelo”; ‘Democracia tudo, comunismo nada’; ‘Abaixo os entreguistas vermelhos’; ‘Abaixo os pelegos e os comunistas’; [...] ‘O Brasil não será uma nova Cuba’” (Motta, 2021, p. 32-33). Vinha das ruas, pois, o apoio ao golpe que os militares pretendiam desfechar.

No dia seguinte à marcha, o chefe do Estado-Maior do Exército, general Humberto de Alencar Castelo Branco, enviou aos generais e demais militares do Estado-Maior do Exército e das organizações subordinadas uma instrução reservada afrontosa ao governo, na qual afirmava serem evidentes as ameaças de convocação de uma constituinte, para a consecução das reformas de base e a paralisação do País anunciada pela CGT, propósitos para os quais as Forças Armadas foram invocadas a fim de dar o seu apoio.

Anunciou que os meios militares não eram instrumentos para a defesa de programas de governo, nem para empreendimentos antidemocráticos, mas, ao contrário, para garantir os poderes constitucionais e a aplicação da lei. E, perguntando se o povo brasileiro estava pedindo uma ditadura militar ou uma constituinte, respondeu negativamente, antecipando, entretanto, a possibilidade do movimento contrário das Forças Armadas, na defesa de uma suposta legalidade e luta contra o comunismo:

Entrarão as Forças Armadas numa revolução para entregar o Brasil a um grupo que quer dominá-lo para mandar e desmandar e mesmo para gozar o poder? Para garantir a plenitude do grupamento pseudo-sindical, cuja cúpula vive na agitação subversiva cada vez mais onerosa aos cofres públicos? Para talvez submeter a Nação ao comunismo de Moscou? Isto, sim, é que seria antipátria, antinação, e antipovo.¹³³

A crise se agravou quando sargentos, cabos e marujos se amotinaram, exigindo a revogação das prisões decretadas pelo ministro da Marinha contra quarenta marinheiros e cabos que haviam organizado uma comemoração do segundo aniversário da Associação de Marinheiros e Fuzileiros Navais do Brasil (AMFNB), entidade criada para conseguir melhores condições de trabalho para a categoria, que recebia péssimos soldos e alimentação inadequada nos navios. Os mais “de 3600 marinheiros se entrincheiraram no Palácio do Aço, sede do Sindicato dos Metalúrgicos, no Rio de Janeiro, e por três dias recusaram-se a abandoná-lo – exigiam que a Marinha reconhecesse sua entidade e revogasse punições” (Schwarcz, 2015, p. 445).

No entanto, o ministro da Marinha se sentiu desmoralizado quando 26 soldados da tropa de fuzileiros depuseram as armas e aderiram à revolta. Em consequência,

¹³³ Disponível em: <https://documentosrevelados.com.br/wp-content/uploads/2020/08/circular-reservada-do-chefe-de-estado-convertido.pdf>. Acesso em: 10 out. 2023.

ele se demitiu, e Jango, não encontrando um oficial da ativa disposto a substituí-lo, foi obrigado a nomear para o cargo um almirante da reserva, Paulo Mário da Cunha Rodrigues. O novo ministro, pouco depois da prisão dos sublevados em quartéis do Exército, solto-os, por determinação de Jango, e os marinheiros saíram em passeata pela cidade. O fato gerou no almirantado um sentimento de revolta contra o governo de João Goulart.

Uma reunião dos sargentos e cabos, já marcada para o Automóvel Clube para 30 de março, e sem qualquer conexão com os acontecimentos registrados no Palácio do Aço, tomou a atenção do presidente. Ele queria “fazer sentir aos adversários que vinte mil sargentos e cabos estavam ao lado do Presidente João Goulart contra a reação” e, assim, não deu ouvidos às notícias “de idas e vindas de Magalhães Pinto a Juiz de Fora e de Mourão Filho (general-comandante das Tropas Federais mineiras) de Juiz de Fora a Belo Horizonte” (Jurema, 1964, p. 172-173; 167).

O líder do governo, Tancredo Neves, aconselhou-o a não comparecer ao evento, já que um encontro com subalternos militares, logo após o motim dos marinheiros, poderia parecer uma provocação política ao oficialato. Tancredo só compreendia o comparecimento do presidente “numa luta armada, em que dali saíssem tropas para o combate, pois teria ela o sentido de galvanizar as forças da legalidade” (Jurema, 1964, p. 170).

Ainda assim, Jango foi e fez um discurso inflamado, o último como presidente. Afirmou que grupos poderosos, inimigos da democracia e defensores de golpes de estado, tentavam criar um clima de intrigas e envenenamentos contra o governo. Aconselhou aos brasileiros que estavam envolvidos em comícios políticos por motivos religiosos que meditassem sobre a palavra de Pio XI no sentido de que “o grande escândalo do nosso tempo foi a Igreja ter perdido contato com a classe operária”. Lembrou que o “Ibad, os interesses econômicos, os grandes grupos nacionais e internacionais não têm competência para julgar os atos do Presidente da República” e que se enganavam “aqueles que imaginam que as forças de reação serão capazes de destruir o mandato que é do povo brasileiro”¹³⁴: “As forças progressistas deste país podem estar tranquilas [...] Ninguém mais pode se iludir com um golpe contra o governo, contra o povo” (Gaspari, 2002, p. 66).

¹³⁴ Disponível em:

http://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/discurso_jango_automovel_clube.pdf
98. Acesso em: 10 out. 2023.

A presença, no Automóvel Clube, do líder da sublevação dos marinheiros, José Anselmo dos Santos, ou cabo Anselmo, recebido com ovações pela plateia, causou constrangimento nos militares presentes, que viram na atitude e na fala do presidente um estímulo à quebra de disciplina e rompimento do princípio da hierarquia militares. Anselmo, após o golpe militar, fugiu da prisão, indo para Cuba, onde permaneceu, para treinar guerrilha, durante quase três anos. Voltou clandestinamente ao Brasil em 1969, integrando-se ao movimento guerrilheiro Vanguarda Popular Revolucionária (VPR). Passou, pouco depois, a ser um agente infiltrado da repressão. Em 1972, ele foi enviado ao Chile para retomar as ligações da VPR no exterior. Voltou ao Brasil com a tarefa de organizar as bases clandestinas da guerrilha em Pernambuco, bem como de preparar as condições para que outros militantes retornassem do exterior. Não fez uma coisa nem outra, mas mostrou ao regime todas as posições da VPR no Nordeste.

Em 7 de janeiro de 1973, depois de reunir vários dos principais militantes da organização em seu apartamento, em Recife, onde morava com sua companheira, Soledad Barret Viedma, Anselmo entregou-os à repressão. Entre os corpos dos militantes encontrados em uma chácara, local em que se realizava, segundo a polícia, um congresso da VPR, estava o de Soledad Barret Viedma, companheira de Anselmo, que a conhecera em Cuba. Ela estava nua, dentro de um barril, e havia uma expressão de terror em seu rosto: “Muito sangue entre as suas coxas e pernas. E, no fundo do barril, um feto de cerca de quatro meses perdido em uma poça de sangue coagulado: o filho que ela teria com Anselmo” (Miranda, 2008, p. 357). Anselmo foi resgatado pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury e, em seguida, desapareceu do País.

A festa dos sargentos caracterizou-se, pois, como o estopim do movimento golpista. Geisel conta que lhe fizeram uma proposta de cercar o acesso ao Automóvel Clube para impedi-la: “Fui contrário a isso, dizendo: Deixem que se faça a reunião; agora, quanto pior, melhor para a nossa causa” (Geisel, 1997, p. 148).

O CGT lançou dois manifestos, reafirmando sua posição em defesa da democracia e das reformas anunciadas pelo governo, ao mesmo tempo em que se pôs em alerta para a deflagração de uma greve geral e para resistir a uma eventual tentativa de golpe: “O CGT e todas as forças populares responderão por todos os meios a qualquer tentativa de golpe, que vise enfraquecer a autoridade do presidente Goulart para atingir seu mandato” (Neves, 1981, p. 119). A União Nacional dos Estudantes (UNE), cuja sede no Rio de Janeiro seria incendiada dois dias depois, também denunciou a trama golpista em andamento.

3.15 O golpe vem a cavalo

Durante a madrugada de 31 de março de 1964, o comandante da 4ª Região Militar, com sede em Juiz de Fora, general Olympio Mourão Filho, “atropelou o Ipes e decidiu descer com sua tropa em direção ao Rio para tentar tomar de assalto o Ministério da Guerra e depor o governo de Goulart” (Schwarcz, 2015, p. 446). João Goulart recebeu a notícia de que unidades do Exército marchavam em direção ao Rio de Janeiro, com a intenção de depô-lo. A esperança de Jango era a de que o comandante do Segundo Exército, sediado em São Paulo, Amaury Kruehl, se mantivesse fiel às tropas legalistas. Jango, então, telefonou para Kruehl, e este lhe respondeu que o apoiaria, se ele rompesse com o Comando Geral dos Trabalhadores (CGT).

O CGT era uma organização formada com a participação da Confederação Nacional dos Trabalhadores na Indústria (CNTI), Confederação Nacional dos Trabalhadores em Transportes Marítimos e Fluviais e Aéreos (CNTTMFA) e Confederação Nacional dos Trabalhadores nas Empresas de Crédito (Contec), criada em 1962, no IV Encontro Sindical Nacional, para coordenar o movimento sindical no Brasil. Não era tolerada pelos militares, por ser, segundo eles, liderada por comunistas. O presidente se negou a efetivar o rompimento, afirmando ser-lhe indispensável o apoio dos trabalhadores: “Então, Sr. Presidente, Kruehl respondeu, não há nada que possamos fazer” (Skidmore, 1988, p. 20).

O comandante em quem se depositavam todas as esperanças, em caso de uma situação militar decisiva, retirou, assim, seu apoio ao governo de Jango. Em 2014, um relato feito na Comissão Nacional da Verdade de São Paulo apontou para o fato de Kruehl ter sido corrompido: “o coronel ‘aposentado do Exército Erimá Pinheiro Moreira acusou Kruehl de ter sido subornado pela Federação das Indústrias do Estado de São Paulo, por US\$ 1,2 milhão, para trair Jango” (Silva, 2020, p. 337). O dinheiro lhe teria sido entregue, no dia do golpe, pelo próprio presidente da Fiesp.

O comandante das tropas enviadas do Rio para combater as vindas de Minas, comandadas pelo general Mourão Filho, telefonou, de Três Rios, para o gabinete presidencial, pedindo ordens, e ouviu a resposta de que o presidente não queria derramamento de sangue. A falta de reação de Goulart deixou o chefe do Serviço Federal de Informações e Contrainformações (SFICI), o oficial da Marina Ivo Corseuil,

perplexo: “estavam querendo depô-lo e o presidente se preocupava com derramamento de sangue: ‘Então, peça demissão!’” (Carvalho, 2019, p. 248). Não houve resistência nem dos dispositivos militares governamentais, nem das forças de esquerda que apoiavam o governo, nem do próprio João Goulart. Ao contrário, ao sair da Guanabara e ir para Brasília, sua estratégia pareceu uma fuga.

O golpe militar foi fruto, pois, da insatisfação das elites com a direção que Goulart deu a seu governo, que não se dispôs a implementar uma política de combate às justas greves dos trabalhadores que se sucederam no País, ao mesmo tempo em que intentava promover as reformas de base, a começar pela agrária, tão temida pelos latifundiários. A doutrina da luta contra o inimigo interno, veiculada pela ESG, e que tinha ancoragem na política anticomunista estadunidense, aproximava o empresariado dos militares.

No dia do golpe, o comandante do II Exército, Amaury Kruel, fez “pelo rádio a proclamação: aceitava ‘a posição de extrema responsabilidade, para salvar a Pátria da infiltração comunista que se observa no governo’” (Figueiredo, 2015, p. 84). Ademais, a inflação, que corroía os salários, e a incerteza do resultado das reformas, acendia “o ativismo das classes médias urbanas, cientes de que um processo radical de distribuição de renda e de poder por certo afetaria suas tradicionais posições naquela sociedade brutalmente desigual” (Schwarcz, 2015, p. 444).

A manutenção do *status quo* foi assim, mais uma vez, a munição do golpe, que conseguiu atrair olhares complacentes e insuspeitados: “A expurgante situação militarista que se instalou no poder não alegra a alma de ninguém, mas como é que se ia continuar com Jango?” (Callado, 1964, p. 269). A mídia impressa e televisiva também teve um papel decisivo na deposição de Goulart: emissoras como a Globo e Tupi e jornais como a Folha de São Paulo, Jornal do Brasil, o Estado de São Paulo e O Globo promoveram uma intensa campanha contra seu governo e favoravelmente a uma intervenção militar.

Não se pode esquecer, ainda, os interesses do capital estrangeiro, especialmente estadunidenses, que se viram contrariados com a nacionalização das minas de ferro e de leis como a de remessa de lucros, que delimitava os dividendos que as empresas poderiam remeter para o exterior em 10% ao ano. O governo dos EUA não titubeou em promover a desestabilização política do governo janguista, por meio de dinheiro disponibilizado pela CIA para candidaturas de oposição. Como fez quase dez anos depois, no Chile, a guerra secreta travada pelos Estados Unidos

contra o governo Goulart foi decisiva para que o golpe militar acontecesse. O governo dos EUA, “que já havia deslocado porta-aviões e navios de guerra para os portos brasileiros, a fim de, em caso de dificuldades, auxiliar no combate às forças locais do ‘comunismo’” (Mota, 2015, p. 780), deu seu apoio ao golpe tão logo ele foi desfechado.

Causa perplexidade a facilidade com que o golpe ocorreu. No golpe chileno de 11 de setembro de 1973, Allende resistiu até o último instante, com a certeza de que seu sacrifício não seria em vão, pois, no mínimo, configuraria-se numa “lição moral que castigará a felonía, a covardia e a traição” (Allende, 2022, p. 160). Como escreve Neruda, depois do bombardeio ao *La Moneda*, “vieram os tanques, muitos tanques, para lutar intrepidamente contra um só homem: o presidente da República do Chile, Salvador Allende, que os esperava em seu gabinete, sem outra companhia” (Neruda, 2019, p. 416).

Já a hesitação de Goulart remete a um possível flerte com o exemplo de Vargas: “Nesse caso, no entanto, teria sido um suicídio apenas político, faltando-lhe o ingrediente dramático da morte física que garantiu a Vargas o ingresso na história” (Carvalho, 2019, p. 250). A esquerda, se sabia da possibilidade do golpe, não se preparou para combatê-lo. Em dois eventos, pouquíssimos dias antes, Luiz Carlos Prestes declarou que não havia condições favoráveis a um golpe reacionário, mas que, se ele viesse, os golpistas teriam suas cabeças cortadas. Quando o golpe aconteceu, porém, não houve contra ele nenhum enfrentamento. A falta de comando de Jango também foi notória: “Dispensó-me de entrar em detalhes sobre a inação generalizada. Nenhuma das lideranças operárias e nacionalistas mostrou audácia e iniciativa de luta. *Todos ficaram à espera do comando do Presidente da República*” (Gorender, 1987, p. 66).

3.16 Censura e repressão: duas faces da mesma moeda

A repressão iniciou-se após o golpe com a prisão de ativistas de esquerda, “como líderes estudantis e sindicais, organizadores de grupos católicos, como a JUC (Juventude Universitária Católica) e a AP (Ação Popular), e organizadores de sindicatos e de ligas camponesas” (Skidmore, 1988, p. 43), sendo que, entre os últimos, alguns foram executados e torturados. O regime determinou detenções em massa, “com bloqueio de ruas, busca de casa em casa e checagem individual, que se

deram durante o ano de 1964 [...] cerca de 50 mil pessoas acabaram detidas nessas manobras conhecidas como Operação Limpeza” (Schwarcz, 2015, p. 456).

De abril de 1964 a fevereiro de 1966, os militares editaram quatro atos institucionais – decretos com força constitucional ampliando os poderes do Executivo –, compondo uma série de regramentos jurídicos tendentes a reprimir qualquer tentativa de regresso à normalidade democrática. O AI-1, de 9 de abril de 1964, decretado por uma junta militar, deixava claro, em seu preâmbulo, que o golpe, a que chamava “revolução”, não procurava legitimar-se através do Congresso Nacional, mas que o Congresso era que recebia dele a sua legitimação. A junta concedia, pois, a si própria, poderes constituintes. Entre outras medidas, o AI-1 interrompeu as garantias constitucionais da vitaliciedade e da estabilidade dos servidores e prescreveu que, “no interesse da paz e da honra nacional”, os comandantes-em-chefe poderiam suspender os direitos políticos pelo prazo de dez anos e cassar mandatos legislativos, excluída a apreciação judicial desses atos¹³⁵. Mal publicado o Ato, as primeiras cassações foram estabelecidas pela Junta Militar, a começar pelos derrotados.

O AI-2, decretado pelo presidente Marechal Humberto Castello Branco em outubro de 1965, modificou a Constituição, possibilitando a extensão do foro especial da justiça militar aos civis, para “repressão de crimes contra a segurança nacional ou as instituições militares”¹³⁶, extinguiu os partidos políticos existentes, com a instituição de um sistema bipartidário e determinou o fim das eleições diretas para a Presidência da República.

Já o AI-3, de fevereiro de 1966, estendeu as eleições indiretas, previstas para a Presidência e Vice-Presidência da República, à eleição dos governadores e vice-governadores, que passou, assim, a ser feita por votação da maioria absoluta dos membros da Assembleia Legislativa¹³⁷. E o AI-4, de dezembro de 1966, ao considerar que a Constituição Federal de 1946 não atendia mais às exigências nacionais e que se deveria dar ao País uma Constituição que “represente a institucionalização dos ideais e princípios da Revolução”, convocou o Congresso Nacional a se reunir extraordinariamente, de dezembro daquele ano a 24 de janeiro de 1967, para discutir,

¹³⁵ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/CCIVIL_03/AIT/ait-01-64.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

¹³⁶ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-02-65.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

¹³⁷ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-03-66.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

votar e promulgar um projeto de Constituição apresentado pelo presidente da República¹³⁸.

Assim, em 1967, foi outorgada à nação uma nova Constituição e, para “controle mais rigoroso dos movimentos contestatórios, agora com a mobilização de alguns setores que partiram para a luta armada, o governo decreta, em março de 1967, a Lei de Segurança Nacional” (Mota, 2015, p. 782).

O Ato Institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968, decretado pelo Marechal Costa e Silva sob o pretexto de o Congresso não ter autorizado a abertura de um processo judicial contra o deputado Moreira Alves, que teria produzido um discurso ofensivo às Forças Armadas, foi outro grande instrumento de intimidação contra a intensificação de protestos contra o regime: “manifestações estudantis, greves operárias, articulações de lideranças políticas do pré-1964 e início das ações armadas por grupos da esquerda revolucionária” (Schwarcz, 2015, p. 455). Além de prever que a Presidência da República poderia decretar o recesso do Congresso Nacional, a intervenção nos Estados e municípios, a suspensão dos direitos políticos de qualquer cidadão e a cassação de mandatos eletivos, o AI-5 suspendeu a concessão de *habeas corpus* nos casos de crimes políticos¹³⁹.

Se não determinava o congelamento de todas as contas bancárias, nem devolvevia aos antigos proprietários as indústrias ocupadas pelos trabalhadores, como no caso chileno, o AI-5 possibilitava a demissão ou aposentação, pela Presidência da República, de quem estivesse no exercício cargo ou função pública, bem como o confisco de seus bens, após, é certo, uma investigação. Só que tal investigação já nascia eivada de ilegitimidade, face à ausência de garantias mínimas de defesa por parte daquele a quem fosse atribuído enriquecimento ilícito.

Os Atos Institucionais apenas foram revogados em outubro de 1978, quando o general-presidente Ernesto Geisel se sentiu pressionado por manifestações organizadas pela sociedade civil exigindo a aceleração do processo de abertura, por ele estabelecida para ser lenta e gradual.

A repressão aos movimentos populares começou a endurecer de forma particular a partir de 1967, com a adesão de parlamentares do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), o partido de oposição que se contrapunha, às vezes

¹³⁸ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-04-66.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

¹³⁹ Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

de forma muito branda, aos projetos do Executivo, sempre avalizados pelo partido situacionista, a Aliança Renovadora Nacional (Arena).

3.17 1968: o ano em que tudo piorou

Em 1968, o movimento estudantil passou a deflagrar passeatas relâmpagos contra a ditadura, principalmente no Rio de Janeiro. Em 28 de março, uma dessas manifestações mudou o curso da história: o estudante Edson Luís de Lima Souto, de 18 anos de idade, foi assassinado pela polícia quando participava de um movimento em favor do restaurante central dos Estudantes, o Calabouço, no Rio de Janeiro. Uma passeata saiu do Calabouço para se dirigir à Assembleia Legislativa, onde os estudantes, aproveitando-se de uma solenidade que acontecia no local, exigiriam do governador Negrão de Lima mais verbas para o restaurante, além da conclusão das obras de um restaurante novo. A polícia reprimiu a manifestação e, quando os estudantes responderam com pedradas os golpes de cassetete, abriu fogo contra eles. O crime chocou o País: seu corpo foi levado à Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro, onde foi exposto sobre uma mesa, em um velório improvisado. No dia seguinte, um cortejo fúnebre reuniu cerca de cinquenta mil pessoas que, à luz de velas, levou duas horas para percorrer o trajeto seis quilômetros até o cemitério São João Batista, em Botafogo.

A morte de Edson Luís, às vésperas das comemorações do golpe de 64, possibilitava às forças de oposição ao regime, especialmente aos estudantes, sair às ruas: “Após quatro anos de oposição clandestina, de manifestações proibidas, a UNE podia respirar ao ar livre, consciente de que as autoridades policiais não iriam intervir naquela procissão rumo ao cemitério” (Hagemeyer, 2016, p. 52). Em 4 de abril, data da missa de sétimo dia, tanques do Exército ocuparam a avenida Presidente Vargas. Na cerimônia realizada pela manhã na igreja da Candelária, a PM fechou as saídas da igreja e atacou com violência os que tentavam sair. Na missa da noite, a igreja lotada por cerca de 600 pessoas foi cercada por centenas de componentes da polícia militar. Ao final, quinze padres saíram de mãos dadas, formando um cordão de isolamento para proteger os estudantes, até que o último se fosse. A repressão, no entanto, não deixou o acontecimento passar em branco: os estudantes e outras centenas de manifestantes foram atacados já nas proximidades da igreja.

O episódio da Candelária desencadeou outras inúmeras manifestações de protesto, como a da “sexta-feira sangrenta”, de 21 de junho, no Rio de Janeiro, quando, “Durante quase dez horas, o povo lutou contra a polícia nas ruas, com paus e pedras, e do alto dos edifícios, jogando garrafas, cinzeiros, cadeiras, vasos de flores e até uma máquina de escrever” (Ventura, 2008, p. 122), resultando em 23 pessoas baleadas e quatro mortas. As agitações que se alastraram por todo o País desembocaram, em 26 de junho, na maior manifestação até então registrada contra a ditadura: a “passeata dos cem mil”, no Rio de Janeiro, convocada para protestar contra a violência policial, mas que teve sua voz ampliada para exigir a abertura do regime.

Os protestos realizados no Rio de Janeiro espalharam-se pelo Brasil, e o regime militar os tomou como pretexto para o recrudescimento do regime. Em 12 de outubro de 1968, o 30º Congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE), realizado clandestinamente no sítio Murundu, em Ibiúna, no Estado de São Paulo, foi invadido por policiais do Dops, que prenderam os cerca de 400 estudantes com base na Lei de Segurança Nacional. Os artistas, intelectuais e estudantes que se expressassem, de qualquer forma contra o regime, passaram a ser perseguidos e censurados.

Em 21 de novembro de 1968, o presidente Costa e Silva sancionou a Lei nº 5.536, que dispunha sobre a censura de peças teatrais e obras cinematográficas, criando também o Conselho Superior de Censura. A lei previa a expedição de certificado de censura de obras teatrais ou cinematográficas, que poderiam ser totalmente reprovadas pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal. Não era permitido, no caso das peças teatrais aprovadas pela censura, qualquer modificação ou acréscimo no texto, inclusive quando da representação (art. 11, Lei nº 5.536¹⁴⁰). Entre os diversos motivos de reprovação, o principal era o de atentado contra a segurança nacional (art. 2º, inciso I, lei citada.).

Centenas de obras de arte foram censuradas, como *Roda Viva*, de Chico Buarque de Hollanda, proibida pelo governo militar em outubro de 1968. No cenário musical, pode-se apontar a proibição da canção que se tornaria um hino de gerações: *Pra não dizer que não falei das flores*, participante do III Festival Internacional da Canção, em 1968. Seu autor, Geraldo Vandré, foi preso e exilado: “Logo após o

¹⁴⁰ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/1950-1969/l5536.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

festival, iniciou-se a censura da canção nas rádios, apreensão de discos e a proibição de sua execução mesmo nos *shows* de Vandr e” (Hagemeyer, 206, p. 121).

Aproximadamente 700 peças de teatro foram integralmente proibidas no período ditatorial. Al em da censura, os artistas enfrentavam as a oes terroristas do Comando de Caça aos Terroristas (CCC). Em julho, o CCC invadiu o Teatro Ruth Escobar, em São Paulo, e espancou o elenco e a técnica de *Roda Viva*, al em de destruir o cenário e os equipamentos do teatro e o cenário. Já em outubro, o CCC “sequestrou por algumas horas os dois protagonistas da peça, Elizabeth Gasper e Zel o” (Moraes, 2018, p. 121), fazendo o mesmo em São Paulo com a atriz Norma Bengell.

Zé Celso Martinez Corr ea lembra da pressão constante exercida pelo grupo paramilitar de extrema-direita sobre os artistas: “Todo mundo que queria fazer alguma coisa no teatro estava na mira do CCC. [...] Nossos atores tinham que representar sob a ameaça de serem metralhados, bombardeados. Um loucura!” (Arrabal, 1998, p. 312). A censura objetivava “garantir o controle do fluxo de informa o, da comunica o e da produ o de opinião, reprimir o conteúdo simbólico presente na produ o cultural, e manipular os mecanismos de memória e interpreta o da realidade nacional” (Schwarcz, 2015, p. 464).

No que tange   literatura,   imprensa e   televisão, o Decreto-Lei n  1.077, editado em 26 de janeiro de 1970, considerando que se tem generalizado a divulga o de livros e de programas que ofendem frontalmente a moral comum e os bons costumes, declarou não serem mais “toleradas as publica oes contrárias   moral e aos bons costumes quaisquer que sejam os meios de comunica o” (art. 1 , Decreto-Lei n  1.077/1970¹⁴¹). Autorizou, ainda, o Ministério da Justiça a proibir a divulga o de publica o de livros, revistas e periódicos, bem como a apreensão de todos os exemplares: “Cerca de 430 livros foram censurados pela ditadura, 92 deles de autores nacionais, sendo 15 livros de não fic o, 11 peças teatrais publicadas em livro, al em de dezenas de textos literários” (Ridenti, 2014, p. 334).

A repressão contra os movimentos sociais se tornou mais dura a partir da edi o do Ato Institucional n  5.   quando surgem, também, as organiza oes revolucionárias criadas por fac oes da esquerda para combater o regime militar pela via armada: O “AI-5, decretado em 13 de dezembro de 68, foi um golpe dentro do

¹⁴¹ Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm. Acesso em: 10 out. 2023.

golpe, um golpe de misericórdia na caricatura de democracia. Caímos, aí sim, na clandestinidade” (Gabeira, 1980, p. 93). Até 1974, a ditadura dizimou todas as organizações, assassinando 434 guerrilheiros e guerrilheiras.

Na noite de 4 de novembro de 1969, na Alameda Casabranca, nos Jardins, em São Paulo, agentes do aparato de repressão criado naquele mesmo ano, denominado Operação Bandeirante (Oban), sob o comando do delegado Sérgio Paranhos Fleury, do Dops/SP, depois de emboscarem e dominarem o líder da Ação Libertadora Nacional (ALN), Carlos Marighella, acabam por matá-lo. Em seguida, colocam seu corpo dentro de um carro. Os agentes da Oban afirmam que ele recebeu ordem de prisão e correu em direção ao veículo, instante em que fez menção de sacar revólveres que estavam em sua pasta. Foi alvo, então, de uma rajada de metralhadoras. O médico legista, entretanto, atestou que Marighella não poderia cair naquela posição, dentro do carro, depois de levar um tiro no peito, e mais: que ele foi disparado à queima roupa. Assim, seu corpo teria sido arrastado para o carro depois de ele ter sido morto.

Em 17 de setembro de 1971, depois de percorrer trezentos quilômetros a pé em vinte dias, numa fuga espetacular, Carlos Lamarca, o ex-líder da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e recém-ingresso no Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), foi descoberto e morto pelo Exército nas proximidades de Buriti Cristalino, no sertão da Bahia, enquanto dormia. O tiro que o matou, dentre os quatro que o atingiram, foi disparado por um fuzil 762 e lhe atravessou o tórax e o coração.

3.18 População indígena e LGBTQIAPN+: perseguir é dizimar

Não se pode esquecer dos crimes perpetrados pelo regime militar contra as populações indígenas, constantes de um relatório produzido pelo próprio Estado em 1967. Os indígenas atrapalhavam o projeto de ocupação integral do território brasileiro, especialmente o amazônico, o que levou a ditadura a dizimar povos inteiros, praticando violações como “caçadas humanas feitas com metralhadoras e dinamite atirada de aviões, inoculações propositais de varíola em populações indígenas isoladas e doações de açúcar misturado a estircina” (Schwarcz, 2015, p. 463).

Do mesmo modo, a perseguição à população LGBTQIAPN+ mostrou-se implacável, ganhando impulso a partir do Ato Institucional nº 5, que, ao reafirmar o arbítrio, possibilitou o endurecimento das ações dos agentes da repressão. As

violências perpetradas contra o segmento não corresponderam, nem de longe, à liberalização dos costumes ocorrida em alguns países ocidentais na década de 1970, sendo certo que foram “os homossexuais e as travestis pertencentes às classes populares que sentiram mais intensamente o peso da ação repressiva da ditadura em seus corpos e desejos” (Quinalha, 2021, p. 32).

O certo é que a ditadura brasileira, da mesma forma que a chilena, expandiu o quanto pôde seus instrumentos discricionários para controlar os movimentos sociais, usando de métodos ilegais e violentos para reprimir seus adversários, por meio de organismos oficiais e paramilitares. Ao Serviço Nacional de Informações, criado em 13 de junho de 1964 e que tinha por finalidade a de “superintender e coordenar, em todo o território nacional, as atividades de informação e contra informação, em particular as que interessem à Segurança Nacional”¹⁴², ao Centro de Informações do Exército (Ciex), ao Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica (Cisa) e ao Centro de Informações da Marinha (Cenimar), “que chegou a ter uma Escola de Tortura na ilha das Flores, na baía de Guanabara, com assistência de americanos” (Mota, 2015, p. 821), vieram juntar-se, em 1970, os DOI-CODI – Destacamentos de Operação Interna e seu braço, Centros de Operação e Defesa Interna –, numa complexa e bem tecida rede de informações para gerar a repressão, que culminava na prática de tortura e morte de prisioneiros políticos, por vezes com desaparecimentos forçados que tinham como intuito, além de fazer desaparecer a prova do crime praticado, provocar incerteza quanto à atuação dos órgãos e ao destino dos desaparecidos.

O regime não fez distinção, muitas vezes, do grau de resistência empregado, ainda que isso não justificasse as ações perpetradas. Nem todos os milhares de interrogados pela repressão foram torturados, de um lado, porque isso, muitas vezes, “dependia da condição social (alguns contavam com uma rede de proteção) e racial da pessoa, e também do seu grau de ‘periculosidade’ na visão dos agentes estatais” (Motta, 2021, p. 186-187). De outro lado, tentou-se produzir um discurso de que houve violência de parte a parte e que, assim, as culpas se compensariam. Nada mais enganoso, a começar pela disparidade de armas.

Hoje, não há como não perceber o destino pré-traçado para as organizações de resistência aos regimes brasileiro e chileno: não possuíam, é certo, a mínima

¹⁴² Disponível em: L4341 (planalto.gov.br). Acesso em: 10 out. 2023.

condição material de se contrapor a exércitos bem equipados e treinados, além de lhes faltar, na luta, o apoio popular que se fazia presente somente nas teorias constantes dos manuais revolucionários. Não se pode esquecer, porém, que a violência dos grupos armados veio como resposta: “A violência original é a do opressor, porque inexistente opressão sem violência cotidiana incessante” (Gorender, 1987, p. 235).

No caso do golpe chileno, não se sabe o número exato dos perseguidos, torturados, mortos e forçadamente desaparecidos:

Após a restauração da democracia, Comissões da Verdade Oficiais documentaram que pelo menos 3.178 pessoas foram executadas ou desapareceram (e portanto foram consideradas mortas), e pelo menos 28 mil foram torturadas, embora os números de presos e interrogados tenham excedido os cem mil, e quase todos esses prisioneiros tenham sofrido algum tipo de tortura. (Winn, 2010 p. 183).

3.19 A quem interessa acabar com a democracia?

Os golpes de Estado estão, pois, sempre à espreita e acontecem quando as forças democráticas não se preparam para combatê-los ou se fiam na sua capacidade de fazê-lo. No nosso continente, duas tentativas ocorreram em tempos recentes. Nos Estados Unidos, o Capitólio, sede do Congresso, foi invadido em 6 de janeiro de 2020 por grupos de extrema-direita, que invocavam supostas fraudes nas eleições presidenciais de 2020. A destruição do prédio do Capitólio e a ameaça de morte dos congressistas ali reunidos naquele momento foram a tônica da invasão, que resultou em cinco mortes e centenas de feridos.

Já no Brasil, “as ameaças do presidente Bolsonaro e de seus apoiadores de recorrer à força para manter o poder são uma advertência de que, em determinado contexto, elas podem se transformar num atentado às liberdades democráticas” (Bignotto, 2021, p. 364). Esse atentado acabou se concretizando em 8 de janeiro de 2023, com a invasão do Congresso Nacional, do Supremo Tribunal Federal e do Palácio do Planalto, em Brasília. Carregando paus e pedras, centenas de apoiadores do ex-presidente derrotado, que questionavam o resultado das eleições de 2022, alegando fraude no uso das urnas eletrônicas, depredaram os prédios públicos, numa tentativa de que o ato servisse de estopim para impelir as Forças Armadas à ação, no sentido da abolição do Estado Democrático de Direito, impedindo o exercício dos

poderes constitucionais ou, em outras palavras, realizando a deposição, mediante violência, de um governo legitimamente constituído.

A aglutinação das forças democráticas em torno da compreensão da natureza e das formas dos golpes de Estado, bem como de ações para combatê-los, seja no reavivamento da memória sobre a repressão e suas vítimas, seja na exigência da punição dos culpados, seja, ainda, na formulação de outras hipotéticas maneiras de construção social, é uma tarefa que exige esforço e vigilância contínuos, dos quais, acredito, a literatura e o teatro não podem se afastar.

4 REESCREVER É REINVENTAR

4.1 Teatro e literatura: um encontro possível

A escolha da linguagem teatral mais adequada, dentro do gênero dramático, para se fazer a recriação do romance *El cartero de Neruda*, pressupõe uma série de indagações. À primeira vista, a forma clássica ou convencional poderia ser tida como a mais adequada para a construção da textualidade, considerando-se a estruturação do romance que conta, conforme assinalado, com prólogo, epílogo, escrita imagética, abundância de diálogos, encadeamento, progressão, rubricas de atuação e de sonoridades e atendimento às regras das unidades de ação e lugar.

O romance de Skármeta, pelo menos na forma que hoje nos é apresentada, foi elaborado após a escrita dramática. Uma transposição da narrativa para o teatro somente se justificaria caso se pensasse um modo daquele já existente, o que corresponderia a uma linguagem fora dos padrões do denominado drama convencional. E, para buscá-la, penso ser necessário, antes, examinar as relações, nem sempre amistosas, estabelecidas entre a literatura e o teatro, no que tange ao terreno tortuoso das transposições, talvez pelo fato da primeira ter sido considerada, por muito tempo, uma forma de arte mais profunda e elevada que a segunda.

No prefácio ao romance *Thérèse Raquin*, de 1873, Émile Zola afirma ter cometido uma péssima ação ao adaptar a obra para o teatro, já que a literatura e o teatro teriam condições de existência completamente díspares, o que obrigaria o autor a desfigurar suas ideias para poder adequá-las ao novo formato. Além disso, uma das obras seria fatalmente inferior à outra, apequenando, por consequência, as duas. Mesmo apostando nas diferenças irreconciliáveis entre o romance e a cena, Zola percebe que, em breve, haveria um movimento de inovação, que traria para o teatro a potência da realidade, mesmo que, num primeiro momento, esse movimento não fosse respaldado pelo público, que não gosta que seus hábitos sejam incomodados: “Não sei se me engano, mas me parece que é nesse ponto que o público de hoje se encontra. O drama agoniza, e precisa ser rejuvenescido por uma seiva nova. É um cadáver que precisa de sangue” (Zola, 2004, p. 25).

Em seu artigo intitulado *A irrupção do romance no teatro*, Jean-Pierre Sarrazac (2009) afirma que, apesar do teatro ser uma arte de ação no presente, essa ação é organizada pela fábula, sendo essa sua principal matéria. Assim, quando dizemos que

queremos fazer teatro sem história, na verdade significa que não queremos mais seguir uma sequência natural de acontecimentos no decorrer do tempo, mas fazer uma história fragmentada, recheada de elipses, pois uma arte na qual só houvesse ações não seria teatro. Sarrazac ressalta que, se o romance do século XIX possuía narração, descrição e diálogos, o teatro, até os meados do século XVIII, traduzia a fábula em um conjunto de ações realizadas, dissolvendo a narração nos diálogos.

A grande pergunta formulada por Sarrazac é sobre o que acontece quando o relato que o dramaturgo quer fazer do mundo não se deixa transformar completamente em diálogo, parecendo-lhe uma redução do que ele tem a contar:

Quando o processo foi de algum modo bloqueado, tentamos fazer adaptações teatrais, adaptações dramáticas de romances. Tivemos então a impressão de obter somente uma espécie de esqueleto de romances no qual tudo o que tínhamos a dizer sobre o mundo foi de certo modo volatilizado nessa operação de compreensão. O que chamamos de “a crise do drama moderno”, que começa nos anos de 1880, à época do naturalismo, tem, em grande parte, aqui suas raízes: no impasse da adaptação (Sarrazac, 2009, p. 9).

Num mundo em que se torna mais necessário falar de relações ampliadas – como as estabelecidas em uma coletividade, ou entre o Estado e o capital, ou, em um espectro ainda maior, entre o humano e o cosmos – do que discorrer sobre conflitos interpessoais, a forma dramática se mostra insuficiente, tendo que se alimentar, inclusive para traduzir, na cena, o monólogo interior, de formas inventadas pelo romance. Sarrazac especula, então, sobre o teatro-relato como forma de desdramatização do teatro, que vem lembrar aos dramaturgos que a escrita teatral podia ser consistente, não se resumindo ao dialógico, “pois o diálogo é apenas o parente pobre, ou a pobre aparência da escrita dramaturgica” e do romance didascálico de Diderot e O’Neil (Sarrazac, 2009, p. 12).

A conclusão é a de que a forma dramática pode resultar em uma peça bem-feita, porém, inerte. O caminho da escrita dramática estaria, assim, na “pulsão rapsódica, que podemos fazer remontar a Homero, ao homem que relata, que ora é um personagem, ora é um narrador, [e que] pode perfeitamente existir no palco, ou no autor dramático” (Sarrazac, 2009, p. 14).

Se a forma dramática não pode mais dar conta da totalidade da vida, precisando socorrer-se de dispositivos do romance para sobreviver, chega-se à questão fulcral da dissensão entre o pensamento de Szondi e Sarrazac, que parece

residir no ponto, sustentado pelo primeiro, do esgotamento do dramático pela integração de uma dimensão épica em sua estrutura. Sarrazac entende que tal inserção resultou numa reviravolta e não na morte do drama. Não estaria a forma dramática sendo objeto de tentativas de soluções para preservá-la, “mas estaria permanentemente a ser re(transbordada) – ou seja, (re)abordada, de acordo com uma expressão cara a Pirandello, com ‘o sentido do contrário’” (Sarrazac, 2002, p. 229). É o que ele designa como *desdramatização* das dramaturgias modernas e contemporâneas.

Nelas, ausente está um conflito central, que dá lugar a uma série descontínua de microconflitos, não ligados de forma a proceder a uma progressão dramática, o que afasta a ação de seu fim, impedindo a elevação da tensão rumo a um desfecho, para o qual, aliás, a peça não é mais escrita. Outros elementos seriam a preponderância de motivos regressivos (retrospecção), invertendo o sentido do drama e fazendo com que seu motor gire para trás, o que coloca em perigo incessante o presente da ação e permite “à personagem, que rememora, efetuar saltos erráticos no tempo e no espaço” (Sarrazac, 2017, p. 24); ou a operação de antecipação, que anuncia ao espectador, por meio de diferentes dispositivos, como prólogos, titulações e canções, o que irá acontecer ao final, propiciando um “espectador distenso”, livre para sondar cada momento, cada *gestus* da peça e se interrogar sobre o “estado das coisas” que lhe são apresentadas (Sarrazac, 2017, p. 26); ou a operação de repetição que, usando das cenas e das falas como litâneas, faz passar, do espaço linear da forma dramática convencional, a “um espaço circular e mesmo em espiral” (Sarrazac, 2017, p. 36); ou ainda da interrupção, que permite que se dê uma reviravolta no sentido da ação, garantindo-lhe não a unidade e, ao contrário, movimentos ou quadros relativamente autônomos, que conduzem à temporização da ação. É de se lembrar que, quanto à interrupção, trata-se de um elemento prioritário no denominado teatro épico: “Sem avançarmos na difícil pesquisa sobre a função do texto no teatro épico, é possível afirmar que, em determinados casos, seu objetivo principal é o de interromper a ação – sem a ilustrar nem a incentivar” (Benjamin, 2017, p. 13).

Todos esses dispositivos não são estranhos a esse “canteiro de formas que é o romance” (Sarrazac, 2009, p. 10). E é justamente pela prática de transposições que o teatro se abre à interferência do romance, com todas as suas possibilidades. Se, somente de Émile Zola, “13 adaptações foram feitas a partir de suas obras e representadas em Paris entre 1873 e 1902” (Ramazina-Ghirardi, 2022, p. 83), tal

tendência solidificou-se no século seguinte. As rubricas ganham intensidade, tornando-se detalhadas, e não se limitam à descrição do espaço ou ao estado emocional das personagens, adentrando em suas características físicas. Mais do que uma necessidade de fazer indicações expressas em uma montagem, tornando-se, assim, um co-encenador, o romance-rubrica traduz “um fenômeno ligado ao que Bakhtin chama de romancização da forma dramática” (Sarrazac, 2012, p. 165), que a teria tornado mais livre, renovando sua linguagem:

Por sua natureza, o romance não é canônico. É a própria plasticidade. É um gênero em eterna procura, que está em eterno estudo de si mesmo, sempre redefinindo todas as formas constituídas. Apenas um gênero construído na zona de contato imediato com uma realidade em formação pode ser assim. Por isso, a romancização dos outros gêneros não é uma subordinação a gêneros canônicos estranhos; ao contrário, é a libertação desses gêneros de tudo que era convencional, necrosado, empolado e irreal, e que lhes inibia o próprio desenvolvimento, uma libertação de tudo o que os transformava em certas estilizações de formas obsoletas (Bakhtin, 2019, p. 110).

A *romancização*, numa primeira etapa, é acelerada pela prática das adaptações teatrais e acontece, numa segunda fase, quando “Hauptmann, Ibsen ou Tchekhov desdramatizam a escrita dos diálogos; transformam o tempo em duração, a ação em estado psicológico, o acontecimento em narrativa, o lugar em paisagem, o protagonista em ponto de vista sobre o mundo” (Plana, 2012, p. 168). Tal fenômeno persistiu e ganhou corpo ao longo do século XX, por meio de práticas como a do teatro-narrativa, “forma de texto e/ou encenação que usa materiais narrativos não-dramáticos (romances, poemas, textos diversos), não estruturando-os em função de personagens ou de situações dramáticas” (Pavis, 1999, p. 396).

Longe de querer traçar um histórico das práticas de adaptação do romance para o teatro no Brasil, não há como não se mencionar a icônica montagem de *Macunaíma*, do grupo Pau Brasil, que estreou em 15 de setembro de 1978, no Teatro São Pedro, em São Paulo. A transposição se deu por meio de “improvisações que geravam cenas que eram selecionadas, desconstruídas e reconstruídas, ou simplesmente eliminadas” (Milaré, 2010, p.46).

Essas cenas, geradas nos laboratórios de improvisação, eram, em seguida, reescritas por Jacques Thiériot. Mais que as palavras do romance de Mário de Andrade, o que impressionava no espetáculo criado por Antunes Filho era a sua plasticidade: “é que a operação de adaptação do romance efetuada por Jacques

Thiériot e Antunes Filho se deu no sentido de transformar palavra em imagem” (Lopes, 2016, p. 164).

Operou-se, então, uma inversão na lógica vertical das adaptações, em que uma encenação realista conferia primazia à palavra, encarnada, muitas vezes, na atuação de atores consagrados e conhecidos do grande público. Buscava-se, ao contrário, um teatro que traduzisse a palavra em imagens.

Muitas outras decisivas adaptações de obras literárias para o palco, e que expressam uma conexão com a cena contemporânea, especialmente no que tange à primazia das imagens na encenação, poderiam ser lembradas, como as de *Ensaio nº 1 – A tragédia brasileira* (1984), do romance *A tragédia brasileira*, de Sérgio Sant’Anna; *Orlando*, do romance homônimo de Virginia Woolf (1989); e *Grande Sertão: Veredas* (2017), todas dirigidas por Bia Lessa; ou a do romance *O idiota*, de Dostoiévski, feita pela Mundana Cia. Teatral: *O idiota, uma novela teatral* (2010); ou, ainda, a de *Os Sertões*, do romance-reportagem de Euclides da Cunha, feitas pelo Teatro Oficina Uzya Uzona (2002-2006), em que as imagens não são produzidas somente pelo jogo dos(as) atores/atrizes, mas pelas “inúmeras projeções de fotografias, de desenhos, de mapas, de vídeos pré-gravados, de filmes em película e de imagens tomadas dos atores durante os espetáculos” (Costa, 2009, p. 57).

Não se pode falar, no entanto, de transposição de uma narrativa literária para o teatro sem citar Aderbal Freire-Filho, criador do gênero por ele mesmo cunhado de *romance-em-cena*, por sua eloquente tentativa de aproximação, ou melhor, de fusão entre a linguagem da literatura e a do teatro. Uma de suas premissas é a de colocar um romance em cena sem transformá-lo em um texto dramático, levando, portanto, a narrativa original integralmente para a cena, o que, em última análise, significa não realizar uma adaptação.

O experimento cênico teve início em 1990, com *A mulher carioca aos 22 anos*, abordando o romance de João de Minas: “O texto passa a ser um elemento bruto, ao lado de todos os elementos que compõem a montagem. Assim, o caráter da palavra no romance passa de descrição para inscrição, atuando da forma mais concreta possível no jogo da cena” (Lopes, 2016, p. 166).

Seguiram-se as montagens de *O que diz Molero* (2003) e *O púcaro búlgaro* (2006), dos romances de Diniz Machado e de Walter Campos de Carvalho, respectivamente. Esses espetáculos foram concebidos para que os(as) atores/atrizes não ficassem adstritos a uma ou outra personagem, mas que se desdobrassem em

várias, independentemente de gênero, raça, cor, sexo ou idade, em flagrante e irreverente desrespeito ao princípio do *physique du rôle*.

A encenação privilegiou um jogo alucinante, em que objetos cênicos, figurino e ação – ora transcorrida em primeira, ora em terceira pessoa – acabassem por ter, no conjunto, a mesma importância: “Muita palavra e muita cena, para negar o raciocínio excludente, um ou outro, peste que quis envenenar essa fera, minar esse campo” (Bernardes, 2022, p. 192). Mas o mais importante é que as encenações contavam sempre, e acima de tudo, com o exercício da imaginação do espectador para conferir-lhes sentido, como assinala o próprio Aderbal:

No fundo, é uma síntese entre o épico e o dramático que, a meu ver, é a síntese do teatro contemporâneo. Num panorama onde o teatro compete com o cinema, o teatro procura as suas especificidades e a principal talvez seja a ilusão que estabelece uma relação muito próxima com o espectador, fazendo-o também imaginar através de sugestões. O ‘romance-em-cena’ assenta assim na imaginação despertada no espectador e nos recursos cênicos que estão ao dispor do ator, fazendo-o, simultaneamente, dizer e mostrar. (Caldas, 2019, p. 54).

O que Aderbal propõe, portanto, com o *romance-em-cena*, não é se fazer uma adaptação do romance, mas, sim, transpô-lo para a cena, com todos os elementos não teatrais inerentes ao gênero, ampliando, com isso, as possibilidades do drama. Portanto, “a ideia de manter o texto original, sem transformá-lo em diálogos, torna-se umas das premissas do romance-em-cena” (Caldas, 2019, p. 48). Disso resulta que há necessidade de um tempo dilatado que, ainda que não seja o mesmo, aproxime-se daquele que serviria para um leitor imergir na obra literária.

O *romance-em-cena* consegue, então, a façanha de ser, ao mesmo tempo, um acontecimento convival e solitário, possibilitando ao receptor penetrar na narrativa em um tempo similar ao de uma leitura. Importa destacar que, no romance-em-cena, a fidelidade ao texto-fonte é total, já que ele está de forma íntegra no palco. Entretanto, quando a personagem narra e também interpreta as próprias ações, muitas vezes, referindo-se a si mesma na terceira pessoa, e endereçando sempre sua atuação à plateia, abre-se a oportunidade do surgimento de planos simultâneos, em que o gesto contradiga ou critique a palavra, instaurando-se uma dialética que só pode ser resolvida com o olhar do receptor.

4.2 O fenômeno da reescrita

Conclui-se que a conversão de um texto literário em dramático pressupõe o estabelecimento do modo pelo qual ela se dará, já que “toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação [e] a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente” (Pavis, 1999, p. 11), o que nos faz adentrar no terreno dos estudos da *intermedialidade*.

Num primeiro momento, pode-se ter como idêntico o suporte utilizado para a transposição, mas é certo que um texto escrito ou recriado para o teatro tem especificidades próprias. Seu objetivo, por mais que ele possa ser lido e estudado, é, em última instância, a cena, especialmente a partir da década de 1970, “quando os grupos e coletivos passam a pensar no texto teatral conjuntamente, e ele se torna fruto dos experimentos do palco e não uma convenção a *prori*” (Medeiros; Rojo, 2019, p. 8).

Lembre-se que, em 1975, o Théâtre du Soleil se nega a publicar o texto de seu espetáculo *L'âge d'or (première ébauche)*¹⁴³. Composto a partir de improvisações alimentadas por acontecimentos recentes, como os abortos clandestinos ou os albergues para trabalhadores imigrantes, era o público presente nos ensaios abertos que, muitas vezes, propunha os temas a serem trabalhados. Registradas as improvisações e selecionadas as mais potentes, elas eram novamente transcritas para que os atores se lembrassem, no dizer de Mnouchkine, dos marcadores dramáticos, deixando-se para os atores uma margem considerável de improvisação em cena, pois “não é o trabalho sobre o texto que se visa aqui, mas a linguagem do corpo” (Picon-Vallin, 2017, p. 110).

Tratava-se, portanto, de um material aberto, transformável, e não haveria como dissociar, numa transcrição, a dimensão verbal da gestual. E, mesmo se houvesse a publicação dos diálogos, acompanhados de rubricas minuciosas sobre a atuação, isso “equivaleria a cristalizá-lo num estado pretensamente definitivo, quando, na concepção do grupo, se trata de um “primeiro esboço” (Roubine, 2003, p. 76).

Assim, a construção de um texto dramático deve se ater a certas particularidades, inevitáveis quando se pensa que seu escopo é o palco. Mesmo considerando o texto, numa concepção mais horizontalizada dos elementos teatrais,

¹⁴³ A idade de ouro (primeiro esboço) (Tradução livre).

como só mais um dos componentes da cena ou que não se tencione publicá-lo. Nota-se que, no trabalho de Mnouchkine relatado acima, o material bruto das improvisações era reescrito e reelaborado pela direção. Presume-se que um espetáculo que se dispusesse a simplesmente levar os improvisos para a cena, de forma crua, padeceria de deficiências congênitas.

O mesmo raciocínio vale para as propostas de transposição com a conservação integral do texto-fonte, como é o caso do *romance-em-cena*, pois a “adaptação de uma obra literária em outra mídia não implica necessariamente que o texto original (escrito) seja, de algum modo, alterado” (Groensteen, 2020, p. 117). Ainda assim, e talvez com maior rigor, é na carpintaria da dramaturgia, efetuada não mais por um(a) dramaturgo(a), mas pela direção, elenco, cenografia, iluminação e figurino, que essa transposição dialogará, de forma intensa ou anêmica, com a linguagem do teatro. É que “Theatre is always a form of reworking, in a sense the first step toward adaptation”¹⁴⁴ (Fischlin, 2000, p. 7).

Penso, pois, que a reescrita aqui efetivada pode ser classificada nas subcategorias de intermedialidade propostas por Irina Rajewsky. Como uma recriação do romance para a escrita teatral, ela se classifica na categoria de transposição midiática: “o texto ou o filme ‘originais’ são a ‘fonte’ do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” (Rajewsky, 2012, p. 24), ao mesmo tempo em que, promovendo duas formas midiáticas de articulação, cada uma contribuindo, “da maneira específica, para a constituição e significado do produto” (Rajewsky, 2012, p. 24), classifica-se na categoria de combinação de mídias. Não apenas por fazer alusões ao texto-fonte, mas por tentar abrir “camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de referir” (Rajewsky, 2012, p. 26), classifica-se, também, na categoria de referências intermediárias.

O processo de reescrita engendra, ademais, problemas de ordem substancial, como a possibilidade de complexificação das questões suscitadas no texto-fonte, seja por meio da redefinição das personagens, estabelecendo entre elas e o contexto em que estão inseridas outras relações, seja pela transformação de suas motivações. Pode-se, também, alterar a estrutura enunciativa ou modificar a situação dramática, “dando-se uma conclusão diferente a determinada cena ou a determinado conflito” e

¹⁴⁴ Teatro é sempre uma forma de retrabalho, no sentido do primeiro passo para a adaptação (Tradução livre).

mesmo fazer a fábula sofrer uma “transposição diegética (mudança de época ou contexto geográfico)” (Groensteen, 2020, p. 116), realçando suas motivações ou dando-lhe outras, que reafirmem ou mesmo neguem o ponto de vista do original.

É que adaptar – e aqui sirvo-me de “adaptar” como um termo guarda-chuva –, não pode ser simplesmente replicar o texto-fundador, já que “adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon, 2013, p. 28), ou seja, “como *um processo de criação*, a adaptação sempre envolve tanto uma (re)interpretação quanto uma (re)criação; dependendo da perspectiva, isso pode ser chamado de apropriação ou recuperação” (Hutcheon, 2013, p. 29).

A prática de transposição de um gênero para outro constitui, segundo Julie Sanders, um ato em si de reformulação, que frequentemente faz comentários sobre o texto-fonte, “most often by offering a revised point of view from the ‘original’, adding hypothetical motivation or voicing what the text silences or marginalizes”¹⁴⁵ (Sanders, 2016, p. 23)

Sanders, depois de estabelecer a dificuldade em se verificar se uma adaptação é fiel ao texto de origem, ressalta que os atos mais criativos de adaptação acontecem justamente quando envolvem uma infidelidade. Ele lembra que Deborah Cartmell propõe, nas recriações de romances conhecidos para o cinema, três subcategorias amplas de adaptação: a transposição, o comentário e a analogia.

Na primeira, estariam aquelas em que os textos são transpostos não somente de forma genérica, mas também em termos temporais, culturais e geográficos, como quando se traz *Romeu e Julieta de Verona* para uma grande cidade contemporânea, com suas brigas de gangue, mantendo-se, assim, o sentido do texto, ao mesmo tempo em que se provoca um movimento de aproximação com o quadro de referências pessoais do público.

Na segunda, haveria, mais do que simplesmente um movimento de aproximação, um comentário sobre a política do texto-fonte, geralmente por meio de alteração ou da adição. Isso se daria tornando explícitos fatos que o texto original ignora ou reprime, comentando-os ou trazendo à cena personagens invisíveis, nele apenas referidas.

Na terceira e última classe de adaptação, a analógica, o texto-fonte seria utilizado como referencial para a criação do novo produto cultural, o que não exigiria,

¹⁴⁵ “na maioria das vezes oferecendo um ponto de vista revisado do ‘original’, adicionado motivação hipotética ou expressando o que o texto silencia ou marginaliza” (Tradução livre).

a princípio, para desfrutar dele de forma independente, a familiaridade ou mesmo a ciência do original. No entanto, quando seu status analógico é revelado, o trabalho pode ganhar camadas de significado, especialmente se tal familiaridade existe. Aponta, também, distinções entre adaptações e apropriações como atividades criativas.

No tocante às primeiras, haveria uma relação mais direta com o texto-fonte, por meio do título e de referências incorporadas no novo texto. Quanto às segundas, fundamentadas na subcategoria denominada por Deborah Cartmell como analógica, ocorreria “a more decisive journey away from the informing text into a wholly new cultural product and domain, often through the actions of interpolation and critique as much as through the movement from one genre to others”¹⁴⁶ (Sanders, 2016, p. 23)

Esse movimento de intercalação, com alusões ao texto-fonte, entremeadas de interrupções, é o que pretendo estabelecer na recriação dramatúrgica objeto da presente pesquisa, na tentativa de elaboração de um texto que – utilizando-se do original como referência e em diálogo com a cena contemporânea – sublinhe os efeitos deletérios, na vida das pessoas comuns, dos golpes que destroem as democracias e implantam governos despóticos e descomprometidos com os direitos fundamentais. É certo, porém, que o núcleo da fábula, constituído pelo encontro de Mario e Neruda, será transportado para o novo texto, modificando-se, porém, o ponto de partida, com a expansão das espacialidades e temporalidades.

4.3 Novas dramaturgias para tempos estranhos

A cena contemporânea vem sendo marcada por dramaturgias que privilegiam a fragmentariedade, por sua capacidade de refletir um mundo confuso e repleto de desigualdades, recheado por disputas geoeconômicas que desaguam em fome e destruição. A possibilidade de uma vida livre da miséria e de preconceitos étnico-raciais, de gênero, etários e de classe parece se esvaír cada vez que visões de mundo que pensávamos enterradas, representadas por caudilhos canhestros, voltam a entusiasmar as multidões e até mesmo a alcançar o poder, mostrando que a história não caminha, por mais que queiramos, sempre para frente. A preservação da própria

¹⁴⁶ “uma jornada mais decisiva do texto informativo para um produto e domínio culturais completamente novos, muitas vezes através das ações de interpolação e crítica, tanto quanto através do movimento de um gênero para outros” (Tradução livre).

humanidade é posta em xeque por nações que desprezam as soluções negociadas dos conflitos e apostam na força para fazer valer suas posições, como nos recentes conflitos entre Rússia e Ucrânia e Israel e Palestina.

Qual a razão de tamanho retrocesso, isso se pensarmos, principalmente, em países que já experimentaram governos populares, comprometidos com mudanças sociais? Por que não arriscar outras formas de relações sociais e econômicas, que possam conduzir ao progresso social, consubstanciado numa vida digna para todas as pessoas? Qual o motivo de não aprendermos as lições da história e continuarmos a apostar no caos?

Se as “paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais” (Hall, 2020, p. 6), encontram-se estilhaçadas, as poéticas da cena contemporânea parecem refletir essas subjetividades deslocadas, constitutivas de uma humanidade cindida, que aposta em vários caminhos para enfrentar o caos, sem se decidir por nenhum ou, pior, escolhendo aqueles já testados no passado e que mostraram sua completa antinomia em relação a ideários humanísticos, civilizados e minimamente democráticos.

O que se deseja aqui, portanto, é a escolha de uma prática teatral que possa, mais do que apresentar quaisquer respostas, suscitar perguntas que promovam um melhor entendimento dessa desordem. Os golpes militares que colapsaram a ordem constitucional republicana chilena e brasileira, nos anos 1960 e 1970, como se mostrou, têm muito mais pontos semelhantes que dessemelhantes, especialmente no que tange aos métodos repressivos, que não se contentavam em combater a divergência de pensamento com os instrumentos legais disponíveis, instrumentos esses, diga-se de passagem, edificados pelos próprios regimes de exceção.

A linguagem teatral mais efetiva de transposição do romance de Skármeta para o teatro seria aquela que pudesse, pois, estabelecer um diálogo ágil entre lugares e tempos históricos diversos, para promover perguntas aos arquivos de modo a refletir a respeito do recrudescimento de movimentos autoritários, que ameaçam a democracia, propagandeando as improváveis virtudes de governos autocráticos e violentos.

O Chile, em 25 de outubro de 2020 – às vésperas, portanto, de se completarem os cinquenta anos do golpe militar –, parecia retomar o caminho da democracia plena e da busca por justiça social, ao votar, de forma esmagadora (78% a 22%),

favoravelmente à realização de uma Assembleia Nacional Constituinte em abril de 2021. O plebiscito originou-se dos protestos ocorridos de outubro de 2019 a março de 2020, num movimento que ficou conhecido como *estallido social*¹⁴⁷.

A Assembleia Constituinte, formada por parlamentares para ela especialmente eleitos, com paridade de gênero e tendo cadeiras reservadas aos povos indígenas, teria como escopo remover a Constituição da ditadura militar e escrever uma nova. A Constituição de 1980, apesar das modificações operadas em reformas que dela extirparam vários dos entulhos autoritários, consagrava um Estado mínimo, desvinculado de direitos sociais como o da saúde e da educação, e carregava a mancha de ter sido outorgada pelo ditador Augusto Pinochet.

Essa virada à esquerda seria reforçada pela vitória do candidato da Frente Ampla, Gabriel Boric, sobre o deputado de extrema-direita, o candidato do Partido Republicano José Antonio Kast, em dezembro de 2021, por 55,8% a 44,1% dos votos. As festas do tempo da Unidade Popular estavam de volta às ruas e bandeiras com o nome de Boric se misturavam a outras com o símbolo do maior povo originário do Chile, o povo Mapuche. Todavia, Boric, que comandaria o país durante o plebiscito de 4 de setembro de 2022 sobre a nova Constituição, viu a contraofensiva da direita se cristalizar contra o texto constitucional, escrito por um grupo de 155 constituintes e composto por 388 artigos.

Entre outros pontos, o texto declarava ser o Chile uma república solidária, com uma democracia inclusiva e paritária, sendo os direitos humanos individuais e coletivos o fundamento do Estado. Reconhecia a coexistência de povos e nações indígenas originários, como os Mapuche, Aymara, Rapanui e Quechua, determinando ao Estado que os respeitasse, protegesse e garantisse sua livre determinação, bem como sua participação no exercício do poder. Estabelecia, também, que o Estado promoveria:

una sociedad donde mujeres, hombres, diversidades y disidencias sexuales y de género participen en condiciones de igualdad sustantiva, reconociendo que su representación efectiva es un principio y condición mínima para el ejercicio pleno y sustantivo de la democracia y la ciudadanía.^{148 149}

¹⁴⁷ “estouro social” (Tradução livre).

¹⁴⁸ “uma sociedade onde mulheres, homens, diversidades e dissidências sexuais e de gênero participem em condições de igualdade substantiva, reconhecendo que sua representação efetiva é princípio e condição mínima para o exercício pleno e substantivo da democracia e da cidadania” (Tradução livre).

¹⁴⁹ Disponível em: <https://www.colegiodeprofesores.cl/wp-content/uploads/2022/07/Texto-Definitivo-CPR-2022-Tapas.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

O projeto reconhecia, ainda, o acesso universal à saúde e à educação como direito de todos, em uma perspectiva contrária ao modelo neoliberal constante do texto pinochetista. Era, enfim, o mais avançado texto constitucional já concebido para uma democracia da América Latina. A fim de não fazê-lo vingar, mais uma vez, foi organizada pela elite econômica, contando com o apoio ostensivo da imprensa tradicional, uma intensa campanha de deslegitimação do projeto.

Para tanto, a campanha apelou a questões religiosas, relacionadas ao direito ao aborto ou à diversidade sexual e difundiu a perspectiva de desintegração nacional, que estaria ligada à descentralização e à criação de regiões autônomas no Chile. Foram, também, difundidas notícias falsas, como a de que o novo texto determinava o fim da propriedade privada, abrindo a possibilidade de implantação do comunismo no país. Ao final, o rechaço à nova Constituição acabou prevalecendo, por uma larga margem de votos.

Um segundo projeto de Constituição, dessa vez elaborado por um Conselho Constitucional eleito em 17 de maio de 2023, dominado pela direita e liderado pelo Partido Republicano de José Antonio Kast, também foi rejeitado em 17 de dezembro de 2023, o que fez com que o presidente Gabriel Boric desse por encerrado, na sua gestão, o processo constitucional.

Os protestos contra a desigualdade social e os rumos econômicos e políticos que o Chile seguia e que paralisaram o país em 2019, acabaram, portanto, não resultando em reforma constitucional, já que a Constituição de Pinochet, ainda que remendada no período da transição democrática, continua em vigor.

No caso brasileiro, a crise democrática, iniciada com os protestos difusos de junho de 2013 e amplificada com o impeachment da presidenta constitucionalmente eleita Dilma Rousseff, em agosto de 2016, sem que houvesse comprovação de que ela tivesse praticado qualquer crime, culminou na ascensão da extrema-direita ao poder, em janeiro de 2019.

A eleição de um presidente descomprometido com a ordem democrática, respaldado pelo voto de 55,13% dos eleitores, escancarou a face de uma sociedade fraturada, em que 57 milhões, 796 mil e 986 pessoas afirmaram seu desejo de implantação no país de uma cultura violenta e autoritária, que significava a destruição de diversas políticas públicas voltadas para os grupos minoritários e a propagação

cotidiana de afirmações falaciosas, logo desmentidas, como lucidamente escreveu Nuno Ramos:

Um fascista mente sem gramática, não por ignorância (errar a gramática não é nunca um problema), mas porque precisa de uma dispersão linguística que beire o ininteligível e onde, embora o sentido do que diz seja claro (por exemplo, “dar um golpe”), o contrário estará dito, numa frasezinha lateral e aparentemente sem sentido, para que possa ser resgatada, caso necessário. A mentira fascista é um ato de covardia (Ramos, 2022, p. 203-204).

A campanha de Jair Messias Bolsonaro apostou no moralismo espreado em grupos religiosos e no medo do comunismo como principais veículos de desinformação. Mas não foi só isso: o gestual que aludia a armas e a retórica militar, plasmada no grito de guerra da Brigada Paraquedista do Exército, bem como na defesa da facilitação da compra de armamentos por civis, mostrou o quanto grande parte da população encontrava-se descomprometida com a resolução de suas questões por meios pacíficos.

Num país em que uma metrópole como Belo Horizonte tinha uma de suas ruas, no bairro das Indústrias, batizada com o nome de Dan Mitriane, “o professor de interrogatórios da CIA, que ensinara a sua triste arte à polícia brasileira e uruguaia, antes de ser eliminado pelos Tupamaros” (Sirkis, 2008, p. 345), situação que só veio a ser modificada em 1983, com sua substituição pelo nome do ex-militante da Ação Popular José Carlos da Mata Machado, assassinado pela ditadura, não é difícil perceber como as narrativas produzidas pelas forças conservadoras deliberadamente procuraram distorcer a história, na tentativa de construção de um passado mítico, em que uma aura de paz e prosperidade pairasse sobre todo o período autoritário. Tal discurso foi endossado por Jair Bolsonaro desde sua atuação no parlamento, como deputado federal.

4.4 Transitar entre as imagens: um atlas

A poética a ser construída deve, pois, recorrer ao contexto histórico chileno relativo à vitória de Allende e ao golpe militar de 1973, retratado no romance de Skármeta, bem como ao contexto brasileiro referente ao ano de 1968, quando Neruda visitou Ouro Preto e, ao mesmo tempo, a face da ditadura militar brasileira tornou-se mais violenta, com a edição do Ato Institucional nº 5, tudo para tentar produzir uma

intromissão do passado no presente, tensionando-o, por meio da imaginação. A escolha do objeto da escrita e da perspectiva pela qual ele é mostrado significa, de antemão, uma tomada de posição: a escrita dramática como um tipo de intervenção na dimensão pública, já que “Não ter partido, em arte, significa apenas pertencer ao partido dominante” (Brecht, 1978, p.122).

Trata-se, pois, de convocar, na construção do texto, imagens que pertencem a espaços e períodos distintos, colocando os arquivos históricos em movimento. Para tanto, há que se ter em mente uma outra dimensão temporal, que se afaste da sequencialidade, aproximando-se, ao contrário, da simultaneidade, como a percepção analógica dos anarquistas, que estava na base de compreensão da história de seu movimento:

Essa concepção do tempo determina uma ruptura com a causalidade em prol de uma percepção analógica da própria existência e do fazer artístico. Em termos práticos, tal percepção permite ao sujeito estabelecer vinculações inviáveis a partir de uma visão meramente cronológica do tempo, estando, inclusive, relacionada à maneira dispersa, não centralizada, de os anarquistas se organizarem como movimento. (Rojo, 2011, p. 19).

Os tempos históricos a serem visitados são tempos de cisão, agressão e violência. Não há como remontá-los na forma de um quebra-cabeças em que todas as peças se encaixem. Ao contrário, há contornos que não se ajustam, fragmentos inexatos, peças que não se acoplam. Somente um afastamento de uma percepção cronológica do tempo, à maneira daquela preconizada pelos anarquistas, pode estabelecer vinculações que, à primeira vista, não se mostram possíveis, entre temporalidades absolutamente distintas, para que, enfim, seja possível partir para a procura das peças faltantes, aquelas que talvez sejam as que mais interessem numa remontagem.

Essa reconfiguração ainda deve levar em conta, principalmente, o que nos ocorre agora, no exato momento em que a reescrita se dá. Uma tentativa de criação e captura de imagens dialéticas, no instante em que o passado encontra o presente:

O conhecimento histórico só acontece a partir do “agora”, isto é, de um estado de nossa experiência presente de onde emerge, entre o imenso arquivo de textos, imagens ou testemunhos do passado, um momento de memória e de legibilidade que aparece – enunciado capital na concepção de Benjamin – como um *ponto crítico*, um sintoma, um mal-estar na tradição que, até então, oferecia ao passado seu quadro mais ou menos reconhecível. Ora, esse ponto crítico é chamado por Benjamin de imagem: não uma fantasia gratuita, evidentemente, mas uma “imagem dialética”, descrita como

o modo que “o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação” (Didi-Huberman, 2021, p. 22).

Imagens que serão dispostas em uma mesa, onde possam ser visitadas de forma a elaborar correspondências e analogias. Imagens sem hierarquia, que produzam a possibilidade de disposições e encontros renovados, como o atlas *Mnemosyne* de Aby Warburg:

O atlas warburgiano é um objeto pensado como uma aposta. É a aposta que as imagens, unidas de um certo modo, nos ofereceriam a possibilidade – ou melhor, o *recurso* inesgotável – de uma leitura do mundo. Rer o mundo: ligar diferentemente os fragmentos desiguais, redistribuir a disseminação, meio de orientá-lo e de interpretá-lo, certamente, mas também de respeitá-lo, de remontá-lo sem acreditar resumi-lo nem esgotá-lo. Mas como isso é possível na prática? (Didi-Huberman, 2018, p. 27).

A resposta seria uma leitura do mundo partindo da aproximação de, ao menos, “duas temporalidades, dois mundos, duas ordens de realidade que, normalmente, tudo afastaria” (Didi-Huberman, 2018, p. 35), usando daquilo que “nos torna capazes de lançar uma ponte entre realidades as mais longínquas e as mais heterogêneas” (Didi-Huberman, 2018, p. 29) e que, na sua proximidade com a loucura, é “capaz de descobrir razões que a razão ignora” (Didi-Huberman, 2018, p. 46): a imaginação. A montagem, pois, seria a prática apta a promover o deslocamento de um espaço para outro, de uma temporalidade para outra, criando outras possibilidades de conhecimento, de percebimento dos sintomas do presente, como estilhaços de pensamento formando, por meio da imaginação, um novo mosaico:

O *Atlas Mnemosine* pretende, com seu material de imagens, ilustrar esse processo, que se poderia designar como uma tentativa de introjeção na alma dos valores expressivos pré-formados na representação da vida em movimento (Warburg, 2015, p. 365).

O *Bilderatlas*, pensado por Warburg em 1905, mas só iniciado em 1924, não tinha por objetivo, segundo Didi-Huberman, fixar as imagens do passado numa narrativa organizada, mas produzir, pelo encontro delas, “um conhecimento dialético da cultura ocidental, essa tragédia sempre renovada – logo, em síntese – entre razão e desrazão” (Didi-Huberman, 2018, p. 29). Mais importante do que o significado das imagens eram, pois, as conexões que podiam ser estabelecidas quando postas lado a lado:

Warburg estava em busca de uma iconologia do intervalo, uma dialética formada pela justaposição de imagens cujo sentido surgiria pelo choque entre elas. O *Atlas* propõe uma forma visual de conhecimento, sem a preocupação com a linearidade espacial nem temporal, de modo a colocar as relações entre as imagens em evidência. (Cadôr, 2016, p. 135).

A dramaturgia, assim, precisa ser capaz de transitar por essas imagens, lançando uma ponte que ligue realidades e tempos diferentes, não só “para *ver* coisas que se apresentam a nós, mas para *entrever* e *prever* coisas que ainda nos escapam” (Didi-Huberman, 2018, p. 51): “Para entrever, o que não quer dizer ‘ver menos bem’, mas, ao contrário, ver sob o ângulo das ‘relações íntimas e secretas das coisas, das correspondências e das analogias’” (Didi-Huberman, 2018, p. 54).

Estabelecida a premissa da construção do texto teatral como um atlas, no qual se faça uma “Mistura ou montagem de coisas, lugares e tempos heterogêneos” (Didi-Huberman, 2018, p. 34), para a edição dessa narrativa, devem ser abandonados os três pilares de sustentação do drama: ação no presente, relação intersubjetiva e domínio do diálogo, dentro daquilo que Sarrazac categorizou como rapsodização do teatro:

recusa do “belo animal” aristotélico e escolha da irregularidade; caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico; reviravolta constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico; junção de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita resultante de uma montagem dinâmica; passagem de uma voz narradora e interrogante, que não poderíamos reduzir ao ‘sujeito épico szondiano’” (Sarrazac, 2002, p. 229-230).

Se no drama o autor está ausente, desaparecendo por trás do discurso de suas personagens, aqui ele conta a história, deixando clara a presença de um montador(a), de “um narrador [que] conta a um auditório alguma coisa que aconteceu” (Kayser, 1976, p. 388). É que a “pulsão rapsódica, que podemos fazer remontar a Homero, ao homem que relata, que ora é um personagem, ora é um narrador, pode perfeitamente existir no palco, ou no autor dramático” (Sarrazac, 2009, p. 14). Esse(a) narrador(a) não corporificará personagens definidos, mas será portador(a) de uma multiplicidade de vozes. O diálogo, assim, não fará parte da textura dramática, sendo a fala do(a) narrador(a) endereçada diretamente ao público, propiciando “a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama” (Szondi, 2003, p. 31).

O corpo do(a) narrador(a) procurará desenvolver uma linguagem gestual que não seja uma mera ilustração do texto, mas que propicie a formulação de perguntas

a ele. Se o drama é algo primário, e não “representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo” (Szondi, 2003, p. 32), e sua ação acontece sempre no presente, aqui ela se dará em múltiplas temporalidades e a citação será algo constante na dramaturgia.

Disso resultará o desfazimento do elo temporal entre as cenas, a descontinuidade do fluxo causal e, conseqüentemente, da sequência de presentes absolutos. Inexistirá, portanto, unidade temporal: à cena de setembro de 1973 se seguirá uma em julho de 1968 e outra no presente, provocada pelo uso das técnicas da montagem e da colagem, dando a “ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática” (Baillet; Bouzitat, 2012, p. 123). A falta de encadeamento, em que uma cena provocada pela anterior gera a posterior, significará, portanto, ausência de progressão. A sucessão dos acontecimentos diretamente determinados pela ação não será, assim, o fundamento da expressão dramática.

Por outro lado, haverá uma descontinuidade espacial: à cena que se passa em Isla Negra sucederá outra em Ouro Preto, enquanto a seguinte se passará em Santiago. Também constarão do texto dramático acontecimentos que não concorram para o desenlace da ação, o que significa que sua supressão tenderá a não produzir uma incoerência orgânica. Por fim, a motivação não será parte intrínseca da construção dramática e o acaso será bem-vindo.

4.5 A escolha da linguagem: palestra e performance

Diante dessas premissas, cabe apontar a linguagem teatral que, na cena contemporânea, tem com elas maior similitude. Entendo que se trata da categoria palestra-performance, também chamada de conferência-espetáculo, conferência-performance, palestra-performática, palestra-intervenção, palestra não-acadêmica ou palestra-teatro. Uso, aqui, a terminologia palestra-performance não só pelo fato de ser a mais conhecida, mas por se utilizar de dois substantivos na composição de sua nomenclatura, o que resulta em duas palavras com a mesma estatura, não havendo qualificação de uma pela outra. Trata-se, portanto, de uma prática que conjuga, como o próprio nome indica, duas formas distintas de expressão: a palestra e a performance.

Para traçar um conjunto de suas características mais relevantes, recorro a estudos sobre a linguagem da palestra-performance, conjugados com outros que com

ela têm relação direta. Ao mesmo tempo, procuro demonstrar a pertinência desses trabalhos ou suas divergências com a prática, comparando-os com trechos de outros espetáculos aos quais tive a oportunidade de assistir e que, se não se autodenominam expressamente palestras-performances, têm com a linguagem uma evidente afinidade: *Um museu vivo de memórias pequenas e esquecidas* (2014, Lisboa), de Joana Craveiro; *Stabat Mater* (2019, São Paulo), de Janaína Leite; e *Há mais futuro que passado: um documentário de ficção* (2017, Rio de Janeiro), de Clarisse Zarvos, Daniele Avila Small e Mariana Barcelos.

Do primeiro, falo a partir da memória, já que, mesmo não tendo acesso ao texto escrito, presenciei o espetáculo encenado no Teatro Marília, em 2018, dentro da programação do FIT-BH. Quanto aos dois últimos, ambos publicados, a memória é um suporte para destacar aquilo que os textos não puderam expressar. Também faço referência a outras encenações que fazem da linguagem da palestra-performance sua prática e com as quais travei contato por meio de artigos e vídeos, como as da performer Sharon Hayes e a dos artistas Walid Raad e Rabih Mroué.

A palestra, em sentido estrito, pode ser designada como uma fala de alguém para uma plateia, sobre determinado assunto, objetivando fazer uma explanação sobre ele. O termo palestra está intimamente associado a contextos acadêmicos, em que um palestrante, um professor e/ou pesquisador, realiza uma apresentação oral, acompanhada, muitas vezes, de projeções de imagens e de textos, de um tema científico.

Em virtude de uma suposta posição de autoridade, advinda de um presumível estudo aprofundado do assunto, há uma disposição do receptor em confiar no que está sendo exposto. O que o/a palestrante expõe tem, a princípio, cunho de verdade. Verdade que pode, no instante da enunciação ou posteriormente, ser contestada, é certo, mas que está, acredita-se, amparada, pela sua complexidade, na ciência, mesmo que esta última se caracterize, ao final, como pseudociência. Em síntese: uma palestra tem, geralmente, a chancela da autoridade e não se nega, a priori, o domínio que o/a palestrante tem do objeto analisado, ainda que contestáveis o método empregado ou as conclusões alcançadas, ou que as respostas sejam, em verdade, novas perguntas.

Daniel Ladnar lembra Masschelein e Simons, para os quais uma palestra não é performance ou entretenimento. Apesar do termo performance não ser explicado pelos autores, em uma palestra “There are no stage, no roles, no script [...], instead

there is somebody who presents the world and gathers students as an audience. What is actually about is a form of public thinking”¹⁵⁰ (Ladnar, 2013, p. 48). Esse último aspecto me parece de singular relevância, porque o palestrante, ao oferecer e demonstrar seus pensamentos, torna-os públicos: “In this instant, ideas and words are exposed, they become public, and because people are gathered around them, they no longer belong to anybody, but everyone (or no one in particular)”¹⁵¹ (Ladnar, 2013, p. 49).

O ato de palestrar parece solicitar, portanto, como no teatro, a atenção de uma plateia. Para a teoria do teatro, entre todos os elementos constitutivos de um espetáculo, o público seria aquele essencial, sem o qual o fenômeno teatral não se completaria. Se é possível conceber um teatro sem ator, como no caso do teatro de sombras ou de marionetes, e sem um texto ou mesmo um roteiro prévio, como costuma acontecer no improviso, não se poderia dizer o mesmo de um teatro sem plateia: “Conceber um quadro abstrato em que o ator represente para a sala vazia, realizando-se no prazer solitário, talvez seja a maior contrafação da ideia de teatro” (Magaldi, 1985, p. 9). Carlson lembra que uma “das fórmulas mais conhecidas do drama foi elaborada pelo teórico Eric Bentley em 1965: ‘A personifica B enquanto C olha’. Os dois verbos são a chave; o primeiro enfatiza a ideia de imitação ativa e o segundo, a de espectador” (Carlson, 2023, p. 10).

Jorge Dubatti especula que o teatro se define como um acontecimento constituído por três subacontecimentos: o convívio, a *poiesis* e a contemplação. Sem a presença de um desses três componentes, o teatro não se realizaria:

Pode haver convívio e *poiesis* sem contemplação (com distância ontológica), por exemplo, em um ensaio sem espectadores: não se constitui o “observador”, não é teatro. Pode haver *poiesis* sem convívio e sem contemplação, por exemplo, no trabalho de um ator que ensaia sozinho: não é teatro. (Dubatti, 2012, p. 27).

Outro não é o pensamento de Peter Brook:

¹⁵⁰ “Não há palco, nem papéis, nem roteiro [...], em vez disso, há alguém que apresenta o mundo e reúne os alunos como plateia. Na verdade, trata-se de uma forma de pensamento público” (Tradução livre).

¹⁵¹ “Neste momento, ideias e as palavras são expostas, tornam-se públicas e, como as pessoas estão reunidas à sua volta, já não pertencem a ninguém, mas a todos (ou a ninguém em particular)” (Tradução livre).

Já afirmei, certa vez, que o teatro começa quando duas pessoas se encontram. Se uma fica de pé e a outra a observa, já é um começo. Para haver um desenvolvimento é necessária uma terceira pessoa, a fim de haja um confronto. E então a vida se instaura, podendo chegar muito longe – mas aqueles três elementos são essenciais. (Brook, 2000, p. 12).

A exigência da presença de um observador é apontada, de forma abundante, nas teorias da performance: “A arte performática não se limita ao teatro, ela existe desde que o acontecimento se dirija a um espectador ou seja recebido por um observador” (Pavis, 2019, p. 225). Diana Taylor tem o mesmo entendimento, ressaltando, no entanto, a possibilidade de que ela seja captada por meio de uma máquina: “Uma performance implica um público ou participantes, ainda que esse público seja apenas uma câmera” (Taylor, 2023, p. 36). Ela cita o trabalho da cubana Ana Mendieta, raramente encenado para o público, que somente pode vê-lo por fotos ou filmagens.

Diante disso, questionável seria classificar-se como palestra uma exposição de alguém, sobre algo, para um auditório vazio, o que talvez, por não cumprir com o escopo de transmissão de um saber (ou de uma dúvida ou até mesmo de um não saber) de uma pessoa para outra, pudesse ser definido apenas como um ensaio, no seu sentido de experimento preparatório.

Ocorre que tal premissa é problematizada, na atualidade, por teóricos que propõem um alargamento do alcance do termo teatro para muito além do instante único, fugaz e irrepetível da apresentação. Falo do conceito de “teatro virtual”, formulado por Marco Catalão, que englobaria laboratórios, ensaios, projetos, críticas, fotos, gravações e comentários do evento, bem como o teatro como potência não realizada, consubstanciada em obras que dramaturgos e dramaturgas – como Sarah Kane e Lorca – teriam escrito, não houvessem morrido prematuramente.

Há, ainda, a possibilidade de invenção, pela nossa imaginação, de “autores e experimentos cênicos que nunca existiram, mas sobre os quais somos livres para discorrer criticamente com tanta pertinência quanto em relação a obras e encenadores concretos” (Catalão, 2016, p. 96). Contra a voz dos puristas, que podem levantar a bandeira de que um artigo científico deve se fundamentar em fatos concretos, o autor lembra que experimentos imaginativos não são estranhos à tradição científica.

Assim, mesmo considerando-se possível que uma palestra possa configurar-se numa apresentação para nenhum espectador, é razoável afirmar que ela pretenda sempre atingir um público. E o faz por meio de um texto, que nem precisa existir de

forma impressa e que pode sofrer – o que, aliás, geralmente acontece em sua prática – alterações ou emendas no decorrer da enunciação. Tudo exatamente como no teatro.

Aliás, palestras que se apropriam expressamente de práticas artísticas para a transmissão de ideias não são incomuns, o que levanta a possibilidade de que essas últimas sejam intrínsecas às primeiras. Articulação das palavras e projeção vocal, intenção, tom não monocórdio e adequação do gestual às falas são princípios que se aplicam tanto às palestras como ao teatro. E não há palestra, por mais sóbria que seja, que os despreze intencionalmente, sob pena ensejar o aparecimento de seu pior inimigo: o desinteresse do espectador.

Ao escrever sobre a conferência-espetáculo, Pavis não deixa de associar a palestra à pedagogia e à performance, ainda que pareça usar do último termo como sinônimo de representação:

Desde sempre, o ensino toma cuidados para transmitir de maneira agradável, eficaz e estética. A conferência é considerada uma performance em todos os sentidos do termo: uma dificuldade em passar ideias complexas, uma ação que age sobre o ouvinte solicitando-lhe a atenção, um ato dramático inventado pelo sujeito. O ensino e, particularmente, a conferência pública, efetua uma pesquisa artística. Ele se serve de meios da retórica para tocar o ouvinte, persuadi-lo e até mesmo guiá-lo em direção a uma ação determinada. (Pavis, 2019, p. 64).

Quanto à performance, penso que, apesar de ter havido uma apropriação do termo pelo movimento surgido na década de 1960 nos EUA e em países europeus, no âmbito da arte conceitual, especialmente das artes plásticas, denominado *performance art*, não se pode limitá-lo às práticas artísticas advindas de indivíduos que desenvolveram determinadas habilidades, por meio de um treinamento, para apresentá-las a uma plateia. Carlson lembra o conceito de comportamento restaurado, de Richard Schechner, pelo qual:

ele agrupa ações conscientemente separadas da pessoa que a executa – teatro ou “papéis lúdicos”, tranSES, xamanismos, rituais”, [apontando] para uma qualidade da performance *não* envolvida com a exibição de habilidade, mas sim com uma certa distância entre o *self* e o comportamento, análogo àquele que existe entre um ator e o papel que ele encena no palco. (Carlson, 2010, p. 14).

Sendo a vida organizada em torno de comportamentos repetidos e aceitos pela comunidade, qualquer atividade humana poderia, pois, ser reconhecida como

performance. A diferenciação entre uma ação da ordem do fazer e outra performada estaria na consciência. A performance se daria na exibição consciente de comportamentos culturalmente reconhecidos: “Comportamentos sociais são ensaiados, repetidos e incorporados – desde apertos de mão secretos até colocar um lenço em um lugar sagrado e tirar chapéu no teatro” (Taylor, 2023, p. 36).

Pode-se encontrá-la, portanto, em comportamentos sociais repetitivos, tenham eles caráter político ou não, e ritualísticos. As mães que caminham na Praça de Maio todas as semanas, desde 1977, reivindicando a memória da luta revolucionária e do paradeiro de seus filhos desaparecidos pela ditadura militar que governou a Argentina de 1976 a 1983, “usam seu corpo e sua marcha ritualisticamente, como forma de tornar os ‘desaparecimentos’ políticos visíveis, memoráveis” (Taylor, 2023, p. 42). A tessitura de uma nova vida em terras estrangeiras, provocada pela diáspora forçada, fez com que os africanos e afrodescendentes realizassem outras práticas culturais, ancoradas na memória e na performance:

Enfaticamente, no campo da música, da dança e da religiosidade, as tradições culturais permaneceram como espaços privilegiados e memória e de recriação, o que faz das performances um dos elementos significativos na transmissão, circulação e reconfiguração da memória dos afrodescendentes. (Souza, 2007, p. 31).

Sobre tais práticas culturais, Marcos Alexandre assevera que, na discussão acerca da inserção do afrodescendente e de sua cultura na sociedade brasileira, é o “corpo negro que encarna mediações simbólicas ao ser representado, apresentado e performatizado em propostas espetaculares, em rituais performáticos e na arte como um todo”, [sendo]:

importante recordar que a linguagem sempre se fez presente na construção da memória do negro brasileiro, fazendo com que este, por meio do discurso oral, corporal e litúrgico, fosse capaz de fabular e resgatar os mitos de seus ancestrais africanos, colocando-os em diálogo com os diversos contextos de inserção social: desde as senzalas, por meio das festas profano-religiosas, dos quilombos, por meio dos movimentos de resistência e de luta pela vida, até o nosso momento enunciador com o desejo latente de sobreviver e ser reconhecido como sujeito. (Alexandre, 2007, p. 162-163).

Tais ações – portanto, sejam elas ritualísticas, festivas, memorialísticas ou manifestamente políticas – são escancaradamente arte performática, pois se baseiam na memória, na repetição e na ressignificação dessa memória. Não em personagens

previamente construídos, mas em seus “próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência” (Carlson, 2010, p. 17).

Trata-se de uma prática que teve sua gênese “Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e indígenas, [onde] o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória” (Martins, 2021, p. 89), contrariamente ao ocidente, onde a escrita é o dispositivo de sua conservação, com todos os seus atributos epistemológicos. Ao designar a escritura como o lugar privilegiado da transmissão de conhecimentos, passou-se a considerar como menor ou sem importância os saberes do outro, levando a seu subjugo e até apagamento. Os povos que não hierarquizavam esses modos de produção e difusão de conhecimentos mantiveram – mesmo em condições completamente adversas, encetadas pela colonização europeia, com toda a sua história de horror e violência – a possibilidade de realizá-los por intermédio do corpo em movimento:

As cerimônias rituais ocupam lugar ímpar e privilegiado na formação das culturas negras, pois, como territórios e ambientes de memória, recriam e transmitem, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, formas e técnicas de criação e de transmissão. São registros e meios de construção identitária, transcrição e resguardo de conhecimentos. Como forma de pensamento, os ritos são fartos acervos de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo. [...] Toda a memória do conhecimento é instituída na e pela performance ritual por meio de técnicas e procedimentos performáticos veiculados pelo corpo. (Martins, 2021, p. 47-48).

Atos performativos são intrínsecos ao comportamento dos povos e, muitas vezes, estão imbricados, na sua formulação, com práticas artísticas que a cultura ocidental tratou de categorizar. O xamã-recitante de Barthes, ao fazer o papel de mediador, corporifica-se numa narrativa reiterada, implicando “a ideia de uma repetição permanente, mas efêmera e que nunca se dá a conhecer ou se repete da mesma maneira” (Martins, 2021, p. 39).

Se voltarmos o nosso olhar para a cultura ocidental, veremos que práticas que hoje classificaríamos como performáticas podem ser identificadas de há muito em uma grande variedade de manifestações e em relação a outras atividades culturais correlatas, como rituais, festivais, passeatas cívicas, danças, espetáculos de fantoche, circo e narrativas” (Carlson, 2023, p. 146).

É bem verdade que Schechner (2012) entende não haver evidências que comprovem que a performance artística provenha dos rituais, sendo mais provável, para ele, que suas qualidades de entretenimento estivessem presentes como um elemento do ritual. Então, em vez de privilegiar o esquema binário “ritual ou arte”, ele desloca o pensamento para as funções da performance:

Até que ponto fazer uma performance entretém, dá prazer, é realizada de modo que é bela, e em que grau é uma performance eficaz, feita a fim de realizar algo, um pedido ou apelo aos deuses, marcar ou celebrar um acontecimento importante ou marco da vida, tais como nascimento, puberdade, casamento ou morte? Embora performance públicas específicas tendam a enfatizar tanto entretenimento como eficácia, todas as performances atualmente são, na verdade, entretenimento e eficácia. (Schechner, 2012, p. 88).

Porém, ele não deixa de reconhecer os fenômenos do teatro e da performance como inerentes à condição humana:

The phenomena called either/all “drama”, “theater”, “performance” occur among all the world’s people and date back as far as historians, archeologists, and anthropologists can go. Evidence indicates that dancing, singing, wearing masks and/or costumes, impersonating other humans, animals, or supernaturals, acting out stories, presenting time 1 at time 2, isolating and preparing special places and/or times for these presentations or rehearsals are coexistent with the human condition¹⁵² (Schechner, 2003, p. 106).

A definição da palavra performance proposta por Elin Diamond como “um fazer, algo feito” traz elementos decisivos para sua compreensão, porque “O fazer capta o *agora* da performance, sempre e apenas uma prática viva no momento de sua ativação” (Taylor, 2023, p. 28). O/a performer *presenta-se* num instante único e irrepitível, com seu corpo e quase sempre em seu próprio nome. Por outro lado, como algo realizado, a:

performance pode ser experimentada ou avaliada em algum momento diferente. Pode ser coletada por museus ou conservada em arquivos. Os artistas também podem optar por se apresentar na frente de uma imagem de arquivo ou de vídeo de seu trabalho, a fim de enfatizar mudanças e continuidade entre o então e o agora. (Taylor, 2023, p. 29).

¹⁵² Os fenômenos chamados de “drama”, “teatro”, “performance” ocorrem entre todos os povos do mundo e remontam até onde historiadores, arqueólogos e antropólogos podem ir. Evidências indicam que dançar, cantar, usar máscaras e/ou trajes, personificar outros humanos, animais, ou seres sobrenaturais, encenar histórias, apresentar do tempo 1 ao tempo 2, isolar e preparar locais e/ou horários especiais para essas apresentações ou ensaios coexistem com a condição humana. (Tradução livre).

Ela é, então, algo que se está perfazendo no processo de sua execução, ao mesmo tempo em que é o que foi feito, o produto final que se tornou corpóreo, ainda que sob a forma evanescente da memória.

A ideia de “um fazer, algo feito”, que nos remete imediatamente ao conceito de comportamento restaurado, de Schechner, parece provir de Austin, quando aponta sentenças que, ao serem proferidas, não declaram nem descrevem o ato que se está praticando, mas realizam algo, sendo assim a própria ação. Assim como quando o noivo, numa cerimônia de casamento, diz “aceito a noiva como sua legítima esposa”; ou quando um comandante, quebrando a garrafa contra o casco do navio, afirma “batizo-o com o nome tal”. Austin propõe que se dê o nome de proferimento performativo ou um performativo a sentenças desse tipo:

Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo (Austin, 1990, p. 25).

Para que o proferimento performativo tenha êxito, é necessária a concorrência de circunstâncias adequadas. Se digo “aposto”, após o fechamento do quadro de apostas; ou “aceito em casamento”, e já sou casado; o proferimento das palavras performativas não redundará na realização da ação – o que Austin denomina de doutrina das infelicidades.

Austin ressalta que essas expressões linguísticas ou *proferimentos performativos* – que não consistem apenas em dizer algo, mas em fazer algo – devem ocorrer em circunstâncias ordinárias. Exclui, assim, a linguagem quando “não é levada ou usada a sério”, concluindo ser um *proferimento normativo* “sempre vazio ou nulo de uma maneira peculiar, se dito por um ator no palco, ou se introduzido em um poema, ou falado em um solilóquio” (Austin, 1990, p. 36).

O que se deve ressaltar, no entanto, é que, mesmo com a exclusão do discurso teatral, o verbo inglês a que o autor alude advém “do antigo francês *parfournir*, que significa ‘fazer’ ou ‘realizar’” (Carlson, 2023, p. 115), tendo, portanto, a palavra primitiva, idêntica conotação, e que será a pedra angular dos estudos contemporâneos da performance.

Assim, enfatizando esse sentido do fazer, Pavis propõe que, em lugar de uma “cena que re-presenta, ou seja, apresenta uma segunda vez e que torna presente aquilo que estava ausente”, na performance, “o artista procura negar a ideia de ‘re-presentação’, ao efetuar ações reais e não fictícias, apresentadas apenas uma vez” (Pavis, 2010, p. 3-4).

Não há, por consequência, a ideia de um repertório de ações corporais, constituídos nas experimentações das salas de ensaios, que trariam um rigor orgânico à encenação. Encenação que seria mais potente à medida que pudesse reproduzir, de forma (quase) precisa, a precedente. Quando Bel Borba desenha uma aquarela, com garrafas d’água, na praça Roosevelt (Taylor, 2023, p. 38), uma *reperformance* seria inevitavelmente diferente, por diversos fatores, incluindo a interferência da temperatura no tempo de evaporação do trabalho. Isso também pode ser verificado no caso das *performances duracionais*, que se protraem no tempo.

Mas não haveria uma contradição irreconciliável entre o conceito de comportamento restaurado, estabelecido por Shechner, e o caráter de fugacidade do evento performático?

Rojo sustenta que o/a performer está disposto, numa performance, a retomar o sentido básico da existência no aqui e agora e que a espécie de memória apontada por Shechner, como restitutiva da eficácia das recombinações rituais e artísticas, não seria do tipo daquela que tenta refletir a “realidade”, como no teatro naturalista, ou que implicaria numa repetição total:

A essa conceituação teríamos que acrescentar, novamente, a ideia de que toda performance implica uma relação entre “o comportamento recuperado” e seu caráter de evento “único no presente”, a que se referia Pavis, e que nós fizemos dialogar com a memória. Dessa maneira, o resultado de cada performance variará de acordo com a relação estabelecida entre ambos os termos e, portanto, seria impossível falar de repetição *strictu sensu*. Fabrizio Deriu assinala que essa condição é um dos paradoxos que caracterizam a performance (1988: 203). Podemos contribuir para sua ideia, afirmando que a coexistência desses dois conceitos somente cabe dentro de um pensamento que venha a abandonar uma prática binária de hierarquizações, na qual um exclua o outro. Se podemos pensar o contraditório como *possível existente*, o caráter da performance como presente único que recupera um comportamento é perfeitamente viável. (Rojo, 2005, p. 57).

Para ilustrar seu pensamento, Rojo aponta a descoberta da física quântica de um estado de superposição, no qual se conjugam A e B, e que não se configura nem como A, nem como B, e nem como o produto de ambos. E, retomando a análise de

Marco de Marinis, a partir de Grotowski, para quem o/a/ator/atriz/performer passa a ser o/a protagonista, o centro do fazer, desmontando a estrutura tradicional do teatro que, desde a Grécia, remete ao fazer para o outro, ao “théatron”, a autora afirma:

Segundo minha leitura, a recepção não se anulou, pois o que aconteceu foi que emissão e recepção se estabeleceram em um mesmo sujeito. Lendo-se desse modo, não significa que não há um espectador; o ato de fazer estabeleceu-se no mesmo ponto do ato de observar, ambos constituíram um só paradigma, diferenciado apenas no interior do ator. Esse deslocamento produz uma nova energia, uma nova força ligada ao mistério original do ato cênico. (Rojo, 2005, p. 58).

Esse pensamento dialoga com o de Carlson que – lembrando Bauman, para quem uma ação performática envolve a comparação mental, normalmente feita por um observador – admite que a dupla consciência possa ser a do/da próprio/a performer: “Performance é sempre performance para alguém, um público que a reconhece e valida como performance mesmo quando, em alguns casos, a audiência é o *self*” (Carlson, 2010, p. 16).

Pensando uma conexão entre ritual, teatro e performance, Rojo assinala que o primeiro pode ou não ser presenciado por um outro, já que contém uma dimensão espiritual que tem como escopo a conexão de seu praticante com o além, enquanto o segundo se faz para o outro, sendo sua verdade a busca interior da qual falaram Grotowski e Artaud. Fazendo um entrecruzamento entre os conceitos por ela alinhados, chega, enfim, a uma instigante conclusão:

Finalmente, se partirmos do conceito de performance de Shechner, apoiado pelo conceito de estado de superposição linear da física quântica, a performance oscila entre esses dois polos, pois é uma recuperação, o que a vincula ao ritual; por outro lado, é o que a liga ao teatro, e o produto novo não é nem rito nem teatro nem o resultado de ambos. (Rojo, 2005, p. 60).

Esse hibridismo caracterizador da performance, e que a liga umbilicalmente, ao mesmo tempo, às práticas ritualísticas e teatrais, configurando, no entanto, um produto novo, que pretende oferecer ao público, na condição de participante (como num ritual) e não de simples observador exterior (como no teatro), uma experiência concreta e imediata, parece ter sido apreendido, ainda que não de forma consciente, logo em seus primórdios, pelo movimento de *performance art* dos anos 1960, surgido no âmbito da arte conceitual, especialmente das artes plásticas.

Aponta-se o *Festival Fluxus*, realizado na Academia de Artes de Düsseldorf, em 1963, e organizado pelo multicroador alemão Joseph Beuys, que ali dirigia o departamento de escultura, como um dos acontecimentos principais relacionados ao seu aparecimento, no momento em que acontece “a dissolução do *happening* em modalidades retóricas mais sustentadas, nas quais a presença do artista cresce de importância, até se tornar parte essencial do trabalho” (Glusberg, 2019, p. 39).

Na Galeria Schmella, de Düsseldorf, Beuys entra em uma sala onde estão expostos seus desenhos, levando nos braços uma lebre morta. Senta-se num canto e afirma que “Mesmo uma lebre morta tem mais sensibilidade e compreensão intuitiva que alguns homens presos a seu estúpido racionalismo”. Em seguida, explica para o animal o significado das obras exibidas. Em *Vinte e quatro horas*, outra ação performática de Beuys, após jejuar por vários dias, ele “se confinou durante um dia inteiro dentro de uma cabine; de tempos em tempos voltava-se para fora a fim de recolher objetos e coisas, sempre sem tirar os pés do cubículo” (Glusberg, 2019, p. 38).

Na performance, o performer despreza a representação mimética de um papel, e apresenta-se, não raro utilizando seu próprio nome. Isso se dá principalmente por meio de seu corpo, instrumento por ele usado para realizar uma façanha gestual ou vocal:

Seus praticantes, quase por definição, não baseiam seu trabalho em personagens previamente criados por outros artistas, mas em seus próprios corpos, suas próprias autobiografias, suas próprias experiências, numa cultura ou num mundo que se fizeram performativos pela consciência que tiveram de si e pelo processo de se exibirem para uma audiência. Desde que a ênfase esteja na performance e em como o corpo ou o *self* é articulado por meio da performance, o corpo individual permanece no centro de tais apresentações. (Carlson, 2010, p. 17).

O performer, assim, “vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música” (Cohen, 2019, p. 100).

Lehmann (2007) equipara a atuação do ator do teatro pós-dramático à do/da performer, dizendo que ele não mais representa um papel, mas oferece, no palco, sua presença à contemplação. Citando Michael Kirby, indica distinções entre formas de atuação e de não-atuação. Quanto à última, exemplifica com os auxiliares de cena no teatro japonês, que estão em cena, mas não fazem nada além do que marcar a

informação já dada por sua atividade, ou do ator que manca como Édipo pelo fato de ter posto uma tala em sua calça, sendo, assim, obrigado a fazê-lo, sem, contudo, imitar o ato de mancar.

Ao se acrescentar uma esfera emocional, que engloba uma vontade de comunicar, como os performes do *Living Theatre* passando no meio da plateia para dizer que não podiam tirar a roupa ou viajar sem passaporte, haveria uma atuação simples (*simple acting*), já que as declarações feitas por eles procedem, não estando no terreno da ficção. “Apenas quando se acrescenta a *ficção* pode-se falar de ‘atuação complexa’ (*complex acting*), de atuação no sentido pleno do uso habitual do termo” (Lehmann, 2007, p. 225), aplicando-se tal forma de atuação ao ator, enquanto o performer se moveria entre a não-atuação e a atuação simples. Relacionando, assim, as formas de atuar do ator do teatro pós-dramático e do/da performer, aduz que tanto para um, quanto para o/a outro/a, o que está em primeiro plano não é a encarnação de um personagem, mas a vividez, a presença provocante do homem” [*sic*] (Lehmann, 2007, p. 225).

Apesar de assinalar a ausência de nitidez da fronteira que divide a performance e o teatro, Lehmann propõe que a diferenciação entre a atuação do ator e a do performer seria o fato de o primeiro agir para transformar artisticamente, por meio de seus gestos e suas palavras, uma realidade, enquanto a ação do performer visaria a uma autotransformação. O artista performático, não raramente, empreende ações que afetam seu próprio corpo, usado, assim, como objeto, como material significante – o que anularia o distanciamento estético para o artista e para o público –, como nas performances que buscam, pela via da dor corporal, a transgressão de normas opressoras.

Ele lembra as ações de Chris Burden, que se deixou ser atingido por um tiro no braço esquerdo; de Gina Page, que cortou sua língua com uma lâmina; ou de Marina Abramovic fazendo com os espectadores um jogo, cuja regra estabelecida era a de que poderiam fazer qualquer coisa com ela. Esse processo de autotransformação seria possível também na experiência teatral, mas ele cessaria no momento de sua absolutização, pois o ator pretende sempre repetir o processo numa outra sessão, não sendo sua meta, assim, a manipulação do próprio corpo.

Nesses processos de autotransformação corporal, Lehmann sustenta que “há sempre uma analogia com *rituais* arcaicos, que uma vez realizados fora do seu contexto mítico-mágico não podem deixar de ser problemáticos” (Lehmann, 2007, p.

228), exemplificando com a possibilidade do suicídio em público, que constituiria uma experiência real e irrepetível. Essas práticas radicais, surgidas como uma reação à alienação do corpo na sociedade de consumo, e que constituíam risco às vidas dos/as performers, tornam-se hoje cada vez mais problemáticas (e não fatalmente problematizadoras):

O público aceita cada vez mais ver o outro sofrer, mutilar-se e arriscar a própria vida. Experiências de torturas simuladas mostraram que o público raramente intervém para detê-las. Para a *body art*, segundo Orlan ou Stellarc, o espectador, cada vez mais isolado, exagera o seu endurecimento à dor do outro, pensa que “se trata de um truque”, ou que é melhor deixar passar, recusar toda compaixão, e dar uma boa lição ao artista. (Pavis, 2019, p. 50).

O que se pode perceber é que as performances automutiladoras e violentas passam a dar lugar a outras menos agressivas, mas, nem por isso, para usar um termo de Shechner, de menor intensidade. É o caso da performance #quererNOver, promovida em 10 de setembro de 2013, no contexto da passagem dos quarenta anos do golpe de Estado no Chile. María José Contreras Lorenzini convocou mais de 1200 pessoas para ficarem deitadas de barriga para cima na calçada da Vereda da Alameda, a rua principal de Santiago, formando uma fila de quase dois quilômetros de comprimento. O que María José pretendia era lembrar os mais de 1200 detidos desaparecidos pela ditadura chilena: “Por 11 minutos, la ciudad se detuvo para observar esta fila de personas de casi dos kilómetros que generaban una suerte de cicatriz urbana”¹⁵³ (Lorenzini, 2014, p. 42).

A cicatriz que não se produziu no corpo do/da performance revelou-se, pois, inteiramente aos olhares de quem passou pelo local. A inquietude por ela provocada, em relação aos horrores perpetrados pela ditadura Pinochet, não pode ser tida como menos intensa se a compararmos à performance da dupla chilena *Las Yeguas del Apocalipsis*, sobre o mesmo tema, quando dança “a cueca, a dança nacional, sobre cacos de vidro, deixando pegadas sangrentas sobre um mapa da América Latina” (Taylor, 2023, p. 63).

Nessa reconfiguração da performance, Rojo aponta a preocupação com a preservação da memória e com as situações interna e externas vividas pela humanidade, características que, lidas a partir do conceito de comportamento

¹⁵³ “Durante 11 minutos, a cidade parou para observar essa fila de pessoas com quase dois quilômetros de extensão que gerou uma espécie de cicatriz urbana” (Tradução livre).

recuperado, de Schechner, estabelece “uma valoração positiva entre ritual e existência: encontramos-nos diante de uma busca ‘não destrutiva’ de nossa humanidade perdida, o que, certamente, não significa eventos tradicionais nem religiosos” (Rojo, 2005, p. 60).

4.6 Palestra-performance: a estética da hibridez

A palestra-performance surge da junção de práticas expositivas ligadas à palestra acadêmica a outras artísticas e à performance.

Comentando a conceituação de Wolf-Diet Ernst – para quem a palestra-performance seria uma palestra híbrida, na qual uma conferência se cruzaria com uma performance artística –, Daniel Ladnar salienta que ela implica um pertencimento mais próximo ao gênero palestra do que à performance. Isso aponta para uma importante questão: “Is the lecture performance a primarily aesthetic event, or does it, as a variation of the academic lecture, have to be considered as a primarily discursive format”¹⁵⁴ (Ladnar, 2013, p. 11).

Penso que o híbrido já não pertence a uma ou outra categoria: é um elemento diverso daqueles que lhe deram origem. Usando, como Rojo, um exemplo das ciências duras, Daniele Avila Small compara a palestra-performance a um número complexo ($Z = x + yi$), que se caracterizaria por ter componentes de natureza x e y , ou seja, uma parte real, e outra parte de componentes i , de imaginação: “O que mais me interessa nessa prática artística-reflexiva é o seu duplo estatuto de pesquisa e invenção, de produção de saber a abertura ao não saber, de formação e deformação, de rigor e delírio” (Small, 2020).

Não há, assim, a meu ver, um pertencimento maior nem ao artístico, nem ao discursivo. Se sua introdução ocorre, geralmente, pelas vias imanentes às apresentações verbais, logo, a palestra dela se afasta para apresentar uma poética que passa necessariamente pelo corpo, território privilegiado da performance.

O texto que dá suporte a uma palestra pode se confundir com o próprio ato de palestrar, e isso dependerá da maneira pela qual o palestrante irá transmiti-lo. É possível fazê-lo assepticamente, de maneira monocórdica, sem enfatizar ou

¹⁵⁴ A palestra-performance é um acontecimento principalmente estético, ou, como uma variação da palestra acadêmica, deve ser considerada como um formato principalmente discursivo? (Tradução livre).

desprezar qualquer palavra, construindo cada oração da forma mais próxima possível daquela que se daria em uma leitura, sem oferecer qualquer laivo de emoção que sublinhe um ou outro aspecto do enunciado. Se isso acontece, bastaria o acesso ao texto, sem qualquer intermediação, para que a experiência da leitura equivalesse e, até mesmo, ultrapassasse a do espectador de uma palestra, já que o leitor, contando apenas com suas ferramentas de interpretação, a ele poderia recorrer no tempo que bem lhe aprouvesse, num percurso de idas e vindas e paradas pelas palavras e parágrafos, a fim de desvendar-lhe os prováveis sentidos.

Por outro prisma, não é o fato de o palestrante amplificar ou sublinhar outro traço do enunciado, matizando-o, ainda que o faça do início ao fim da apresentação, o que lhe garantirá a passagem do discursivo ao artístico. Ocorre que, na composição de uma palestra-performance, misturam-se uma exposição teórica ancorada em uma pesquisa a uma transmissão que utiliza práticas da performance para instaurar, no espaço asséptico da produção do saber, a desordem: “A conferência-espetáculo anuncia e introduz os ritos da apresentação verbal, para rapidamente desviar-se em direção a uma história inventada, a ações inesperadas” (Pavis, 2019, p. 65).

Além, portanto, da referência à palestra como forma de discurso acadêmico, a componente performance entra, como salienta Small:

como distorção, no melhor dos sentidos, da austeridade que pode vir junto com o lugar da academia em um sentido tradicional, do conhecimento emoldurado em um formato reconhecido e aceito em um contexto mais rígido de racionalidade científica (Small, 2020).

Num texto de teatro, esse desvio ou distorção é parte constitutiva do próprio discurso ou está expresso nas rubricas. Não levarei em conta, nesse ponto, que as últimas podem ser desprezadas, numa eventual encenação, pela dramaturgia da direção, limitando-me a pensar sua inserção na composição de um texto de palestra-performance. E nada melhor do que fazê-lo a partir de um texto que adere, por meio de indicações explícitas, ao formato.

Em *Stabat Mater*, de Janaina Leite (Leite, 2020), além da primeira “figura”, assim denominada pelo texto, ser designada como Palestrante, a rubrica que abre o texto, fazendo uma descrição do cenário, objetos de cena, adereços e projeções, bem como da trilha sonora e da luz constantes da cena, principia da seguinte forma: “Uma mesa preparada para uma palestra: um microfone, uma plaquinha com o nome da

palestrante 'Janaina Fontes Leite', um copo d'água" (Leite, 2020, p. 65). Essa indicação cênica, aliás, é integralmente mantida na montagem. Mas não é a ideia do discurso acadêmico e, sim, a ação performática que dá início propriamente à cena. Depois de uma pequena citação do Apocalipse feita pela palestrante, numa espécie de prólogo, a rubrica seguinte informa que ela veste um chapéu, um terno e uma máscara, passando a mover-se lentamente em direção à plateia, numa imagem que hesita entre o fantasmagórico e o patético. Só após a realização da ação, a palestrante, retirando a máscara, fala: "Boa noite. Obrigada por terem vindo. O que está acontecendo aqui, o que vai acontecer aqui, na verdade, vai reacontecer" (Leite, 2020, p. 65).

Esse discurso dirigido diretamente ao público, se não revela ainda inteiramente o caráter de uma pesquisa que será a ele ofertada, pode ser intuído por outros elementos presentes na cena, e que, numa leitura do texto teatral, são facilmente identificáveis. Depois de algumas considerações sobre as pesquisas que dispararam aquela por ela – Janaina - empreendida, a palestrante, numa indicada, pelo texto, "quebra de tom", que parece sugerir uma mudança de chave na atuação para algo muito mais próximo de uma conversa, conclui: "E aí, pensando em tudo isso, eu imaginei uma peça de teatro, essa peça aqui" (Leite, 2020, p. 75).

Janaína, portanto, apesar de mostrar o caráter discursivo de sua encenação, fazendo-o não só por meio do inventário de suas pesquisas, mas, também, ao apontar categoricamente para o modo tradicional de se realizar uma performance acadêmica, o que fica evidenciado pela mesa contendo vários elementos dela característicos, faz um percurso inverso daquele proposto por Pavis: ela pratica "ações inesperadas", para só depois introduzir os ritos inerentes às apresentações verbais.

Na mesma direção parece seguir *Há mais futuro que passado*. A cena se inicia com um vídeo, no qual a atriz Carolina Virgüez lê uma carta. Após a projeção, as atrizes Clarisse Zarvos, Cris Larin e Tainah Longras – designadas no texto como Clarisse, Cris e Tainá – dirigem-se ao público: "Cris – Boa noite. Clarisse e Tainah – Boa noite. Tainah – A gente queria pedir pra que, por favor, desliguem os seus celulares". Em seguida, as palestrantes especificam para a plateia o que irão apresentar. E Clarisse conclui: "Aí, a gente não resistiu e resolveu fazer uma peça. O que vamos apresentar pra vocês hoje é um recorte das cartas que a gente leu e um pouco sobre as artistas que a gente passou a conhecer" (Zarvos, 2018, p. 25).

Já no *Museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, o espetáculo começa com uma fala de Joana Craveiro fora do teatro. Quando nele entramos, fica evidente que presenciaremos o resultado de uma longa pesquisa, iniciada quando a pesquisadora/ palestrante/ performance se pergunta como uma ditadura – no caso, a de Salazar, em Portugal – durou tanto tempo e como ela agiu no espírito das pessoas para que elas defendessem o indefensável. A peça é dividida em um prólogo e sete palestras performativas assim denominadas: pequenos atos de resistência; arquivos invisíveis da ditadura portuguesa; português entrecortado; fragmentos de um processo revolucionário; espantados de regressar: história de uma família; quando a revolução acabou? (uma referência à revolução dos cravos, que derrubou a ditadura); e pós-geração. A palestrante encontra-se sentada atrás de uma escrivaninha e ao seu redor veem-se caixas, armários, livros e papéis. Trata-se, portanto, de uma cenografia que reproduz um ambiente de pesquisa acadêmica.

Ao dar suas falas, todas elas endereçadas ao público, Craveiro utiliza fichas escritas à mão e, muitas vezes, mostra, num retroprojeto, acetatos de fotografias, cartas e mapas. Outros objetos, como discos de vinil – postos para tocar em um toca-discos – e livros da época, vão estabelecer diferentes perspectivas, que passam pelos afetos e pelas lutas de resistência encetadas por uma parcela da população – o que inclui os pais da palestrante –, durante a ditadura de Salazar (1926-1974). Depoimentos de pessoas que compravam e de outras que vendiam livros proibidos pela ditadura são apresentados. Tem-se a impressão de que o que há no palco e, às vezes, na plateia – como quando os livros que irrigavam os ideais dos resistentes passam às mãos dos espectadores –, são os arquivos pesquisados em toda a sua materialidade, mesmo quando fazem parte do espaço imaterial.

A dramaturgia de Craveiro tem como base sua pesquisa para a elaboração de sua tese de doutorado sobre a transmissão da memória política em Portugal no Estado Novo, 25 de abril e Prec – Processo revolucionário em curso. Ela reúne, na sua dramaturgia, materiais externos, relativos à história de Portugal, e os embaralha aos relativos à sua própria família, para propor questões aos arquivos. E nós percorremos com ela esses arquivos, à medida que as cenas se sucedem.

Entretanto, o que ela faz não pretende ser, como escreve Small, uma historiografia de historiador, “pois o lugar de fala não é o da autoridade chancelada”, mas de historiografia de artista, um conceito ainda em elaboração, que é “uma tentativa de resposta teórica a uma determinada prática que agencia o saber histórico

e o fazer do teatro, conciliando produção e transmissão de conhecimento e memória com experiência estética” (Small, 2018, p. 32). Mas, talvez, o mais importante na dramaturgia dessa historiografia de artista seja o fato de ela ser “dialógica, porque conta com o encontro, com a memória, a experiência, o afeto e a capacidade de articulação intelectual do espectador. É uma fala que pressupõe a escuta e a réplica” (Small, 2018, p. 33).

Alguns traços da palestra-performance podem, então, ser afirmados, mesmo sabendo-se – frise-se – que se trata de uma linguagem bastante aberta, não canônica, e, por consequência, constantemente sujeita a novas possibilidades.

A montagem e a colagem, como técnicas de escrita, constituem elementos dessa prática artística, já que a interrupção do fluxo causal afasta o caráter ilusório da cena, potencializando a reflexão. A costura de fatos, imagens e percepções diversas envolve não só a ideia de interrupção, mas se traduz numa forma “de deixar a obra aberta (para o exterior, a atualidade), apta a integrar o acaso, o imprevisto e vislumbrar uma profusão de possíveis” (Baillet; Bouzitat, 2012, p. 122).

O esgarçamento das fronteiras do sistema dramático, com o rompimento de sua organicidade e logicidade, por meio de uma escrita em *patchwork*, elaborada por um/a “escritor-rapsodo (*rahptein* em grego significa ‘coser’), que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir” (Sarrazac, 2002, p. 37), promovendo “uma voz irregular que liga e desliga, que se perde, que vagueia, comentando e problematizando” (Sarrazac, 2002, p. 234), tem, assim, uma afinidade intrínseca com a linguagem da palestra-performance, por sua capacidade de ecoar um mundo desorientado, constituído não mais por certezas, mas por indefinições.

A ficção elaborada por esse escritor-rapsodo deve estar, porém, comprometida com uma narrativa ética que, ultrapassando uma perspectiva individualista de um eu-narrador que faça uma reflexão exclusiva sobre si, atrele-se à dimensão do outro, apostando no “alcança[r] um estatuto *suprapessoal*” (Sarrazac, 2013, p. 20).

Apesar de haver um texto pré-constituído, ao qual o/a palestrante-performer recorre, ele/ela não encarna uma personagem, dotada de um conjunto de traços psicológicos e morais constantes, e que tenha no passado uma motivação, no presente uma intenção e no futuro um objetivo; tudo isso para executar a ação. Portanto, não representa um papel, mas apresenta-se, realizando ações verbais ou gestuais.

O discurso do(a) palestrante-performer é produzido em primeira pessoa e, se geralmente o faz em seu próprio nome, disso não resulta que seja sua história a que está posta em cena. Como assinala Rodrigo Garcia (2017, p. 7 *apud* Sarrazac, 2017, p. 147), “os nomes que precedem cada frase são de atores para os quais estou agora trabalhando, e nos quais penso quando escrevo o texto. Não se trata, pois, de personagens, mas de pessoas”.

O enunciado é endereçado diretamente ao espectador, quebrando, assim, uma das regras básicas inerentes ao drama¹⁵⁵. Isso não significa que seja ele/ela, palestrante, fazendo ele/ela mesmo/a, numa fala autobiográfica. Ladnar exemplifica com *I in Disguise*¹⁵⁶, uma palestra-performance escrita por Florian Malzacher, “but presented by Marten Spangberg pretending to be Malzacher at Tanzquartier Wien in 2005, is a conventional paper in all respects but one: that it is delivered by somebody else”¹⁵⁷ (Ladnar, 2013, p. 11).

O artista libanês Rabhi Mroué também mistura, em suas palestras por ele denominadas não-acadêmicas, elementos “da realidade” como outros oníricos: “Eu preencho as lacunas. Tenho fragmentos da minha infância, então também tento preencher as lacunas. Eu crio novos eventos, nova vida, novas histórias”¹⁵⁸. Já no caso do “Museu vivo”, de Craveiro, há, entre os depoimentos por ela ofertados, muitos ficcionais, mas ela consegue tecer “uma trama muito firme de verossimilhança, que enreda o engajamento fenomenológico do espectador de um modo que todos aqueles relatos são vivenciados como se fossem reais” (Small, 2019, p. 239-240).

Por outro lado, se inexistir uma personagem composta nas suas três dimensões – física, social e psicológica –, com uma ação motivada por uma premissa pessoal, próprias do drama, isso não significa que não haja uma elaboração da fala, com a procura de ritmo, entonação, intenção, subtexto, projeção, articulação, afinação, significados e significantes, ou de expressividade corporal, consubstanciada num gestual que dialogue, traduza, comente ou mesmo negue o que se está dizendo.

¹⁵⁵ “Enquanto a forma lírica é a expressão direta do eu, a forma épica introduz uma distância entre o eu e a obra: a da narração. É no gênero dramático que a distância é máxima. O artista só se exprime através do discurso de seus personagens, ele próprio mediado pela voz do ator. Essa dupla mediação do discurso caracteriza o teatro” (Hubert, 2013, p. 15).

¹⁵⁶ “Eu disfarçado” (Tradução livre).

¹⁵⁷ “mas apresentada por Marten Spangberg fingindo ser Malzacher no Tanzquartier Wien em 2005, é um papel convencional em todos os aspectos, exceto um: que é feito por outra pessoa.” (Tradução livre).

¹⁵⁸ Disponível em: <https://site.videobrasil.org.br/news/1784545>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Em seu artigo *The contemporary lecture-performance*¹⁵⁹, Patricia Milder conta que, entre os trabalhos apresentados em abril de 2010, no Martin E. Segal Theatre, da Universidade de Nova Iorque, Sharon Hayes foi o destaque absoluto da noite, porque ela abordou os espectadores de forma conectada e honesta: “when Hayes spoke, the audience was fully engaged. There was a shift in the room, people focused; Hayes made eye contact and explained her points with an urgency to be understood”¹⁶⁰ (Milder, 2010, p. 26).

Ocorre que a fala, numa palestra-performance, é um componente estético, em que “Clear articulation and elocution is absolutely necessary”¹⁶¹ (Milder, 2010, p. 26). Portanto, mesmo não sendo uma personagem e nem o/a palestrante/performer/ator/atriz quem está em cena, é necessário que ele/ela faça uso de técnicas de atuação que possam estabelecer, nessa junção, gesto/fala, uma conexão – se possível íntima – com o público.

O/a palestrante-performer não se encontra, no entanto, necessariamente, sozinho, como acontece em espetáculos-solo. Em *Há mais futuro que passado*, três são as palestrantes. Já em *Stabat Mater*, apesar de o discurso ser predominantemente produzido pela Palestrante, em primeira pessoa e em seu nome, duas outras figuras compõem a cena: *Priapo* e a *Mãe*. É bem verdade que, no caso de *Stabat Mater*, a Palestrante apresenta um recorte de sua vida, e o seu depoimento apenas pode ser feito com sua voz e com seu corpo. Não seria razoável, que outra performer/atriz desempenhasse a figura narrativa da Palestrante, da mesma forma que a figura da Mãe, outro arquivo vivo levado para a cena, só poderia ser feita por sua mãe verdadeira, sob pena de desfiguração da cena, que se apoia nesses elementos da “realidade” para construir uma dramaturgia que frequentemente deriva, de forma explícita, para o ficcional.

A linguagem carrega, também, uma forte dimensão ética, pois, ao associar seu nome ao enunciado, nas suas múltiplas dimensões, o/a palestrante coloca-se como fiador do que se está expondo, mesmo que seu lugar seja o da pós-memória, isto é, de quem não é testemunha ocular dos eventos, mas recebeu a narrativa por meio de

¹⁵⁹ A palestra-performance contemporânea (Tradução livre).

¹⁶⁰ “quando Hayes falou, o público ficou totalmente envolvido. Houve uma mudança na sala, as pessoas se concentraram; Hayes fez contato visual e explicou seus pontos com uma urgência para ser compreendida” (Tradução livre).

¹⁶¹ “Articulação clara e elocução são absolutamente necessárias” (Tradução livre).

peças que os experienciaram. É que as questões formuladas aos arquivos mostram quem somos e como nos posicionamos diante dos acontecimentos.

A pergunta de Craveiro, no *Museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, sobre como é possível uma ditadura ter durado tanto e como ela conseguiu atingir as pessoas, para que elas passassem a defender o que não se pode defender, denota uma tomada de posição. Assim, o/a palestrante, ao apresentar a investigação por ele/ela proposta, ou mesmo o de um/a terceiro/a, assume uma identidade, traduzida numa profunda conexão dele/a com aquilo que se expõe. No caso da palestra-performance de Craveiro, essa conexão fica ainda mais explícita pelo fato de ela assinar a concepção, direção e texto do espetáculo.

Em *Stabat Mater*, Palestrante e a Mãe atuam como testemunhas do relato, avalizando a narrativa que é oferecida ao leitor/espectador. E isso fica explicitado pela Palestrante quando invoca a ideia da *parresía*, da coragem de dizer (toda) a verdade, na construção da narrativa (Leite, 2020, p. 77), mesmo sabendo que, “para que haja *parresía* é preciso que, dizendo a verdade, se abra, se instaure e se enfrente o risco de ferir o outro, de irritá-lo, de deixá-lo com raiva e de suscitar de sua parte algumas condutas que podem ir até a mais extrema violência” (Foucault, 2020, p. 12). Se a Mãe tem falas que remetem aos arquivos mostrados pela Palestrante - como quando conta sua versão relativa ao episódio do estupro da filha, relatado em um boletim de ocorrência -, Priapo, ao contrário, está sempre na esfera de uma ação performática, mesmo quando em contracena com a Palestrante.

Da mesma forma, em *Love Addresses*¹⁶², Sharon Hayes fica em uma esquina, com um microfone, lendo para os transeuntes uma carta endereçada a um amante que terminou com ela um relacionamento por causa de sua luta como ativista. Hayes mistura discurso político com detalhes íntimos de sua vida amorosa: “The sentiment that the “personal is political” makes its way into all of her work and, along with her pleadingly sweet voice, results in a disarming style of constructed speech that both engages and confronts the accidental viewer”¹⁶³ (Milder, 2010, p. 23).

Ao mesmo tempo em que diz que as pessoas parecem estar cansadas de falar de guerra, Hayes pergunta ao antigo parceiro por que ele não responde às suas

¹⁶² Endereços de Amor (Tradução livre).

¹⁶³ “O sentimento de que o “pessoal é político” faz parte de todo o seu trabalho e, juntamente com sua voz suplicantemente doce, resulta em um estilo desarmante de construção de discurso que tanto engaja quanto confronta o espectador acidental” (Tradução livre).

mensagens e lista coisas que queria lhe contar, se estivessem juntos. Faz, então, referências aos agentes da *Blackwater* que, escoltando diplomatas, mataram, sem motivação, dezessete civis em uma praça de Bagdá, às explosões ocorridas no mercado de al-Ghazi e ao aviso do vice-presidente estadunidense ao Irã no sentido de que os EUA não permitiriam que o país tivesse armas nucleares. O que ela propõe, portanto, é que “art can create change, that the community can still be ignited, and that words are only important insofar as they are actually connected to political actions”¹⁶⁴.

Assim, se em nenhum momento o/a artista se esconde por trás do discurso de uma personagem, se seu corpo e sua voz se exprimem em nome próprio, é necessário também que exista um comprometimento ético dele/a com aquilo que está sendo proferido, não importando o quão próximo ou distante esteja de fatos comprováveis ou de um universo imaginário.

Os arquivos acessados, na cena, pelos/as palestrantes, às vezes até de forma abundante, resultam num estabelecimento de um diálogo do formato com o denominado *teatro documentário*. Tais arquivos podem ser constituídos por livros, fotografias, músicas, recortes de revistas, imagens e diversos outros elementos. Um dos expoentes da palestra-performance, o artista libanês Walid Raad, envolve, em trabalhos como *Atlas group* e *Scratching on things I could Disavow*¹⁶⁵, “an ever-expanding constellation of prints, photographs, Polaroids, drawings, cutouts, collages, sculptures, videos, Super 8 films, a white Fiat, plaster casts of a bomb crater, miniature exhibition models, monochromes, trompe l’oeil murals, a maze of fake doorways, and a dazzling cast of imagined characters”¹⁶⁶.

Da mesma forma, o também libanês Rabih Mroué, em “The Pixelated Revolution”¹⁶⁷, mostra vídeos por ele coletados nas redes sociais em que os opositores do regime sírio filmam sua própria morte em imagens de baixa resolução, capturada por seus próprios aparelhos celulares. Mas esses elementos podem ser, ainda, depoimentos, memórias, sensações ou movimentos do corpo, “lugar e

¹⁶⁴ “arte pode criar mudanças, que a comunidade ainda pode ser acesa, e que as palavras só são importantes na medida em que estão realmente ligadas às ações políticas” (Tradução livre).

¹⁶⁵ Atlas grupo e Arranhar coisas que eu poderia rejeitar (Tradução livre).

¹⁶⁶ “uma constelação sempre em expansão de gravuras, fotografias, polaroides, desenhos, recortes, colagens, esculturas, vídeos, filmes em Super 8, um Fiat branco, moldes de gesso de uma cratera de bomba, maquetes de exposição em miniatura, monocromos, murais de trompe l’oeil, um labirinto de portas falsas e um elenco deslumbrante de personagens imaginários” (Tradução livre).

¹⁶⁷ “A Revolução Pixelada” (Tradução livre).

ambiente de inscrição de grafias do conhecimento, dispositivo e condutor, portal e teia de memória e de idiomas performáticos” (Martins, 2021, p. 79).

Porém, não se trata de dizer que a palestra-performance seja um subgênero da categoria, ainda mais porque também o *teatro documentário*, na contemporaneidade, deixou de possuir contornos rígidos. O *teatro documentário* delineado por Peter Weiss, como aquele que “renuncia a toda invenção, usa material documentário autêntico difundido a partir da cena, sem modificar o conteúdo, mas estruturando a forma” (Weiss, 2015, p. 9) e em que atas, quadros estatísticos, balancetes, declarações governamentais, manifestações de personalidades públicas, reportagens jornalísticas e radiofônicas, fotografias, e outros testemunhos do presente constituiriam a base da representação, é uma categoria histórica que não mais existe, se é que algum dia existiu.

Entretanto, diversas questões propostas por Weiss como inerentes ao *teatro documentário*, enquanto parte integrante da vida pública, também são próprias da palestra-performance, no seu propósito de fazer indagações aos arquivos, que levem não apenas a lacunas não respondidas do passado, como a possíveis efeitos, no presente, de eventuais escondimentos. Perguntas como a que camadas da sociedade importa dissimular o passado ou eliminar acontecimentos para reforçar sua própria posição, quais são as repercussões de uma mentira histórica ou de que maneira se manifesta, no presente, uma situação fundada sobre falácias, são determinantes na prática da palestra-performance.

Há similitude entre as linguagens, ainda, no fato de o teatro documentário não trabalhar com personagens dramáticas e usar da técnica de montagem e colagem para ressaltar detalhes do material levado para a cena, apesar de não ser o escopo da palestra-performance propor soluções ou lançar apelos ao público. No tocante à recusa de qualquer invenção, mesmo que na simples evocação de atmosferas ¹⁶⁸, há um manifesto afastamento entre as duas linguagens poéticas, mesmo considerando-se que Weiss, nas próprias notas, suaviza a afirmação, admitindo que o teatro documentário será sempre um produto artístico, que se utiliza de certas formas de expressão específicas, porém, diferentes dos conceitos estéticos tradicionais.

¹⁶⁸ Ideia advinda e aprimorada daquela de Piscator, para quem o teatro era um instrumento da luta de classes, podendo o texto ser substituído por referências extrateatrais, como notícias de jornal e colagens de filmes e cartazes, para dirigir-se “à inteligência dos espectadores com argumentação política, econômica e social” (Berthold, 2000, p. 500).

A palestra-performance combina de forma não excludente aquilo que se pode chamar de racional – muitas vezes, associado à palestra acadêmica –, ao efeito decorrente do componente inconsciente – frequentemente ligado à performance –, o que contraria frontalmente a observação de Weiss:

O que em uma improvisação aberta, um *happening* com tintas políticas, leva a uma atenção difusa, a uma participação emocional e à ilusão de um engajamento na atualidade, no teatro documentário é tratado de modo atento, consciente e refletido (Weiss, 2015, p. 11).

Nas peças de Weiss, aliás, o desejo de retirar os elementos de invenção cede, às vezes, já nas rubricas iniciais do texto. Em *O interrogatório*, em que é reproduzido o julgamento ocorrido nos anos de 1964/65, em Frankfurt/Main, dos culpados pelo massacre de Auschwitz, a nota do autor – na verdade uma rubrica –, após informar que os diálogos devem mostrar os fatos como foram expostos no processo, acaba por aceitar uma certa construção, por parte dos atores, de uma personagem: “As 9 testemunhas repetem apenas o que centenas delas declararam anteriormente. A diversidade das experiências pode, quando muito, transparecer através de modificações de vozes e temperamentos” (Weiss, 1970, p. 9).

As próprias titulações das cenas – Canto dos Sobreviventes, Canto da morte de Lili Tofler, Canto do Zyklon B., Canto dos fornos crematórios etc. – contrariam sua perspectiva de não invenção. Por outro lado, se Weiss “seleciona, recorta e monta as falas, explicitando vários pontos de vista de um mesmo acontecimento” (Soler, 2010, p. 56), isso já evidencia uma invenção, à medida que alterada estará a reprodução exata do processo, dando-se ênfase àquilo que o autor quiser. Em *Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat*, também da autoria de Weiss, os elementos de invenção ficam ainda mais evidentes, perpassando toda a obra: “Os tambores rufam troando três vezes. No fundo fez-se um silêncio escasso. [...] Ouve-se o murmúrio da reza. Os Quatro Cantores ainda dançam um pouco e depois deitam-se sobre a área de representação. (Weiss, 1966, p. 91).

Se a palestra-performance mantém fortes pontos de contato com a linguagem do *teatro documentário*, expressos na utilização de documentos de toda ordem, como depoimentos, registros fotográficos, audiovisuais, romances, biografias, revistas, jornais, escritos literários, cartas, memórias transmitidas oralmente, registros públicos e privados, entre uma gama de possibilidades, dela se diferencia fundamentalmente

por não afastar a possibilidade de usá-los somente para a construção de uma ficção, recuperando-se, aqui, a ideia, exposta linhas atrás, de uma narrativa que não se contrapõe, mas deriva da realidade.

E não estamos falando da rígida construção de Pavis, para quem o teatro documentário “se opõe a um teatro de pura ficção, considerado demasiado idealista e apolítico” (Pavis, 1999, p. 387), nem da produção de Leo Lania que, ratificado por Piscator, escreveu no programa da peça *Rasputine*: “O drama só importa para nós quando é documentalmente demonstrável” (Piscator, 1968, p. 191).

Para não nos afastarmos das peças que dão suporte a essa análise, destaco, além do vasto material do *Museu vivo de memórias pequenas e esquecidas*, já mencionado, o boletim de ocorrência relativo ao estupro de que Janaina foi vítima, constante de *Stabat Mater*, as projeções dos diálogos de *WhatsApp* e da cena de sexo entre ela e os atores pornôis, bem como os documentos vivos, como os depoimentos de sua Mãe (Leite, 2020, p. 85; 86; 91; 99).

Quanto a *Há mais futuro que passado*, há uma interessante construção dramatúrgica que aponta para uma forma diversa de lidar com os arquivos, isso se pensarmos nas aporias existentes entre as poéticas da palestra-performance e do teatro documentário. No início da peça, as palestrantes, depois de dizerem que vão apresentar o resultado de uma pesquisa, afirmam que queriam conhecer mais artistas mulheres, num universo dominado por homens e por nomes que inevitavelmente se repetem, e que o espetáculo que resolveram apresentar “é um recorte das cartas que a gente leu e um pouco sobre as artistas que a gente passou a conhecer” (Zarvos, 2018, p. 25).

Uma dessas artistas, Ana, faz um trabalho na rua com objetos descartados, meio teatro, meio dança. Ela atravessa os principais relatos das cartas trocadas entre as diversas artistas, cartas, aliás, que constituem o material documental mais forte da cena. No entanto, nos momentos finais da peça, as palestrantes fazem um relato que modifica nosso olhar sobre o que lemos (vimos): Ana não existe, foi criada pelas dramaturgas. As cartas também foram por elas escritas: “Cris – [...] Mas nós fizemos a Ana. E as cartas, também, são nossa ficção. Nós adoraríamos ter encontrado e lido as cartas trocadas entre essas mulheres que passamos a admirar tanto. Mas, como isso não aconteceu, a gente inventou” (Zarvos, 2018, p. 53).

A troca de cartas ficcionais entre mulheres que existiram, muitas vezes abordando outra mulher criada pela imaginação das dramaturgas, traça esse

embaralhamento entre o real e a ficção, tão característico da palestra-performance. É essa mistura que permite a construção de conexões entre o passado e o presente, com a possibilidade de criação de uma outra “realidade”: “Tainah – A ficção foi uma escolha de linguagem, pra falar com vocês sobre elas. E, de certo modo, pra falar com elas também” (Zarvos, 2018, p. 53). O enredamento entre o real e o ficcional, aliás, transparece já no subtítulo da obra: “um documentário de ficção”.

Quando Walid Raad começou a mostrar seu *Atlas group* nos anos 1990, ele se apresentou não como autor, mas como porta-voz de uma fundação criada para pesquisar a história recente do Líbano. O *Atlas group* estaria baseado em Beirute, “where its founding members were gathering a wealth of documentary materials, including the photographs, films, and notebooks filled with heavily annotated newspaper clippings that Raad was sharing on their behalf”¹⁶⁹ (Wilson-Goldie, 2015, p. 52). As fotografias apontadas por Raad como doadas por membros da fundação constavam, na verdade, dos arquivos dos jornais libaneses ou haviam sido pegadas de álbuns pertencentes ao pai de Raad, ou mesmo tiradas por ele mesmo, quando adolescente, na véspera da invasão do Líbano por Israel, em 1982.

Nos trabalhos de Raad e de Rabih Mroué, as fotografias são usadas não simplesmente como retrato confiável da realidade, mas para mostrar sua insuficiência: “The stories we tell ourselves in the aftermath of traumatic or historically consequential events are often more meaningful, truer to experience, than the facts of what happened”¹⁷⁰ (Wilson-Goldie, 2015, p. 55).

Se as práticas artísticas palestra-performance e teatro documentário têm, portanto, pontos de confluência, possuem, também, importantes dessemelhanças. Não há, na linguagem da palestra-performance, uma intencionalidade de documentar, mesmo que, muitas vezes, ela se valha de documentação na sua constituição, inclusive de documentos vivos. Por outro lado, o exercício da dúvida me parece ser uma característica inerente às palestras-performances, o que a afasta decisivamente do teatro documentário: “Temos, então, um ponto crucial para que um discurso seja chamado de documentário: a percepção do espectador de que aquilo que frui é

¹⁶⁹ “onde seus membros fundadores reuniam uma riqueza de materiais documentais, incluindo fotografias, filmes e cadernos cheios de recortes de jornais com muitas anotações que Raad compartilhava em seu nome” (Tradução livre).

¹⁷⁰ “As histórias que contamos a nós mesmos após acontecimentos traumáticos ou com consequências históricas são muitas vezes mais significativas e mais fiéis à experiência vivida do que os fatos acontecidos” (Tradução livre).

documentário” (Soler, 2010, p. 72). Ao contrário, o que há – e lembro novamente o trabalho de Joana Craveiro no Teatro do Vestido –, é um “colapso entre a realidade e a ficção, entre o verdadeiro e o ostensivamente falso; e um extraordinário enovelar entre o biográfico e o histórico” (Coelho, 2018, p. 46).

Nesse ponto, a prática artística da palestra-performance parece ter uma decisiva afinidade com a categoria teatro pós-dramático. Lehmann lembra que, normalmente, são apenas nas panes que se manifesta a indiscutível ligação do real com o teatro, que dele sempre foi excluído. Assim, quando ocorre um “branco” numa fala de um/a ator/atriz, ele/a só estará no plano da encenação se for praticado de forma intencional. Do contrário, seria um erro, saindo daquele campo para o do real.

Lehmann conclui que, no teatro pós-dramático, não é a afirmação em si do real o que se torna essencial, “mas sim a incerteza, por meio da indecidibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência” (Lehmann, 2007, p. 165). De forma análoga, à pergunta sobre como transformar uma palestra em performance, Catalão responde: basta começar a duvidar do que o palestrante enuncia:

O que é realidade e o que é ficção nessa exposição? O que é narrativa e o que é análise crítica? [...] Tomada não mais como lugar de transmissão de um saber fechado, a palestra é explorada como “ponto de lugar nenhum a lugar nenhum” ou buraco negro (sic) para lugares inesperados, cujo vazio desvela a nudez dos discursos pretensamente doutos e bem fundamentados. (Catalão, 2017, p. 11).

Se uma palestra-performance pode, pois, inaugurar-se sob o manto do pacto de credibilidade que se pressupõe existente, no teatro dramático, entre a cena e o espectador, ela tende a logo se deslocar para outro território que lhe é peculiar: o da dúvida. É para lá que o conferencista, “um performer virtuoso, encarregado de semear o tumulto” (Pavis, 2019, p. 65), “that asks its audience to shift their attention back and forth”¹⁷¹ (Ladnar, 2013, p. 49), conduz o espectador.

Porém, ao contrário do que entende Catalão, penso que a palestra-performance parte, sempre, de algum lugar, para chegar a outros, esses, sim, muitas vezes inesperados. O seu estatuto de pesquisa pode levar a questionamentos imprevisíveis ou até converter-se em simples manifestação de um procedimento maior, inacabado: “By being presented as one manifestation of a larger (research)

¹⁷¹ “que pede ao seu público para deslocar a sua atenção para trás e para frente” (Tradução livre).

process, lecture-performances always make reference to a context whose scope exceeds its articulation in the performance event itself”¹⁷² (Ladnar, 2013, p. 14).

Acredito, pois, que seu traço decisivo, mais do que convidar “o espectador a transformar seu olhar em relação a todo discurso que se postula como autêntico” (Catalão, 2017, p. 11), seja justamente o desvelamento dos arquivos por meio de perguntas a eles formuladas pelo/a artista, mesmo – frise-se – que esses arquivos sejam produto da imaginação, numa tentativa de produção de contranarrativas. O olhar do espectador que transforma o que está sendo apresentado como documentário em ficção é tão potente como aquele “que transforma o que está sendo apresentado em documentário” (Soler, 2010, p. 73).

Voltando ao *Teatro Virtual* (Catalão, 2016), o artigo relata um experimento realizado por um hipotético artista, Hans-Jürgen Frein, em que ele, sabedor de que sua plateia era composta por atores, encenadores e outros profissionais do meio artístico, e que, portanto, sua peça não precisaria ser encenada para que fosse por eles plenamente imaginada, “passou a apresentar espetáculos que consistiam fundamentalmente em conferências ou palestras em que ele se sentava diante de um microfone e simplesmente enunciava os princípios que regiam sua criação” (Catalão, 2016, p. 92). Mais do que desestabilizar as fronteiras entre fato e ficção, ao se inserir em um artigo científico uma informação não comprovável, a cena imaginada reflete a possibilidade, imanente à palestra-performance, de abordar as mais variadas questões, ainda que relativas a uma encenação que teria como suporte único o terreno fluido da imaginação.

Portanto, se numa palestra-performance, a palestra é o componente racional, identificado com o discurso científico, a performance é o ingrediente criativo, atravessado pelo corpo e pelos afetos. Nessa hibridez, a performance desloca o elemento palestra para outro lugar, que perpassa a razão, mas a ela não se restringe, do mesmo modo que a palestra convoca o componente performance para transmutar-se num instrumento artístico de produção de saber:

A palestra-performance é, portanto, uma forma híbrida que conjuga elementos estéticos e discursivos. Por conta dessa hibridez, ela produz uma dupla desarticulação: desmonta os modos habituais de exposição acadêmica, através da inserção de elementos irônicos, ambíguos,

¹⁷² “Ao serem apresentadas como uma manifestação de um processo (de pesquisa) mais amplo, as palestras-performances sempre fazem referência a um contexto cujo alcance ultrapassa sua articulação no próprio evento performático” (Tradução livre).

paradoxais, imaginativos, ilógicos, irracionais e mistificadores no território habitualmente ascético e asséptico do discurso expositivo; ao mesmo tempo, põe em xeque a caracterização da performance artística como prática não discursiva. (Catalão, 2019).

4.7 Palestra-performance: a escrita de um texto

A palestra-performance a ser desenvolvida no quinto e último capítulo, além de utilizar o texto-fonte *El Cartero de Neruda* como referência, tem como elemento disparador a visita feita a Ouro Preto por Neruda e sua mulher, Matilde Urrutia, em setembro de 1968, na companhia de Vinicius de Moraes, por ele mesmo relatada:

Aqui vive Elisabeth Bishop, grande poetisa norte-americana que conheci há anos no alto de uma pirâmide de Chichén Itzá. Como não estava no Brasil, escrevi-lhe um pequeno poema em inglês, um poema com erros, como deve ser. (Neruda, 1983, p. 187).

Em seu ensaio *Elisabeth Bishop e Pablo Neruda: Náusica, Ulisses e os Caminhos da Poesia* (Przybycien, 2005, p. 109), Regina Przybycien relata que Neruda e Elisabeth Bishop se conheceram no México, em abril de 1942, quando Neruda era Cônsul do Chile em Cuernavaca, e se tornaram amigos. Em 1965, Bishop comprou uma casa oitocentista, em Ouro Preto, mas, somente em 1969, ela se mudou definitivamente para a cidade, pois teve que aguardar a restauração do imóvel. Quando Neruda visitou Ouro Preto, Elisabeth Bishop ainda residia, pois, em São Francisco, na Califórnia.

Curiosamente, Neruda deixou para ela um poema – ou um *bilhetepoema*, como o denomina Regina Przybycien –, escrito em inglês, no cardápio do restaurante ouro-pretano Calabouço, cujas primeiras linhas são reproduzidas no ensaio: “Elizabeth, I found out/you are a very secret girl/ the Nausikaa of Ouro Preto”¹⁷³. Nausicaa é a personagem que, na *Odisséia*, acolhe Ulisses quando ele naufraga e é lançado à foz de um rio na terra dos Feácios, levando-o, em seguida, até seu pai, o rei Alcino. Para a ensaísta, “o poeta brinca com a referência: esta Náusica não está em Ouro Preto para oferecer hospitalidade ao velho guerreiro” (Przybycien, 2005, p. 109).

A partir desse bilhete, a história de Mario Jiménez, um morador da Ouro Preto de 1968, será contada por sua sobrinha-neta, a Palestrante, que levaria, numa

¹⁷³ “Elizabeth, eu descobri/que você é uma garota muito secreta/ a Nausikaa de Ouro Preto” (Tradução livre).

encenação, o nome da própria performer. Entretanto, se o elemento que dá origem à palestra-performance pode ser tido como fato, logo haverá sua derivação para o ficcional, pois a estadia de Neruda em Ouro Preto se transformará em moradia, a partir de setembro de 1968 até o final de 1969, quando ele será chamado ao Chile para ser o candidato do Partido Comunista à corrida presidencial do ano seguinte. Aí estará a ponte que ligará o Brasil ditatorial do final da década de 1960 ao Chile democrático e plural de 1970, palco de um projeto coletivo inédito de mudança estrutural das relações sociais e econômicas na América Latina.

Como lembra Small ao discorrer sobre as peças *Atlas Group* e *Scratching on Things/Coul Disavow*, de Walid Raad, será uma tentativa de fazer “uso da criação de situações e documentos ficcionais para intervir no pensamento sobre a realidade contemporânea” (Small, 2019, p. 224). O fato – a visita de Neruda a Ouro Preto –, transformado em estadia do poeta na cidade, será o disparador da livre recriação da história de Mario Jiménez, para propor questões relativas às ditaduras chilena e brasileira, bem como às suas repercussões, à época e, posteriormente, na vida das pessoas comuns.

5 UMA DRAMATURGIA POSSÍVEL

5.1 Pequena loja de horrores e algumas poucas delicadezas

Na entrada do teatro, pessoas da equipe técnica entrevistam a plateia. Fazem perguntas como: “O que você acha de as pessoas terem arma em casa? Por quê?” “Você tem arma em casa?” “Tem algum cidadão de bem na sua família?” “Você vê algum problema em dois homens ou duas mulheres se abraçarem e beijarem em público?” “Você acha que a vacinação de crianças deve ser facultativa?” “Por quê?” “Você acha que a maioria penal deveria ser reduzida? Por quê?” “Você pensa que as terras indígenas devem ser exploradas ou demarcadas?” “Você acha que deve haver censura nos livros destinados às crianças na escola?” “Você acha que religião e Estado devem se misturar? Por quê?” Após as perguntas, a equipe pede autorização ao espectador para sua entrevista, eventualmente, ser exibida no espetáculo.

No centro do palco, uma escrivaninha apinhada de livros, papéis, fichas, uma filmadora e um notebook. Atrás dela, uma cadeira giratória de escritório. Num canto, um violão num suporte, um toca-discos pequeno e dois cabideiros: um está vazio; o outro está “vestido” com uma roupa masculina, que lembra um uniforme: camisa, calça, sapatos e um boné. Num suporte de chão, uma bicicleta da marca *Centenario*. A seu lado, um microfone num pedestal e um banquinho. Mais atrás, um aparelho de retroprojeção. No outro canto, um toca-discos, um toca-fitas, um projetor de slides, um *flip chart*, uma pequena estante com livros e uma lixeira. Mais ao fundo, uma enorme tela em branco. As imagens na tela são projetadas ora por um data show, ora pela filmadora da Palestrante, ora por seu notebook, ora pela técnica.

Quando a plateia entra, a Palestrante está em pé, no canto esquerdo, vendo as imagens projetadas na tela do bombardeio ao *La Moneda*, ocorrido em 11 de setembro de 1973, e registrado pela TVN do Chile,

com narração do jornalista Jaime Vargas¹⁷⁴. Ela veste saia, camisa de botão e um casaco leve, além de óculos, colar, brincos, e sapatos pretos, de salto médio, tudo sóbrio, mas não exageradamente. Por baixo de seu figurino, a Palestrante usa uma malha preta. Seus cabelos estão presos. Ao final da projeção, a Palestrante vira-se para a plateia. A projeção recomeça, agora sem som.

Palestrante – Quando vejo essas imagens do bombardeio ao *La Moneda*, feitas pela TV Nacional Chilena em 11 de setembro de 1973, me vem sempre uma sensação de impotência. Impotência diante da dor e, principalmente, da violência. Com uma coragem impressionante, o repórter Jaime Vargas e o cinegrafista que o acompanha registram desde o silêncio imediatamente anterior ao início do golpe militar, só quebrado pelos elementos de guerra – como Vargas mesmo fala – até a irrupção dos tiros e bombas, que faz todos os jornalistas correrem, procurando abrigo para fugirem da morte. O registro é interrompido e, quando a imagem volta, eles parecem estar num prédio ao lado do palácio de governo. “São dez e quinze” – Vargas diz – e “faz vinte e cinco minutos que o bombardeio começou”. Sua fala revela a amargura de quem está diante da história. As labaredas crescem e consomem o andar de cima do palácio. Em seu interior, o presidente Salvador Allende e doze guardas de sua segurança pessoal resistem às tropas, aos tanques e aviões. É uma guerra da qual sabem o desfecho: o projeto de um Chile livre está sendo destruído, ao vivo e em preto e branco. [Vai até a mesa, onde pega fones de ouvido]. Esses são fragmentos do último discurso de Allende, veiculados pela Rádio Magallanes momentos antes de sua morte: [A Palestrante coloca os fones de ouvido e vai até o microfone. Enquanto imagens de Allende são projetadas, sua voz¹⁷⁵ sobe. A Palestrante reproduz, em português, os fragmentos do discurso. A voz de Allende continua ao fundo] “Aqui fala o presidente da República, do Palácio de *La Moneda*. Informações confirmadas assinalam que um setor da Marinha teria isolado Valparaíso e que a cidade estaria ocupada, o que significa um levante contra o governo, contra o governo legitimamente constituído, contra o governo que se ampara na lei e na vontade dos cidadãos. [...] Compatriotas, é possível que silenciem as rádios e me despeço de vocês. Neste

¹⁷⁴ Disponível em: (116) 11 de septiembre de 1973: Bombardeo de La Moneda | 24 Horas TVN Chile - YouTube. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xZeEfXjTNU4>. Acesso em: 10 fev. 2024.

momento, estão passando os aviões. É possível que disparem contra nós. Mas saibam que aqui estamos, pelo menos com este exemplo, para assinalar que, neste país, há homens que sabem cumprir com as suas obrigações. [...] Diante destes fatos, só me cabe dizer aos trabalhadores: não vou renunciar! Posto neste momento histórico, pagarei com a minha vida a lealdade ao povo. [...] Eles têm a força, podem nos avassalar, mas os processos sociais não são detidos nem pelo crime nem com a força. A história é nossa, e são os povos que a fazem. [...] Trabalhadores da minha pátria, tenho fé no Chile e no seu destino. [...] Saibam sempre que, mais cedo do que se imagina, de novo se abrirão as grandes alamedas por onde passará o homem livre para construir uma sociedade melhor. Viva o Chile! Viva o povo! Viva os trabalhadores!” [Cessam as imagens e a voz de Allende. Sobe, ao fundo, “*Manifiesto*”, de Víctor Jara. A Palestrante retira os fones e pega o livro *Minha vida com Pablo Neruda* (1990), de Matilde Urrutia. Com a filmadora, projeta sua capa na tela]. Este é o livro *Minha vida com Pablo Neruda*, escrito por Matilde Urrutia, mulher de Neruda. Na data do golpe, ela e ele estavam na casa de Isla Negra. Urrutia conta que o dia amanheceu tranquilo, e que nem ela nem Neruda tiveram um pressentimento ruim. Esperavam a chegada Sergio Inzunza, ministro da Justiça de Allende, e de José Miguel Varas a Isla Negra, trazendo um livro de Neruda que seria lançado naquela data pela Editora *Quimantú: Canción de gesta*. [A Palestrante começa lendo o livro de Urrutia, mas depois larga a leitura e dá o texto diretamente para a plateia]. “Nada nos faria imaginar que esse dia fixaria o fim de uma maneira de viver. Jamais imaginaríamos que, nesse momento, estávamos à beira de um abismo. [...] Era muito cedo. Ligamos o rádio para ouvir o noticiário. Então, tudo mudou! As notícias eram alarmantes, transmitidas de forma desordenada. A voz de Salvador Allende surgiu subitamente. Pablo me olhou assustado, com grande surpresa. Ouvíamos, não imaginávamos, seu discurso de despedida. Foi a última vez que ouvimos sua voz. ‘Isso é o fim’, disse Pablo com profunda tristeza. Incrédula, retruquei: ‘Não é verdade, deve ser outro golpe. O povo não permitirá’. [...] Mas estou enganada; como sempre, Pablo, com sua intuição profética tantas vezes comprovada, tinha razão. Era o fim. A alegria do povo, a esperança de uma vida de igualdade e justiça vão se diluindo. [...] Estamos aqui, sós, sangrando toda a amargura do mundo. Salvador Allende, assassinado. *La Moneda*, incendiada. Através da televisão víamos as chamas, a fumaça, a destruição e, aturdidos, perguntaríamos a nós próprios: ‘Onde estiveram

escondidos esses chilenos capazes disto tudo? Onde estavam que não sabíamos de sua existência?” (Urrutia, 1990, p. 7-9).

Escurece. Na tela, são projetadas imagens da invasão do Congresso Nacional, em Brasília, no dia 8 de janeiro de 2023¹⁷⁶. Enquanto as imagens são projetadas, a voz da Palestrante, em gravação, repete: “Onde estiveram esses chilenos capazes disto tudo? Onde estavam que não sabíamos de sua existência?” Sobe foco na escrivaninha, onde a Palestrante já está.

Palestrante – Boa-noite! Gostaria de iniciar dizendo que vocês podem me interromper a qualquer momento, pra perguntar, comentar, concordar ou mesmo discordar do que vou dizer e mostrar. É só levantar a mão ou vir até o palco, se quiserem utilizar o microfone que ali está [Aponta o microfone]. Meu nome é [Fala seu nome], tenho vinte e oito anos e não teria a mínima condição de fazer uma faculdade, se ela não fosse pública e gratuita. E estou falando isso porque o que vou mostrar a vocês é um pequeno recorte de minha pesquisa de pós, que também só consegui fazer porque tive uma bolsa paga pela Universidade. Eu conhecia alguma coisa sobre o golpe militar brasileiro, mas estranhamente quase nada sobre o chileno. E digo estranhamente porque minha família é chilena. Tudo aconteceu meio que por acaso. Eu estava na casa da minha avó, quando ela me pediu que abrisse e lesse a correspondência. Uma das cartas tinha como remetente Beatriz González. Perguntei a ela quem era Beatriz González e ela respondeu: “Minha irmã.” “Como assim, minha irmã? Você tem uma irmã?” Juro que pensei que ela estivesse brincando. Minha mãe entrou no meio da conversa e disse: “As duas brigaram no século passado e nunca mais se falaram. Ela mora em Ouro Preto.” Putz! Eu tinha uma tia-avó morando logo ali e não sabia! [A Palestrante pega uma foto na mesa e com a filmadora de mão projeta a imagem de Beatriz na tela]. “Por que vocês nunca me falaram sobre ela?” – perguntei. Mas elas não responderam. Então, abri o envelope e, nele, encontrei aquilo que ia mudar minha vida pra sempre. [Ela mostra o convite e projeta sua imagem. Lê]. “A Comissão de Anistia do Ministério da Justiça convida a todos para participar da 65ª

176

Disponível

em:

<https://www.youtube.com/watch?v=LTeKWatLU68&pp=ygU1aW1hZ2VucyBkYSB0ZW50YXRpdmEgZGUgaW52YXPDo28gZG8gY29uZ3Jlc3NvIGVtIDggZGU%3D>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Caravana da Anistia, a realizar-se na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, localizada na Av. João Pinheiro, nº100, Centro, na cidade de Belo Horizonte, no dia 30 de novembro, às 9h”. Embaixo, como vocês podem ver, há um recado escrito à mão, em espanhol: [Ela lê] “Es el juicio del caso de Mario. Espero que puedas ir.” [Traduzindo] “É o julgamento do caso do Mario. Espero que você possa ir.” “Mario? Que Mario?” E dessa vez foi minha avó quem respondeu: “O marido dela. Ele está desaparecido tem uns cinquenta anos”. “Desaparecido? Ele é um desaparecido político? Vocês vão?” – perguntei. E mais uma vez elas não responderam. “Como assim? Que meu bisavô, Juan González, voltou pro Chile em 71, poucos meses depois da posse do Allende, e foi assassinado pelos militares após o golpe, eu sabia. Mas que o filho dele era um desaparecido político, isso eu não podia imaginar. Como é que vocês nunca me contaram?” Elas se olharam, mas continuaram em silêncio. Bom, o convite tinha chegado à casa da minha avó, mas pelo que eu percebi nem ela nem minha mãe tinham qualquer intenção de comparecer. [Com a filmadora de mão, projeta a fotografia de Mario]. Aí está ele: Mario, meu tio-avô, ao lado de sua mulher, Beatriz, no dia de seu casamento. Uma das poucas fotos que sobraram dele. Aí está outra [projeta a foto], da sua carteira de trabalho. “Meu bisavô também é desaparecido?” [Ela projeta a foto do bisavô]. “Não”, minha mãe respondeu: “foi morto pela ditadura, mas seu corpo foi encontrado e enterrado. Sua avó até já foi ao Chile, pra colocar flores na sepultura dele!” Os dias passaram lentos até o 30 de novembro, quando entrei no auditório da Congregação da Faculdade de Direito. [Projeta foto do auditório] O auditório, bem pequeno, estava lotado, mas não demorou muito pra que eu visse lá na frente uma mulher que não podia ser outra que não Beatriz. Me aproximei e disse: “Tia Beatriz?” Ela abriu um sorriso e depois os braços. A gente ficou ali, abraçada, chorando, por uns cinco minutos, até que eu tentei falar quem era, mas ela me interrompeu: “Você é a [fala seu nome]”. Me sentei ao lado dela e ela me apresentou seu filho, Pablo [Projeta a fotografia de Pablo]. E, então, a sessão começa. [Projeta a foto do Salão da Congregação da Faculdade de Direito da UFMG cheio]. Muitos casos de requerimentos de anistia política são julgados, até chegar ao de Mario Jiménez. Ele foi levado da porta de sua casa por agentes da ditadura em 1973 e seu corpo jamais foi encontrado. Parte da história de sua vida é contada naquele momento do julgamento. Ao final, o Estado reconhece sua culpa pela perseguição e extermínio, e o presidente da comissão faz um pedido de perdão à família. Ele propõe, também, uma quantia em dinheiro como indenização. Beatriz pede a palavra. [Projeta a foto de

Beatriz, de pé]. Aí está ela, no exato instante em que se levanta. Ela diz: “Não”. [Sobe, em gravação, uma voz feminina dizendo e redizendo, num eco, “no”]. Há um silêncio tenso no recinto, porque até aquele momento ninguém havia dito não. Ela repete: “Não”. [Ouve-se novamente “no”, num eco] Não aceita o pedido de perdão e muito menos uma indenização. Como perdoar um Estado que não lhe devolve o corpo? Como aceitar uma reparação econômica, se o Estado não conta o que realmente aconteceu com ele? Quer, sim, que o Estado lhe devolva o corpo de seu marido, Mario Jiménez, pra que finalmente ela possa enterrá-lo.

Na penumbra, sobe a música *Tales of the future*¹⁷⁷, do Vangelis. Enquanto dá a fala, a Palestrante projeta slides de cenas do filme *Blade Runner*, de Ridley Scott.

Palestrante – Esse é um dos meus filmes favoritos: *Blade Runner*, feito por Ridley Scott em 1982. É incrível, mas a história se passa em 2019. Incrível porque enquanto as ruas de Los Angeles estão superlotadas e carros-naves voam entre edifícios altíssimos, as pessoas fumam tranquilamente, e sem pedir licença, em ambientes fechados. Mas não são os erros premonitórios de Scott, ou do autor do romance *Do Androids Dream of electric Sheep?*¹⁷⁸, o que mais me fascina no filme: são os replicantes, robôs criados pra trabalhar na perigosa colonização de outros planetas. Eles têm mais força, agilidade e até inteligência que os seres humanos. São em tudo melhores que nós, se não fosse por três coisas: suas emoções são bastante limitadas, vivem no máximo quatro anos e não têm memória. Estranhamente, e contra todas as teorias dos engenheiros genéticos, porque os replicantes foram criados pra não terem raiva, nem inveja, eles se revoltam e fazem um motim num planeta distante. Por isso, são banidos pra sempre da Terra. Quatro deles voltam clandestinamente e vão ser caçados até serem eliminados. Como são idênticos aos humanos, não é tarefa fácil descobrir quem eles são. Mas quando os caçadores prendem um suspeito a primeira coisa que fazem é interrogá-lo. Os replicantes podem responder perguntas complexas, mas reagem mal às que invocam os afetos e pior ainda quando elas se referem a memórias longínquas: brincadeiras da infância, detalhes da escola, relações com os amigos, conversas com os pais. É a ausência de recordações, e não de

¹⁷⁷ “Contos do futuro” (Tradução livre).

¹⁷⁸ “Os androides sonham com ovelhas elétricas?” (Tradução livre).

sangue, carne ou inteligência, o que impede que eles se tornem humanos. A falta de um passado retira deles a possibilidade de identidade e, conseqüentemente, de construção de qualquer futuro.

A música sobe, enquanto a Palestrante tira da capa o LP *Vou de samba com você*, vai até o toca-discos e põe para tocar a faixa *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes, cantada por Jair Rodrigues.

Palestrante – Vocês estão ouvindo o hit do Brasil em 1964: *Deixa isso pra lá*, de Alberto Paz e Edson Menezes. É a primeira faixa do lado B desse disco: *Vou de samba com você* [Mostra a capa do disco], de Jair Rodrigues. O estouro acontece por dois motivos: o primeiro é que ninguém antes havia cantado a metade de uma música e falado a outra metade. Por isso, ela é inclusive considerada a precursora do *rap*. Segundo, porque Jair Rodrigues fazia uma coreografia com a mão direita espalmada, também muito parecida com o gestual dos *rappers*, o que acentuava o lado malicioso da letra. Alguém se lembra? Era mais ou menos assim. [A Palestrante levanta o braço da agulha do toca-discos e canta, repetindo a coreografia de Jair Rodrigues] “Deixa que digam/ que pensem/ que falem/ Deixa isso pra lá/ Vem pra cá/ O que que tem?/ Eu não estou fazendo nada/ Você também/ Faz mal bater um papo/ Assim gostoso com alguém?” Sim, faz. Em 1964, bater um papo com alguém, no Brasil, podia ser perigoso demais.

A música sobe alta em gravação e desaparece quando a Palestrante projeta a imagem de Jânio Quadros na tela.

Palestrante – Tudo começa com um terremoto provocado por esse senhor: Jânio Quadros. Pra mostrar eficiência administrativa, Jânio adorava mandar bilhetinhos aos seus colaboradores, numa canhestra antecipação de governança via *WhatsApp*. Antes de completar sete meses na Presidência do Brasil, ele manda mais um, o último bilhetinho [No retroprojeto, a Palestrante projeta uma lâmina com o bilhete de Jânio Quadros, ao mesmo tempo que pega um pedaço de papel em branco e “lê”], dessa vez endereçado ao Congresso Nacional: “Ao Congresso Nacional. Nesta data, e por este instrumento, deixando com o Ministro da Justiça as razões de meu ato, renuncio ao mandato de Presidente da República. Brasília, 25 de agosto de 1961.

Jânio Quadros.” Um senador tenta tomar à força o bilhete das mãos do ministro da Justiça, pra rasgá-lo, mas o ministro diz que não adianta, que a imprensa já tem as cópias e que o presidente, aliás, nem está mais em Brasília. O que Jânio pretende, na verdade, é dar um autogolpe de Estado: quer que o Congresso e o povo não aceitem seu pedido, pra que ele possa voltar com poderes muito maiores do que tinha. Só que o Congresso Nacional não cai na jogada de Jânio e aceita sua renúncia. [Ela rasga o papel e joga os pedacinhos na lixeira]. Lá se vai Jânio Quadros pro lixo da história, sempre lembrado como político e administrador medíocre. Quem deve assumir seu lugar, segundo a Constituição, é o vice-presidente: [Projeção de várias imagens de João Goulart]. João Belchior Marques Goulart, conhecido como João Goulart, ou simplesmente Jango. Aí começa a trama que levará os militares ao poder menos de três anos depois. No dia 30 de agosto, os ministros-militares de Jânio Quadros assinam um manifesto vetando a posse de Jango na Presidência da República. [Ela exhibe outra lâmina, com o manifesto dos militares, no retroprojetor]. É um ultimato das forças armadas, que não querem um homem tão ligado aos comunistas no comando do País. O golpe ou uma guerra civil só são evitados depois que Jango aceita que se institua no Brasil o sistema parlamentarista. Em síntese: João Goulart passa a ser o presidente, mas não a governar. [A Palestrante ativa a projeção, que começa com som, logo em seguida desligado, da entrevista de Jango sobre sua posse como Presidente¹⁷⁹]. Ele assume a Presidência e, no dia seguinte, nomeia Tancredo Neves para o cargo de primeiro-ministro. É: aquele mesmo que, em 1985, iria consternar a nação ao morrer poucos dias antes de tomar posse na Presidência. Tancredo lidera o chamado “gabinete de conciliação nacional”. [Projeção de foto de João Goulart condecorando Tancredo Neves com a medalha de chefe da Nação]. Em janeiro de 1963, um plebiscito dá vitória esmagadora ao sistema presidencialista, e João Goulart volta a ter todos os poderes do cargo de presidente. Pouco mais de um ano depois, o Brasil será vítima de um violento golpe de Estado que vai durar 21 anos.

A Palestrante tira o colar e os brincos. Vai até o suporte do violão e pega o instrumento. Senta-se no banquinho e ajusta a altura do microfone.

¹⁷⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IRhjziew9xg>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Palestrante – [Tocando e cantando] “Desde el hondo crisol de la patria/ se levanta el clamor popular,/ ya se anuncia la nueva alborada,/ toda Chile comienza a cantar.” [A Palestrante, enquanto fala, continua a tocar a melodia no violão]. Essa música de Cláudio Iturra e Sérgio Ortega foi o hino oficial da campanha da Unidade Popular ao governo do Chile em 1970. [Projeção da imagem da capa do álbum *El pueblo unido jamás será vencido*, da banda *Quilapayun*]. A Unidade Popular é uma coalizão de partidos e movimentos de esquerda que lança Salvador Allende como candidato para o governo do Chile. Quem mais se assusta? Os Estados Unidos da América. Não é possível, pra eles, que uma nova Cuba se instale no continente. O governo estadunidense injeta uma milhão de dólares pra evitar a eleição de Allende. Cria também uma rede de intrigas bem ao estilo das nossas *fake news*, à época chamadas de *covert actions* e *spoiling operations* [Projeção das expressões *covert actions* e *spoiling operations*], pra aterrorizar os eleitores. Mesmo tendo de lutar contra essa gigantesca máquina, Allende vence [Projeção da foto de Allende depositando seu voto na urna¹⁸⁰], numa eleição apertada em que recebe 1.075.616 votos, contra 1.036.278 dados a Jorge Alessandri, do Partido Nacional, e 824.849 a Radomiro Tomic, da Democracia-Cristã. A CIA passa, então, a trabalhar pra evitar sua posse, mas todos os planos fracassam e, em 4 de novembro de 1970, Allende recebe a faixa presidencial. [Projeção da imagem de Allende recebendo a faixa presidencial¹⁸¹]. É tempo de festa no Chile: o povo, enfim, está no poder. A quem interessa acabar com a democracia? [A Palestrante canta] “Recordando al soldado valiente,/ cuyo ejemplo lo hiciera inmortal,/ enfrentemos primero a la muerte,/ traicionar a la patria jamás./ Venceremos, venceremos,/ mil cadenas habrá que romper,/ venceremos, venceremos, al Fascismo sabremos vencer.” [Volta a somente a dedilhar a melodia]. O Chile de 1970 é um país desigual na distribuição de sua riqueza. Além das indústrias, terras e bancos, a elite controla a malha burocrática, o Judiciário e o Congresso. Mesmo sendo minoria no Parlamento, o que significa que ela não pode aprovar todas as leis que dariam início à superação do capitalismo, a Unidade Popular nacionaliza as minas de cobre [Projeção de imagem dos trabalhadores das minas chilenas em passeata sob a faixa “crear poder popular para barrer el fascismo”¹⁸²]. e

¹⁸⁰ Disponível em: 1970: Allende é eleito presidente do Chile – DW – 04/09/2020. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁸¹ Disponível em: <https://sites.usp.br/portallatinoamericano/allende-salvador>. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁸² “Criar poder popular para varrer o fascismo” (Tradução livre).

todos os bancos privados. Allende ainda anuncia que, no ano seguinte, não sobrar  um só latifúndio no Chile. Com baixo nível de desemprego e de infla o e uma surpreendente melhora na distribui o de renda, tudo parece confluir pro sucesso da via chilena ao socialismo. A quem interessa acabar com a democracia? [Cantando e tocando mais forte]. “Campesinos, soldados, mineros,/ la mujer de la patria también,/ estudiantes, empleados y obreros,/ cumpliremos con nuestro deber./ Sembraremos las tierras de gloria,/ socialista será el porvenir,/ todos juntos haremos la historia,/ a cumplir, a cumplir, a cumplir. Venceremos, venceremos,/ mil cadenas habrá que romper,/ venceremos, venceremos,/al Fascismo sabremos vencer.”

Luz cai. Por cima do canto da Palestrante, sobe a *Cancion del poder popular*, de Julio Rojas e Luis Advis, interpretada pelo *Inti-Ilumani*. Os versos são projetados na tela, em português,   medida que a can o avança: “Se nossa terra nos pede/ Devemos ser nós/ Os que levantaremos o Chile/ Colocando-o sobre os ombros/Vamos tomar as rédeas/ De todos os nossos assuntos/ E que de uma vez entendam/ Homem e mulher todos juntos/ Porque não se trata somente/ De mudar um presidente/Será o povo que construir / Um Chile bem diferente/Todos venham se juntar/ Temos a porta aberta/ E a Unidade Popular/  pra todos que quiserem/Vamos expulsar o iaque/ E sua língua sinistra/Com a Unidade Popular/ Agora somos governo/ A pátria será grande/ Com sua terra liberta/ Porque temos a chave/ Agora a coisa vai/ Ninguém pode nos tirar/ O direito de sermos livres/ E como seres humanos/ Podemos viver no Chile/ Can o do poder popular.”

Foco sobe na Palestrante, sentada atrás da escrivaninha.

Palestrante – Meu primo, que conheci no dia do julgamento,   praticamente da minha idade. Ele se chama Pablo Neftalí Jiménez González. O nome   uma homenagem dos meus tios-av s, Mario e Beatriz, a alguém de quem vocês já devem ter ouvido falar: Ricardo Eliecer Neftalí Reyes Basoalto, nascido na cidade de Parral, no Chile, em 12 de julho de 1904. Sabem quem   Ricardo? Pablo Neruda. Mas por que meus tios-av s teriam colocado o prenome artístico e até um dos sobrenomes de Neruda no filho? Os detalhes dessa história s  fiquei sabendo em 2020, quando comecei a fazer minha pesquisa. Neste livro [Ela mostra o livro e, com a filmadora,

projeta sua imagem], *Dossiê Ditadura: mortos e desaparecidos políticos no Brasil: 1964:1985*, a *Comissão de familiares de mortos e desaparecidos políticos* faz um relato assustador das circunstâncias das mortes de opositores da ditadura militar no Brasil. [Lendo] “Na versão revista e ampliada do *Dossiê* que ora apresentamos, estão reunidas as informações coletadas durante as pesquisas, as conversas e a troca de correspondência com parentes, amigos e ex-presos políticos. Passados 30 anos da edição da Lei da Anistia, a soma atinge 396 pessoas no Brasil, sendo 237 mortos e 159 desaparecidos políticos” (Almeida, 2009, p. 19). Eu queria pesquisar o luto nas famílias de algumas das vítimas da ditadura militar, principalmente daquelas que conviviam com a dor do desaparecimento. [A Palestrante se levanta e vai para perto do cabideiro]. Fui pra casa da tia Beatriz, em Ouro Preto, em 16 de março de 2020, pra conversar um pouco sobre Mario. Naquele dia, as aulas nas universidades foram suspensas, e os meios de comunicação recomendaram insistentemente que a gente não saísse nas ruas. Pensei que teria que ficar na casa dela por umas duas semanas, talvez um mês, mas a pandemia acabou me fazendo permanecer por mais de um ano. Beatriz me contou, muitas vezes, a história de Mario e generosamente me deu suas últimas lembranças: algumas poucas fotografias, essa bicicleta de marca Centenario, que Mario trouxe do Chile e pouco usou, porque em Ouro Preto não há a menor possibilidade de se andar de bicicleta, seu uniforme de guia e esse boné, que entrará na história logo mais à frente. No dia de ir embora, Beatriz González me pediu que eu lhe recontasse a história de Mario, não importando o quanto demorasse, nem o quanto inventasse. É o que estou fazendo agora, e mesmo Beatriz não podendo ouvir mais meu relato, é a ela que eu dedico, com todo meu amor, essas palavras.

A Palestrante se levanta, enquanto sobem os primeiros acordes de *Interludio Instrumental*, do álbum *Cantata Santa Maria de Iquique*, do *Quilapayun*. Solta os cabelos e tira os óculos. Vai até o centro do palco. Cambaleante, prepara movimentos que parecem ser de uma dança, mas sempre os interrompe no meio e recomeça, para em seguida interrompê-los novamente. Desiste e caminha para perto do *flip-chart*, enquanto a música diminui e a luz cai, até sobrar foco somente nela. Pega uma caneta-laser e aponta as anotações feitas nas folhas, em letras grandes, e as ilustrações e caricaturas.

Palestrante – O Chile vive uma crise econômica em 1966. Quem o governa é o democrata-cristão Eduardo Frei [Aponta uma caricatura de Frei desenhada na folha]. Frei derrotou Allende nas eleições presidenciais de 1964, depois de receber abundantes recursos financeiros da CIA. É quando o comunista José Jiménez, pai de Mario, decide deixar o país. Seu amigo Juan havia sido convidado pra trabalhar no Brasil, numa mina entre as cidades de Ouro Preto e Mariana. A mina não funcionava mais, mas seu proprietário, também chileno, queria que ela fosse transformada num ponto de visitação turística. Chama Juan, que tinha conhecido na mina de *Chuquicamata* [Na folha, um mapa do Chile, onde ela aponta *Calama*, na região norte], pra ajudá-lo a montar o novo negócio. Pede-lhe, também, que traga com ele pelo menos mais um companheiro de confiança. [Aponta a folha, onde os nomes dos casais, e sua respectiva descendência, estão escritos]. Mudam-se, então, para o Brasil o viúvo José Jiménez, seu filho único, Mario, de quatorze anos, e, ainda, Juan González com sua mulher Rosa e suas duas filhas: Margarita, de quinze anos, que seria no futuro minha avó, e Beatriz, de treze. Eles vão morar em casas bem próximas e Margarita se apaixona perdidamente por Mario. Acontece que Mario Jiménez, que em pouco tempo se tornaria guia turístico em Ouro Preto, só tem olhos para a irmã mais nova, Beatriz, uma menina que mal nota sua presença. [Passa a página do *flip-chart*. O ano de 1968, os nomes de Pablo Neruda e de Elisabeth Bishop estão escritos em letras garrafais]. Setembro de 68: Neruda quer ficar por alguns meses afastado de seu país. Em correspondência com a amiga Elisabeth Bishop, ela lhe conta que havia comprado uma casa em Ouro Preto, a que deu o nome de Casa Mariana, em homenagem a sua amiga, Marianne Moore. [Projeção de imagens da Casa Mariana¹⁸³]. Bishop ia passar alguns meses na Califórnia e, por isso, lhe oferece a casa. Neruda e Matilde aceitam e vêm pro Brasil. As primeiras impressões sobre a cidade são relatadas neste livro: [Retira o livro da estante e o mostra para a plateia. Em seguida, abre-o e lê. Projeção da imagem de Neruda e Vinicius de Moraes em Ouro Preto¹⁸⁴] *Para nascer, nasci*: “De Ipanema, com azul oceano, ilhas e penínsulas, montes corcovados, trepidação circulatória, Vinicius de Moraes me leva a Belo Horizonte [imensa Antofogasta da meseta], em seguida a Ouro Preto, colonial e

¹⁸³ Disponível em: Poesia pura na casa de Elizabeth Bishop - Casa Vogue | Interiores (globo.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁸⁴ Disponível em: <https://www.facebook.com/100064908211554/posts/1927622937413814/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

calcárea, com o ar mais transparente da América do Sul e uma basílica em cada um de seus dez cerros que se elevam como os dedos das mãos na reconcentrada mansuetude. [...] O libertador de escravos e independentista Tiradentes olha as igrejas de uma altíssima coluna, no centro da praça onde foi esquartejado. Tiradentes – *Sacamuelas*, porque era dentista, encabeçou uma revolução derrotada no coração clerical e escravista da monarquia. Agora o deixaram, pequeníssimo, numa coluna ridícula, encarapitado na glória, em lugar de o colocarem em meio à gente branca e negra que passeia na praça de Ouro Preto” (Neruda, 1983, p. 187). Como Bishop, Neruda logo se apaixona pela cidade e pede que lhe arrumem alguém que possa mostrá-la em detalhes. É, então, apresentado a Mario Jiménez. Mario, além de ser chileno, sabe tudo sobre Ouro Preto. Todos as manhãs, Mario busca Neruda na Casa Mariana e lhe mostra a beleza das vielas, casarões, minas e igrejas. Em troca, além das gorjetas, Pablo ensina a ele um pouco do que Mario mais quer: fazer poesia, pra quem sabe, um dia, conquistar o amor de Beatriz. Mario confessa a Neruda seu maior pesadelo: diante dela, nunca conseguiu pronunciar mais do que cinco palavras: “Qual seu nome?” “Bom, isso dá três palavras”, Neruda diz. “É que ela respondeu: Beatriz González e eu repeti: Beatriz González.” (Skármeta, 2018) Neruda se sente tocado pela inocência do compatriota, que ainda por cima é filho do companheiro comunista José Jiménez. Resolve, então, lhe mostrar o poder do ritmo e, principalmente, das metáforas. [Enquanto a Palestrante fala, os versos do poema, em português, são projetados]. “Aquí en la isla/ el mar/ y cuánto mar/ se sale de sí mismo/ a cada rato,/ dice que sí, que no,/ que no, que no, que no,/ dice que sí, en azul,/ en espuma, en galope,/ dice que no, que no./ No puede estarse quieto,/ me llamo mar, repite/ pegando en una piedra/ sin lograr convencerla,/ entonces/ con siete lenguas verdes/ de siete perros verdes,/ de siete tigres verdes,/ de siete mares verdes,/ la recorre, la besa,/ la humedece/ y se golpea el pecho/ repitiendo su nombre./ Oh mar, así te llamas,/ oh camarada océano,/ no pierdas tiempo y agua,/ no te sacudas tanto,/ ayúdanos,/ somos los pequeñitos/ pescadores,/ los hombres de la orilla,/ tenemos frío y hambre,/ eres nuestro enemigo,/ no golpees tan fuerte,/ no grites de ese modo,/ abre tu caja verde/ y déjanos a todos/ en las manos/ tu regalo de plata:/ el pez de cada día.” (Neruda, 2015, p. 143-144). (“Aqui na ilha/ o mar/ e quanto mar/ sai de si/ a cada momento,/ diz que sim, que não,/ que não, que não, que não,/ diz que sim, em azul,/ em espuma, num galope,/ diz que não, que não./ Não pode sossegar,/ me chamo mar, ele repete/ batendo numa pedra/ sem conseguir convencê-la,/ então/ com sete línguas verdes/

de sete cães verdes,/ de sete tigres verdes,/ de sete mares verdes,/ ele a percorre, a beija,/ a umedece/ e bate no peito/ repetindo seu nome./ Oh mar, esse é seu nome,/ oh camarada oceano,/ não perca tempo e água,/ não se agite tanto,/ nos ajude,/ somos os pequeninos/ pescadores,/ os homens da praia,/ temos frio e fome,/ você é nosso inimigo,/ não bata com tanta força,/ não grite assim,/ abra sua caixa verde/ e deixe a todos nós/ em nossas mãos/ seu presente de prata:/ o peixe de cada dia.”).

Luz cai, sobrando foco apenas no *flip-chart*. A Palestrante vira a folha e aparece, em português, parte do poema, enquanto sobe a voz de Neruda, em gravação: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche./ Escribir, por ejemplo: “La noche está estrellada, y tiritan, azules, los astros, a lo lejos”./ El viento de la noche gira en el cielo y canta./ Puedo escribir los versos más tristes esta noche.”¹⁸⁵ (Posso escrever os versos mais tristes esta noite./ Escrever, por exemplo: “A noite está estrelada, e tiritam, azuis, os astros, ao longe.”/ O vento noturno gira no céu e canta./ Posso escrever os versos mais tristes esta noite.”) Luz geral. A Palestrante já está na escrivadinha.

Palestrante – Percebendo que não ia conseguir fazer as reformas que queria, Jango dá uma guinada à esquerda. Resolve percorrer o Brasil, levando o povo pra rua em uma série de comícios. O Congresso tinha que entender que o povo estava a seu lado! No dia 13 de março, um comício na Praça em frente à Central do Brasil, no Rio, reúne quase duzentas mil pessoas. [Projeção de filmes com as imagens de Jango discursando no Comício da Central do Brasil]. Jango sobe ao palanque às quinze pras nove da noite e fala de improviso por mais de uma hora. Anuncia sua disposição de lançar as reformas de base e assina dois decretos: um desapropriando as terras ociosas que ficavam às margens das rodovias e açudes federais, outro encampando as refinarias particulares de petróleo. [Sobe gravação com o discurso na voz de João Goulart]. “Aí então o trabalhador e sua família, sua família sofrida, irá trabalhar para ele, porque até aqui ele trabalha para o dono da terra que ele aluga, para o dono da terra a quem ele entrega sua produção.” [Gravação cessa]. Num artigo intitulado “Jango ou o suicídio sem sangue”, publicado nesse livro de 1964 [Projeta, com a

¹⁸⁵ Disponível em: Pablo Neruda - Poema # 20 (youtube.com). Acesso em: 10 nov. 2023.

câmera, a capa do livro: *Os idos de março e a queda em abril*], Antonio Callado diz que, no palanque da Central do Brasil, Jango, ou Jango-Hamlet, como Callado o chama, olhando a multidão embaixo, de meter medo, segurou o microfone como um crânio de Yorick [Faz o gesto] e, aspas, “resolveu iniciar aquela corrida para a destruição que desencadeia o orgasmo das tragédias” (Callado, 1964, p. 250), fecha aspas. As medidas nem eram tão potentes pra instalar uma crise entre o governo e as forças conservadoras, mas ela acontece. E, talvez, aconteça por causa de outros decretos que Jango anuncia pra população mais pobre, como o que tabela os aluguéis e determina a criação de sapatos e tecidos populares. Como diz a Lucília de Almeida Neves [Projeta a capa do livro *CGT no Brasil: 1961-1964* e lê]: “esses decretos, ao acenarem para a adoção de uma política econômica mais popular, oposta ao modelo econômico voltado para a produção mais sofisticada e destinada às camadas altas da população funcionam como estopim para a articulação do golpe” (Neves, 1981, p. 118). A resposta ao comício da Central do Brasil vem seis dias depois, com a Marcha da Família com Deus pela Liberdade [Imagens da marcha, sem som, são projetadas na tela¹⁸⁶]. A manifestação foi convocada pela União Cívica Feminina, um grupo organizado por uma instituição subvencionada pela CIA chamada Ipes. A Marcha leva pras ruas de São Paulo quinhentas mil pessoas. Elas protestam contra as reformas de base que levariam à implantação de um regime comunista no País. A “cruzada anticomunista” tem faixas com slogans como: “Verde e amarelo, sem foice e sem martelo”, “O Brasil não será uma nova Cuba”, “Democracia tudo, comunismo nada” ou “Deus é a verdade, democracia é liberdade” [Escurece. No silêncio, projeção da frase “Onde estavam, que não sabíamos da sua existência?” e, em seguida, de fotos de manifestações da época do governo Bolsonaro, com faixas com inscrições como: “Intervenção Militar Já! S.O.S F.F.A.A.”; “Exigimos a Destituição dos Membros das Instituições, STF, TSE, CONGRESSO”; “Bolsonaro: acione as forças armadas e limpe o STF e o TSE!”; “Pedimos que as F.A. assumam o governo do Brasil! Uma vez que não existe harmonia entre os poderes. Estamos vivendo uma ditadura da toga!”; “STF vergonha nacional. Deus, Pátria, Família, Liberdade!”; “The Brazilian People ask President Bolsonaro to use the forces and dismiss the ministers of the STF (Supreme

¹⁸⁶ Disponível em: 1964: Cronologia | Marcha da família com Deus pela liberdade (youtube.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

Federal Court)”¹⁸⁷ e “Pelo direito de não ter direitos”.¹⁸⁸ Luz volta. Palestrante continua a dar a fala como se não tivesse havido a interrupção]. No dia 30 de março, Jango vai a uma comemoração dos sargentos e cabos no Automóvel Clube do Rio de Janeiro. [Projeção da imagem do presidente discursando na sede do Automóvel Clube¹⁸⁹¹⁹⁰]. Faz outro discurso inflamado, o último como presidente: “Enganam-se redondamente aqueles que imaginam que as forças da reação serão capazes de destruir o mandato que é do povo brasileiro”¹⁹¹. Estava enganado: na madrugada do dia seguinte, tropas militares saem de Juiz de Fora em direção ao Rio para depor Goulart. O comandante das tropas enviadas do Rio pra combater as de Minas pede instruções, e Jango diz que não quer derramamento de sangue. “Estão querendo depô-lo, presidente, e o senhor se preocupando com derramamento de sangue?!” – fala, indignado, o interlocutor. A verdade é que não há resistência: nem dos dispositivos militares que o governo pensava ter, nem das forças de esquerda que o apoiavam, e, pasmem!, nem do próprio presidente. Ele viaja da Guanabara pra Brasília e deixa no ar uma indefectível sensação de fuga. Vencem mais uma vez as forças reacionárias: as elites, que não querem perder seus privilégios; os Estados Unidos, que não aceitam que suas empresas parem de mandar de volta seus lucros exorbitantes; e a classe média, que tem medo de que uma possível distribuição de renda altere sua posição na sociedade. Todos têm medo de que o povo possa, enfim, comprar seus próprios sapatos [A Palestrante tira os sapatos]. Qualquer semelhança com a realidade é pura ficção?

Escurece. Sobem imagens dos militares vasculhando livrarias de São Paulo, em busca de material “subversivo”¹⁹². Foco sobe na Palestrante, com o violão. Ela tirou o casaco e pôs, por cima da camisa, uma camiseta da seleção brasileira de futebol. Colocou, ainda, na cabeça, um arco, com dois pompons, um verde e um

¹⁸⁷ Disponível em: Manifestantes a favor de Bolsonaro carregam faixas com frases antidemocráticas no 7 de Setembro | Política | G1 (globo.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁸⁸ Disponível em: <https://foradefocoblog.wordpress.com/2016/05/19/temos-que-tirar-uma-fotografia-3x4-de-nos-mesmos-diz-historiadora/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁸⁹ Disponível em: <https://anistiapolitica.org.br/abap3/2016/03/31/jango-fez-ultimo-discurso-como-presidente-ha-52->. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹⁰ Disponível em: Rio Memórias (riomemorias.com.br). Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹¹ Disponível em: https://brasilindependente.weebly.com/uploads/1/7/7/1/17711783/discurso_jango_automovel_clube.pdf. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WGrrA0LXYhw>. Acesso em: 10 fev. 2024.

amarelo. Canta, euforicamente, “Eu te amo meu Brasil”, de Eustáquio Gomes de Farias, o “Dom”.

Palestrante – [Tocando e cantando] “Escola.../ Marche.../ As praias do Brasil ensolaradas, lá lá lá lá/ O chão onde o país se elevou, lá lá lá lá/ A mão de Deus abençoou/ Mulher que nasce aqui/ Tem muito mais amor/ O céu do meu Brasil tem mais estrelas, lá lá lá lá/ O sol do meu país, mais esplendor, lá lá lá lá/ A mão de Deus abençoou/ Em terras brasileiras vou plantar amor/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil.” [Ela para de cantar, passando somente a dedilhar a canção]. 28 de outubro de 2018: 115.933.451 de eleitores vão às urnas eleger o futuro presidente do Brasil. De um lado, Fernando Haddad, do Partido dos Trabalhadores. Ele concorre no lugar do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que teve o registro de sua candidatura rejeitado pelo TSE. Haddad é advogado, mestre em economia, doutor em filosofia e professor universitário. Fala em taxar os bancos, cobrar mais impostos dos mais ricos, punir os especuladores da terra, colocar a reforma agrária no centro da agenda pública e corrigir o orçamento das universidades federais. [A Palestrante volta a cantar]. “As tardes do Brasil são mais douradas, lá lá lá lá/ Mulatas brotam cheias de calor, lá, lá, lá, lá/ A mão de Deus abençoou/ Eu vou ficar aqui, porque existe amor/ No carnaval, os gringos querem vê-las, lá lá lá lá/ Num colossal desfile multicolor, lá lá lá lá/ A mão de Deus abençoou/ Em terras brasileiras vou plantar amor/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul-anil/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil!” [Volta a dedilhar]. Do outro lado, Jair Bolsonaro, do Partido Social Liberal. Bolsonaro é capitão reformado do Exército e foi sete vezes eleito deputado federal pelo Rio de Janeiro. Votando a favor do impeachment da presidenta Dilma Roussef, homenageia o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-Codi em São Paulo e primeiro militar reconhecido como torturador pela Justiça brasileira. Em 2017, numa palestra no Clube Hebraica, já como pré-candidato à Presidência, declarou ter ido a um quilombo onde nem pra procriar os afrodescendentes de lá serviam mais. Bolsonaro defende a facilitação da compra de armamentos pelos civis, a redução da maioria penal, a abolição da discussão nas escolas sobre orientação sexual, a não demarcação de nem mais um milímetro de terras indígenas, a tipificação como crime de terrorismo das ocupações de imóveis por pessoas sem teto e um modelo privado

de capitalização para a Previdência. Seu bordão “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” é por ele apropriado da Brigada Paraquedista do Exército. [Volta a cantar]. “Adoro meu Brasil de madrugada lá lá lá lá/ Nas horas que eu estou com meu amor lá lá lá lá/ A mão de Deus abençoou/ A minha amada vai comigo aonde eu for/ As noites do Brasil tem mais beleza lá lá lá lá/ A hora chora de tristeza e dor lá lá lá lá/ Porque a natureza sopra/ E ela vai-se embora/ Enquanto eu planto amor” [Dedilha]. 47.040.906 de votos recebe Fernando Haddad, mas 57.797.847 de brasileiros elegem Jair Messias Bolsonaro o 38º presidente do Brasil. [Canta, ainda mais forte]. “Eu te amo meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil/ Eu te amo meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil/ Eu te amo meu Brasil, eu te amo/ Meu coração é verde, amarelo, branco, azul anil/ Eu te amo meu Brasil, eu te amo/ Ninguém segura a juventude do Brasil”.

A Palestrante para de tocar de uma vez. Penumbra. Projeção de excerto da fala de Bolsonaro na Hebraica Rio¹⁹³ se funde com parte de sua fala na votação do impeachment de Dilma Rousseff¹⁹⁴. Em seguida, projeção de trecho da fala de Roberto Alvim: “A arte brasileira da próxima da próxima década será heroica e será nacional...”¹⁹⁵ (1:42 a 2:05), funde-se com as falas de Bolsonaro: “No meu caso particular, pelo meu histórico de atleta...”¹⁹⁶ (3:02 a 4:43) e com a sua fala “Acabou, porra!”¹⁹⁷ (00:45 a 00:47). Foco no flip-chart, onde a Palestrante já está. Ela tirou a camiseta, o arco e a camisa, ficando só de saia e malha. Vai para o centro da cena.

Palestrante – Contra o caos provocado pela morte, a gente tentar erguer nossas defesas. Mas como não há defesas efetivas, criamos paliativos, formas precárias de reordenação. E começamos pelos ritos. Os ritos servem como amálgama, como uma tentativa de gerar uma comunidade moral, ligada pelo afeto e pela razão (Durkehim, 1912, *apud* Dortier, p. 562). Um nascimento, um casamento ou um velório cumprem a função de unir as pessoas

¹⁹³ Disponível em: Afrodescendentes de quilombos 'não servem nem para procriar', diz Bolsonaro na Hebraica do Rio (youtube.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹⁴ Disponível em: Bolsonaro exalta Ustra na votação do impeachment em 2016 (youtube.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs>. Acesso em: 10 fev. 2024.

¹⁹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PXeaAaUHVok>. Acesso em: 10 fev. 2024.

em torno de sentimentos de alegria ou de dor. Faz com que elas se sintam incluídas num corpo simbólico. Então, venerar um cadáver é muito mais que mostrar a dor: é reparti-la entre iguais e, com isso, suavizá-la. Enterrar o morto, prestar a ele honras funerárias, de nada serve pros que morreram: é pra nós, os sobreviventes, que fazemos isso. É assim que a gente começa a elaborar a perda: reverenciando o morto. E o morto, no ritual de passagem, nada mais é que seu próprio corpo. Nenhuma comunidade, pra mim, conseguiu prestar essas homenagens fúnebres de forma mais afetuosa que os Uaris, um povo que vive ao norte de Rondônia. Não há nada que se compare ao ritual deles, ou melhor, ao antigo ritual, porque o regime militar proibiu sua prática, depois de uma longa guerra em que seringalistas atacavam de surpresa as aldeias e exterminavam o povo. Tudo está descrito nesta pesquisa da antropóloga Beth Conklin [Projeta, com a filmadora, a capa do livro *Consuming grief: compassionate cannibalism in an Amazonian Society* (2001), de Beth Conklin] e nesse romance do Enrique de Hériz [Projeta, com a filmadora, a capa do livro *Mentira* (2005), de Enrique de Hériz] que tem como base a pesquisa. Pra começar, é importante lembrar que os Uaris não percebem as fronteiras do corpo como nós percebemos. Você não acaba no seu fio de cabelo mais longo ou na ponta dos dedos da sua mão. Todo corpo é atravessado por fluidos e esses fluidos passam de uma pessoa pra outra toda vez que elas se tocam, se abraçam, se beijam ou simplesmente conversam. Os Uaris acreditam que, com essa troca constante de fluidos, se você convive muito tempo com uma pessoa, passa a ser um parente consanguíneo dela. (Conklin, 2001) A morte, pra eles, não é só o fim do ciclo da vida: é também o começo de outra, que só pode acontecer com o desaparecimento integral do morto. E esse desaparecimento é épico! Primeiro, eles armam imensas grelhas. Depois, esquartejam o morto, atirando ao fogo as vísceras, e, aí, partem o corpo em pequenos fragmentos. Os filhos, enquanto choram, separam a carne dos ossos. Assam a carne e a entregam aos parentes, que passam a comer com enorme respeito, enquanto a esposa e os filhos do morto agradecem, comovidos. O ritual só chega ao fim quando o defunto é inteiramente devorado. Mas as coisas não terminam aí. Durante a noite, os Uaris mudam completamente o desenho da aldeia. As habitações são deslocadas, os caminhos, retraçados. Tudo o que lembra o morto é destruído: seus instrumentos de caça, seus ornamentos, o lugar onde ele foi lacerado e queimado, até o que ele plantou vira pó (Conklin, 2001; Hériz 2005). Para Hériz (2005), fazem isso por dois motivos: primeiro, pra que o espírito do morto não consiga mais reconhecer a aldeia

onde vivia e encontre a paz, abandonando finalmente o mundo dos vivos. Mas é o segundo o que me atrai mais: os Uaris querem que, pela manhã, a família do morto encontre uma aldeia tão diferente que não tenha mais em cada caminho, em cada cabana, uma recordação de sua dor. (Hériz, 2005; Conklin, 2001) No fundo, não é um ato de destruição, mas de recriação; uma tentativa de promover uma libertação e, por consequência, um recomeço. Talvez porque não consigam ver a vida fora de um fenômeno coletivo – o próprio nome, Uaris, significa “Nós”, na língua Txapakura – dissolvam o morto em seus corpos, numa forma literal de incorporação. Hoje, os Uaris já não comem seus mortos.¹⁹⁸ Fazem isso metaforicamente, quando, por exemplo, pedem ao professor de uma criança que morreu pra devolver seus trabalhos e depois os queimam. (Conklin, 2001) Pensando nesses rituais de passagem, que nos ajudam a nos habituarmos à ausência do outro, passei a compreender melhor tia Beatriz: seu desinteresse pelo mundo exterior, à medida que ele não fazia lembrar Mario; sua completa impossibilidade de remanejar seus afetos; seu devotamento à memória do marido. Uma vida inteira de angústia, de espera, de desejo de que de repente ele entrasse pela porta da frente e desmentisse todos os prognósticos. Pra elaborar seu luto, faltava a ela a prova da realidade, a demonstração inequívoca da perda: o corpo, enfim, de Mario. Sua ferida permaneceu sempre aberta e isso a impediu de investir nas outras coisas do mundo. A comprovação da morte como libertação. A morte como ressurreição. Por perpetuar indefinidamente o sofrimento, o desaparecimento forçado é certamente a tortura mais cruel que o ser humano pôde inventar.

Segue-se trecho (do minuto 2:56 ao 4:18) do documentário *Quando chegar o momento*¹⁹⁹, de Luiz Alberto Sanz, mostrando a chegada no Chile dos setenta guerrilheiros trocados pelo embaixador suíço Giovanni Bucher e banidos do Brasil. Foco fraco na Palestrante, que voltou à escrivaninha.

Palestrante – [Dando a fala por cima das imagens]. Essas são imagens de brasileiros chegando ao Chile, em dia 14 de janeiro de 1971, depois do governo ter expulsado todos eles do Brasil. O Ato Institucional nº 13 autorizava o banimento do

¹⁹⁸ Para saber mais sobre os Uaris, cf. Conklin (2001)

¹⁹⁹ Disponível em: <https://operamundi.uol.com.br/memoria/68096/50-anos-do-voo-da-liberdade>. Acesso em: 10 fev. 2024.

país de qualquer brasileiro que se tornasse perigoso à segurança nacional. Esses que a gente vê aqui eram presos políticos pertencentes a diversas organizações que lutavam contra a ditadura. Tudo começou no dia 7 de dezembro de 1970, quando a organização guerrilheira Vanguarda Popular Revolucionária sequestrou o embaixador suíço no Brasil, Giovanni Enrico Bucher. [Projeção da capa da Folha de São Paulo, de 8 de dezembro de 1970, com a notícia do sequestro e a imagem de Bucher²⁰⁰]. O sequestro foi comandado pelo homem mais procurado do País, o ex-capitão do exército Carlos Lamarca. [Projeção do cartaz *Terroristas Procurados*, com a imagem de Lamarca e Yara Iavelberg²⁰¹]. Emilio Garrastazu Médici endurece as negociações que duram incríveis trinta e sete dias. O embaixador só não é morto por uma decisão estratégica de Lamarca. É que a direção da VPR tinha decidido matá-lo, mas Lamarca preferiu entregar ao governo militar novas listas em troca dele, o que garantiu a libertação dos presos políticos. [Com a câmera, a Palestrante projeta a imagem da capa do livro *Os carbonários* (2008), de Alfredo Sirkis]. Alfredo Sirkis, um dos integrantes do grupo, lembra, neste livro, a fala de Lamarca ainda dentro do “aparelho” onde eles estavam com o embaixador: [Lendo] “Tô totalmente convicto da posição. Levo até as últimas consequências. Se houver maioria a favor de ‘transferir’, eu, como comandante-em-chefe da organização, veto. Nunca pensei que fosse usar essa babaquice estatutária, mas, se precisar, veto. Vamos tirar os setenta que der e devolver esse cara vivo” (Sirkis, 2008, p. 372). E, assim, os setenta presos foram enviados ao Chile, trocados pelo embaixador. A capa do jornal chileno *El Mercurio* do dia 15 de janeiro de 1971 mostrava uma foto dos exilados com os braços erguidos no Aeroporto Internacional de *Pudahuel*. O jornal sugeria que os brasileiros foram banidos por prática de crimes comuns e que o governo da Unidade Popular os acolheu como perseguidos políticos. Com recursos vindos dos Estados Unidos, os Partidos Democrata-Cristão e Nacional controlavam 70% da imprensa escrita e 115 das 155 emissoras de rádio e TV do Chile. É por meio da imprensa que a campanha de desestabilização do governo Allende é feita insistentemente. As outras forças são a oligarquia chilena, que controla os bancos e as grandes empresas, e os Estados Unidos da América, que tramam contra Allende mesmo antes de sua posse. A

²⁰⁰ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2020/12/1970-embaixador-da-suica-no-brasil-e-sequestrado-no-rio-de-janeiro.shtml>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁰¹ Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/pt/7/71/Cartaz-terroristas-ditadura_militar.jpg. Acesso em: 10 fev. 2024.

intervenção estadunidense está hoje comprovada por meio de farta documentação desclassificada. Essa intervenção clandestina, aliada à atuação das elites chilenas, e a desacertos das forças que compõem a Unidade Popular durará até que o Chile esteja mergulhado no caos. Em agosto de 1973, o ex-candidato à Presidência Radomiro Tomic envia uma carta ao general Prats em que diz: [Enquanto a Palestrante dá o texto, sua tradução é projetada] “como en las tragedias del teatro griego clásico, todos saben lo que va a ocurrir, todos dicen no querer que ocurra, pero cada cual hace precisamente lo necesario para que suceda la desgracia que pretende evitar”²⁰² (Bandeira, 2023, p. 547). O golpe vem a cavalo, instalando uma ditadura que vai prender, interrogar e, muitas vezes, torturar mais de cem mil pessoas, matando pelo menos três mil, duzentos e dezesseis delas. A quem interessa acabar com a democracia?

Sobe, em gravação, o hino dos Estados Unidos, enquanto a Palestrante coloca fones de ouvido. Projeção das fotos do presidente Richard Nixon e de seu secretário de imprensa, Ron Ziegler, com a seguinte inscrição: “23 de março de 1972: conversa telefônica, com interferência inicial de um operador de telefonia, entre o Presidente dos EUA, Richard Nixon, e seu secretário de imprensa, Ron Ziegler.” Enquanto o hino diminui, a gravação da conversa sobe.²⁰³ As falas de Nixon, Ziegler e do operador são projetadas como legendas das fotografias, à medida em que são dadas. Ao mesmo tempo, a Palestrante reproduz, em português, a conversa, inclusive com as entonações: “Nixon: Yeah./ Operator: Mr. Ziegler./ Ron Ziegler: Yes, sir./ Nixon: What did you – have you said anything, Ron, with regard to the ITT in Chile? How did you handle.../ Ron Ziegler: The State Department deal with that today./ Nixon: Oh, they did?/ Ron Ziegler: Yes, Sir./ Nixon: What did they do? Deny it?/ Ron Ziegler: They denied it, but they were cautious on how they dealt with the Korry statement, because they were afraid that might backfire./ Nixon: Why? What did

²⁰² “como nas tragédias do teatro grego clássico, todos sabem o que vai acontecer, todos dizem que não querem que ocorra, mas cada um faz precisamente o que é necessário para que aconteça a desgraça que pretende evitar” (Tradução livre).

²⁰³ Disponível em: “Make the Economy Scream”: Secret Documents Show Nixon, Kissinger Role Backing 1973 Chile Coup (youtube.com). 0’35” a 1’41”. Acesso em: 10 fev. 2024.

Korry say?/ Ron Ziegler: Well, Korry said he had received instructions to do anything short of a Dominican-type – alleged to have said that./ Nixon: Korry did? Ron Ziegler: Right./ Nixon: So how did – how did that go? He put that out?/ Ron Ziegler: Well, Anderson received that form some source. Al Haig is sitting with me now./ Nixon: Oh, yeah./ Ron Ziegler: It was a report contained in an IT&T.../ Nixon: Oh, yeah./ Ron Ziegler: – thing but –/ Nixon: Well, he was. He was instructed to./ Ron Ziegler: Well, bu./ Nixon: I hopped – but he just failed, the son of a (beep). That’s his main problem. He should have kept Allende from getting in. Well.../ Ron Ziegler: In any event, State has denied.../ Nixon: Has State Department handled it?/ Ron Ziegler: - it today, and they referred to – to your comments about Latin American and Chile and.../ Nixon: Yeah, fine./ Ron Ziegler: - and so, you just refer to that on that one./ Nixon: Fine, ok./ Ron Ziegler: Yes, Sir. Nixon: Right.”

Palestrante – [Nixon]: Sim./ [Operador]: Sr. Ziegler./ [Ron Ziegler]: Sim, senhor./ [Nixon]: O que você – você disse alguma coisa, Ron, em relação à ITT no Chile? Como é que lidaram.../ [Ron Ziegler]: O Departamento de Estado lidou com isso hoje./ [Nixon]: Ah, eles lidaram?/ [Ron Ziegler]: Sim, Senhor./ [Nixon]: O que eles fizeram? Negaram?/ [Ron Ziegler]: Negaram, mas foram cautelosos em como lidar com a declaração de Korry, porque eles temiam que o tiro pudesse sair pela culatra./ [Nixon]: Por quê? O que Korry disse?/ [Ron Ziegler]: Bom, Korry disse que ele recebeu instruções para fazer qualquer coisa que não fosse do tipo República Dominicana – parece que ele falou isso./ [Nixon]: Korry falou?/ [Ron Ziegler]: Sim./ [Nixon]: Então como foi – como foi? Ele divulgou isso?/ [Ron Ziegler]: Bom, Anderson recebeu essa informação de alguma fonte. Al Haig está sentado comigo aqui./ [Nixon]: Ah, sim. / (Ron Ziegler:) Era um relatório contido em um IT&T.../ (Nixon:) Ah, sim./ [Ron Ziegler]: – coisa, mas – / [Nixon]: Bom, ele estava. Estava instruído a fazer isso./ [Ron Ziegler]: Bom.../ [Nixon]: Eu arrisquei – mas ele simplesmente falhou, filho da [Som de beep]. Esse é o principal problema dele. Ele tinha que ter impedido Allende de entrar. [Nesse ponto, a gravação original se repete por duas vezes, e a Palestrante também repete suas falas] Bom.../ [Ron Ziegler]: De qualquer jeito, o Estado negou.../ [Nixon]: O Departamento de Estado cuidou disso?/ [Ron Ziegler]: – hoje, e eles se referiram a – aos seus comentários sobre a América Latina e o Chile e.../ [Nixon]: Sim, tudo bem./

[Ron Ziegler]: E, então, basta se referir a isso ou àquilo./ [Nixon]: Tudo bem, ok. / [Ron Ziegler]: Sim, Senhor./ [Nixon]: Certo.

Imagens de Cynara e Cibele cantando *Sabiá*²⁰⁴, de Tom Jobim e Chico Buarque de Holanda, canção vencedora do III Festival Internacional da Canção, em 1968, fundem-se, até desaparecer, com as imagens do cortejo de Edson Luís²⁰⁵, que permanecem por um tempo na tela. Só então a Palestrante fala.

Palestrante – 1968: no dia 28 de março estudantes vão em direção à Assembleia Legislativa da Guanabara pra exigir do governador Negrão de Lima mais verbas pro restaurante central dos estudantes, o *Calabouço*. A polícia abre fogo contra eles, matando o estudante Edson Luís de Lima Souto, de apenas 18 anos. O crime choca o País: cinquenta mil pessoas levam Edson até a Assembleia, onde ele é exposto sobre uma mesa. [Silêncio. A Palestrante projeta as imagens do corpo de Edson Luís na mesa do saguão da Assembleia Legislativa²⁰⁶]. Seu cadáver é coberto com um pano com os dizeres: “Aqui o corpo de um estudante morto pela ditadura.” Na missa de sétimo dia, a igreja da Candelária é cercada por centenas de militares [Projeção de fotos da cerimônia e dos militares²⁰⁷]. Ao final da cerimônia, quinze padres saem de mãos dadas, formando um cordão de isolamento pra proteger os estudantes [Projeção da foto dos párocos de mãos dadas do lado de fora da igreja da Candelária²⁰⁸], o que não impede que eles sejam espancados nas ruas próximas da igreja. O assassinato de Edson Luís deflagra uma onda de protestos contra a ditadura no País. A maior delas é a “passeata dos cem mil” (A Palestrante projeta fotos, em sequência, da “passeata dos cem mil”²⁰⁹), em 26 de junho. Dias antes, os militares ficam sabendo que ela aconteceria e a proíbem, mas os estudantes não se intimidam e vão às ruas. Pra evitar um derramamento de sangue, o regime não reprime a

²⁰⁴ Disponível em: CYNARA E CYBELE — SABIÁ (youtube.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁰⁵ Disponível em: Imagens raras do funeral do estudante Edson Luís (1968) (youtube.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁰⁶ Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/morte-do-estudante-edson-luis-22481716>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁰⁷ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28765/cavalaria-na-igreja-da-candelaria-missa-do-estudante-edson-luis-rio-de-janeiro-rj>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁰⁸ Disponível em: <https://acervo.oglobo.globo.com/incoming/missa-de-7-dia-de-edson-luis-22490272>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²⁰⁹ Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/passeata-dos-cem-mil-afronta-a-ditadura>. Acesso em: 10 fev. 2024.

manifestação, que caminha pelo Rio de Janeiro aos gritos de “Abaixo a ditadura”, “Libertem nossos presos” e “Só o povo armado derruba a ditadura”. Alarmada com a inesperada onda de protestos, a ditadura resolve endurecer a repressão contra os movimentos sociais e edita, em 13 de dezembro, o Ato Institucional nº 5. Além de permitir que o presidente da República decreta o recesso do Congresso, casse mandatos eletivos e aposente funcionários públicos, o AI-5 suspende a garantia de *habeas corpus* nos casos de crimes políticos. A luta armada [Projeção de imagens de Lamarca e Marighella] é a resposta ao recrudescimento do regime. Ganha corpo e vai deflagrar a guerrilha urbana, com a criação de organizações como a Ação Libertadora Nacional, de Carlos Marighella, e a Vanguarda Popular Revolucionária, de Carlos Lamarca. Alameda Casabranca, Jardins, São Paulo: em novembro de 1969, agentes da operação bandeirante, depois de dominarem Marighella, o matam com um tiro à queima roupa no peito [Projeção de imagens da TV Tupi mostrando Marighella morto²¹⁰]. Depois, colocam seu corpo dentro de um fusca. O médico legista atesta que ele não poderia cair naquela posição depois de levar um tiro no peito, mas os agentes dizem que revidaram o ataque de Marighella com uma rajada de metralhadora. 17 de setembro de 1971: no sertão da Bahia, depois de percorrer trezentos quilômetros a pé em vinte dias, numa fuga espetacular, Lamarca é descoberto e morto pelo Exército. Até 1974, a ditadura vai dizimar todas as organizações, assassinando 434 guerrilheiros e guerrilheiras. “Ousar lutar, ousar vencer”: era assim que Carlos Lamarca terminava seus escritos.

Projeção de trecho do Cine Jornal Informativo da Agência Nacional, com a posse de Emílio Garrastazu Médici²¹¹ (4:44 a 5:13) e sua fala sobre as garantias dos direitos fundamentais, fundido-se à imagem de Carlos Marighella e a propaganda da Rádio Libertadora²¹² (0:24 a 1:07), com texto de Marighella. A Palestrante vai até o toca-discos e põe pra tocar a faixa Alfômega, do disco Caetano Veloso, de 1969, no minuto 1:30, quando Gil grita “Marighella”. Enquanto ela baixa o volume do

²¹⁰ Disponível em: (252) Carlos Marighella morto - Imagens da Tv Tupi - YouTube. Acesso em: 10 fev. 2024.

²¹¹ Disponível em: (248) Posse do Presidente Emílio Garrastazu Médici (1969) - YouTube. Acesso em: 10 fev. 2024.

²¹² Disponível em: Rádio Libertadora (Legenda) - Carlos Marighella (youtube.com). Acesso em: 10 fev. 2024.

toca-discos, entra o vídeo de Caetano e Gil cantando Alfômega. Foco sobe na Palestrante sentada sobre a escrivantina.

Palestrante – [Tom. Ao mesmo tempo em que dá a fala, é projetada a tradução do que ela diz] “Niña morena y ágil, nada hacia ti me acerca./ Todo de ti me aleja, como del mediodía./ Eres la delirante juventud de la abeja,/ la embriaguez de la ola, la fuerza de la espiga./ Mi corazón sombrío te busca, sin embargo,/ y amo tu cuerpo alegre, tu voz suelta y delgada./ Mariposa morena dulce y definitiva/ como el trigal y el sol, la amapola y el agua”²¹³ (Neruda, 2020, local 911 de 1251). Mario está no paraíso: ouve diariamente poemas da boca do próprio Neruda. Pensa poder fazer o mesmo e passa assim a escrever freneticamente seus próprios poemas [Projeção de imagens das repúblicas Pureza, Canaan, Castelo dos Nobres, Adega, Baviera e Aquarius] e a declamá-los nos encontros noturnos das repúblicas de estudantes. Ao contrário do que se poderia esperar, seus versos que cantam a revolução fazem um enorme sucesso. Mas é com versos de amor repletos de metáforas, muitas delas roubadas acintosamente de Neruda, que Mario conquista de vez o coração de Beatriz. A mãe de Beatriz, Rosa, faz de tudo pra que a filha não namore um comunista sem eira nem beira e ainda mais um que oferece palavras que não servem pra nada, a não ser pra arrastar as mulheres pra um caminho sem volta, porque [Tom] “todos os homens que tocam com as palavras, depois tocam mais longe com as mãos”. (Skármeta, 2018) Desesperada, minha futura avó, Margarita, tenta um último gesto, cômico, se não fosse trágico: proclama aos quatro ventos estar grávida e que Mario é o pai. E o pior: acredita na sua narrativa! Sua barriga cresce a olhos vistos, como vemos nessa fotografia. [Projeta com a câmera de mão foto de Margarita ao lado de Juan, Rosa e Beatriz, na qual a primeira tem a barriga um tanto quanto dilatada]. O imbróglio causa um desentendimento entre os pais, Juan e José, que quase acaba em pancadaria. O desenlace só acontece quando Rosa decide levar a filha ao médico, que atesta a gravidez imaginária. Mas, a partir daí, por mais que lhe peçam, Margarita nunca mais dirigirá a palavra à irmã. Dona Rosa, temerosa de que o que não aconteceu com Margarita venha a suceder com Beatriz, vai à casa de Neruda e ouve

²¹³ “Menina morena e ágil, nada de ti me aproxima./ Tudo de ti me distancia, como do meio-dia./ És como a delirante juventude da abelha,/ a embriaguez da onda, a força da espiga./ Meu coração sombrio te procura, assim mesmo,/ amo teu corpo alegre, e tua voz livre e afinada./ Borboleta morena, doce e definitiva/ como o trigal e o sol, uma papoula e a água” (Tradução livre).

a contragosto conselhos do velho comunista, não sem antes contar-lhe que Mario anda plagiando seus poemas a torto e a direito. Decide, então, permitir o namoro da filha com Mario, desde que os encontros aconteçam na sala de sua casa e não nas vielas sombrias da cidade. Do Chile, os companheiros de Neruda pedem que ele volte: precisam dele nas campanhas eleitorais dos candidatos do Partido Comunista nas eleições de março de 1969. Os companheiros do Brasil também não querem que ele fique: a ditadura endureceu e, por mais célebre que ele seja, pode criar “acidentes” que coloquem sua vida em risco. Com muitos soluços e abraços, Mario se despede, enfiando-lhe sorratamente no bolso um longo poema rascunhado em noites de insônia. Chama-se *Despedida* e condensa no último verso toda sua angústia em perder o poeta: [A Palestrante põe uma lâmina no retroprojektor com o verso escrito à mão] “Sólo espero que un día, compañero, vuelvas inesperadamente, como llegaste, a las montañas que han aprendido a amarte”²¹⁴. Neruda retribui com um objeto do qual Mario só se separará durante o sono: seu indefectível boné. O poeta se vai e em setembro é lançado candidato à Presidência da República pelo Partido Comunista, com o lema: “Pela Unidade Popular” [Imagens do lançamento da candidatura de Neruda são projetadas²¹⁵]. De sua casa em Isla Negra, ele sai pra percorrer em campanha todo o Chile, falando seus poemas sob o sol ou “em plena chuva, no barro das ruas e dos caminhos, debaixo do vento austral que faz as pessoas tiritarem” (Neruda, 2019, p. 402). Ele começa a se entusiasmar, mas confessa seus receios: [A Palestrante abre *Confesso que vivi* e lê] “Com fascínio e terror comecei a pensar no que ia fazer se fosse eleito presidente da República mais bravia, mais dramaticamente insolúvel, a mais endeusada e, possivelmente, a mais ingrata. Os presidentes eram aclamados durante o primeiro mês e martirizados, com ou sem justiça, os cinco anos e onze meses restantes” (Neruda, 2019, p. 403). Mas, logo em seguida chega, a alegre notícia: Allende surge como candidato de toda a Unidade Popular. Era o início de uma festa que, o povo pensava, nunca mais chegaria ao fim.

São projetadas imagens da posse de Allende e do povo nas ruas comemorando sua eleição.²¹⁶ A Palestrante tira a saia e a coloca no

²¹⁴ Só espero que um dia, compañero, voltes inesperadamente, como chegaste, para as montanhas que aprenderam a te amar” (Tradução livre).

²¹⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hlthB-1e-uA>. 1’00” a 1’30”. Acesso em: 10 fev. 2024.

²¹⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O9nAhWv6fwU>. Acesso em: 10 fev. 2024.

cabideiro, ficando só de malha. Sobe *Danza de los niños – homenaje a Pablo Neruda*, de Víctor Jara. Ela reinicia os movimentos da coreografia que havia começado a fazer. A princípio eles continuam interrompidos, mas, na sequência, ela consegue completá-los e dança. Ao final, a Palestrante volta à escrivadinha.

Palestrante – Neruda morre às dez e meia da noite de 23 de setembro de 1973, em Santiago, doze dias após o golpe. Aí está seu corpo, fotografado por Evandro Teixeira. [Ela projeta, com a câmera de mão, as fotografias de Evandro Teixeira do corpo de Pablo Neruda na Clínica Santa Maria, constantes do livro *Chile: 1973*, (Teixeira, 2023, p. 178-181)]. As forças da repressão não se contentam com sua morte: querem aviltar sua memória. Tentam impedir que ele seja velado por seus amigos, saqueando e destruindo *La Chascona*, sua casa em Santiago. Matilde Urrutia conta que a escada da frente tinha se transformado numa cachoeira, o que impedia a entrada. Os vizinhos tiveram que construir uma passarela de tábuas pra que o caixão pudesse passar. Evandro novamente registra o acontecido. [Ela projeta, com a câmera, as imagens da saída da clínica do caixão de Neruda e de seu caminho até o interior de sua residência. (Teixeira, 2023, p. 182-193)]. O corpo de Neruda é encaminhado pra ser velado numa sala da parte superior da casa. A destruição é total: “Não posso descrever meu espanto ao chegar no andar de cima. [...] Um furacão furioso havia açoitado, arrasado o jardim, destroçado tudo. Por quê?” (Urrutia, 1990, p. 22), pergunta-se Urrutia. No dia seguinte, o cortejo até o Cemitério Geral de Santiago vai crescendo, em meio às baionetas que cercam a marcha. [Projeta, mais uma vez, as fotos de Teixeira (Teixeira, 2023, p. 197-227)]. Mesmo assim, palavras de ordem celebram Neruda e Allende e, ao lado do túmulo, cantam a *Internacional Socialista*. Os soldados não reprimem a manifestação com violência, talvez pelo fato de o enterro ter sido acompanhado por um grande número de jornalistas internacionais: a ditadura não queria mostrar ao mundo sua face bárbara. Hoje, sabemos que Neruda não morreu em virtude de um câncer de próstata. Depois de seu motorista ter revelado que, no dia de sua morte, ele havia ligado do hospital pra lhe dizer, agitado, que tinha recebido uma injeção enquanto dormia, a Justiça chilena determinou que um grupo de especialistas exumasse e analisasse seus restos mortais. O sobrinho de Neruda, Rodolfo Reyes, declarou: “– Encontramos a bala que matou Neruda: estava dentro de seu corpo. Quem a disparou? Em breve, vamos

descobrir”²¹⁷. Neruda morreu por uma toxina produzida por uma bactéria nele inoculada: a *clostridium botulinum*, que causa botulismo. Foi, portanto, envenenado. É mais um crime na lista interminável de delitos praticados pelo regime militar chileno. As ditaduras são todas iguais?

Projeção, sem som, do cortejo fúnebre de Pablo Neruda.²¹⁸ Imagens vão desaparecendo e foco sobe na Palestrante, que está com um papel de carta nas mãos.

Palestrante – [Dando a fala sem ler] Carta de Neruda para Mario: “Paris, 21 de outubro de 1971. Ao meu querido Mario Jiménez, companheiro de conversas inquietas pelas ruas da rica Vila de onde Portugal roubou seu fausto; Senhora Beatriz González de Jiménez: o maior e mais brilhante diamante já surgido nessas Minas Gerais; e a criança Jiménez González, tão festejada mesmo antes de deixar o ventre materno e correr livre pelas íngremes ladeiras de pedras ancestrais. Peço-lhes desculpas por não ter escrito antes, o que era a obrigação de um padrinho que nem pôde estar presente na festa de casamento, mas os afazeres de um embaixador são como os serviços de uma dona de casa: brotam de todos os cantos e se multiplicam quanto mais pensamos que lhes demos cabo. Quando assumi nossa embaixada em Paris, ‘Agradava-me a ideia de representar um vitorioso governo popular, alcançado depois de tantos anos de governos medíocres e mentirosos’ (Neruda, 2019, p. 404). Ser embaixador representava um desafio. O embaixador anterior, por exemplo, tinha as paredes atapetadas com fotografias de seus predecessores: troquei-as pela de ‘Aguirre Cerda, progressista presidente da República, a de Luis Emlio Recabarren, fundador do Partido Comunista, e a de Salvador Allende. As paredes ficaram infinitamente melhores’ (Neruda, 2019, p. 406). Mas agora temo que esteja pagando com a distância de meu esconderijo em Isla Negra um pesado tributo à minha vaidade em ter aceitado o posto. De qualquer forma, espero que um dia vocês possam vir à França, enquanto eu ainda estiver por aqui. Seria uma enorme honra recebê-los em nossa casa. Um saudoso abraço do amigo, Pablo Neruda. P.s.: Mario, junto com essa carta vai um pequeno presente: um gravador, para que vocês possam ouvir música e

²¹⁷ Disponível em: <https://www.folhape.com.br/cultura/pablo-neruda-qual-veneno-matou-o-poeta-chileno-e-quem-sao-os/258452/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

²¹⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hHJvrbp9AHw>. Acesso em: 10 fev. 2024.

mesmo registrar as primeiras palavras do esperado rebento. Mas lhe peço em troca uma singela recompensa que só você pode me dar. Tenho saudades da Casa Mariana e das montanhas que as cercam. Pode parecer loucura ou esquisitices de um velho maluco, mas gostaria que você fosse com esse gravador passeando pela cidade que tanto amei e à qual acho que nunca voltarei. Mande o repique dos sinos da Igreja do Pilar na alvorada e dos noturnos da Matriz da Senhora de Conceição. Junte, se possível, o das matracas nas procissões. Quando a chuva vier, grave os pingos caindo nos telhados dos sobrados e escorrendo pelas beiras. Ah: aproveite para registrar a enxurrada descendo pelas vielas mais íngremes. E não se esqueça de pedir licença a Elisabeth para entrar no quintal de sua casa: nas jabuticabeiras é possível sempre encontrar o canto de bem-te-vis e sabiás. Envio também duas fitas: uma virgem, onde você deve, se lhe convier, gravar o que pedi (e outras coisas que lhe vierem à cabeça), e a segunda com um poema meu, por mim mesmo recitado, e uma canção da Violeta Parra que vocês devem conhecer, mas que ficou um primor com o *Inti-llimani*. O disco acabou de ser lançado no Chile e me foi dado por um amigo que de lá chegou. Espero que vocês se emocionem tanto quanto eu me emocionei. Do amigo sincero, Pablo Neruda.

A Palestrante vai até o toca-fitas e põe para tocar a fita *Autores Chilenos, do Inti-llimani*, na faixa *Volver a los 17*. A gravação se mistura aos poucos com outra, em *playback*, da mesma música constante do álbum *Geraes*, de Milton Nascimento. A Palestrante tem outro papel de carta nas mãos.

Palestrante – Carta de Mario a Pablo Neruda: “Ouro Preto, 14 de dezembro de 1971. Ao meu adorado amigo, o poeta companheiro Pablo Neruda: as coisas aqui andam muito perigosas. Por isso, não contarei ao companheiro sobre como temos vivido, ou melhor, sobrevivido. Só tratarei nessa carta de coisas mezinhas. Assim, se a abrirem antes dela chegar às suas mãos, saibam aqueles que, neste momento, a estão lendo que é perda de tempo continuar. Me perdoe, companheiro, a demora para devolver-lhe a fita cassete, mas ao final você entenderá o porquê. Aliás, não entenderá e, por isso, explico agora os sons que você ouvirá. Um: o repicar de sinos da igreja das Mercês. Como a igreja fica bem ao lado aqui de casa e o padre Franciso é meu amigo, achei que ele não se importaria se eu mesmo fizesse os sinos

repicarem, pra poder gravar os sons bem de perto. Ele se importou, mas já era tarde. Aí estão pelo menos dois minutos de sinos bem batidos, até o momento em que o padre chega ao campanário e me interrompe com enorme falta de educação: a voz que você ouve xingando é a dele. Depois vem um som que você não me pediu, mas que não podia ficar de fora: o do riacho que passa bem ao lado da Casa Mariana. São cinco minutos de água correndo, com o vento que desce pela encosta batendo ao fundo em cada pedra; você está ouvindo? Esperei as tempestades de novembro pra gravar a faixa seguinte: a enxurrada descendo pela Conde de Bobadela e depois escorrendo das telhas às beiras do meu sobrado, gravação que, modéstia às favas, achei que ficou muito impressionante. Quatro: gastei pelo menos duas semanas pra encontrar sabiás, curios, bicudos, bem-te-vis e papa-capins nas jabuticabeiras – que aliás estavam, até bem pouco, lotadas de jabuticabas. Pena que não posso enviá-las pra você numa caixa. Sei de toda a devoção que o amigo lhes devota, mas elas certamente estragariam nas primeiras horas de viagem. A faixa cinco não poderia, em tese, ser gravada, porque as matracas só são tocadas na Paixão. Mas procurei um amigo que toca o instrumento e ele fez uma apresentação especial, com a condição de que ninguém, a não ser você, ficasse sabendo que ele cometeu esse pecado venial. Pecado que, aliás, ele certamente e bobamente contará ao padre Francisco na próxima confissão. Faixa seis: voltei ao adro da Igreja das Mercês e gravei o pôr-do-sol, que de lá é de uma beleza extraordinária, lembra? Não ficou muito bom, porque só se ouve o silêncio, mas como bom poeta você não vai se importar em usar a imaginação pra ver o entardecer, certo? As duas últimas faixas talvez fossem as totalmente incompreensíveis. A primeira é a de sábado: ouça. [Sobe gravação de sons de uma festa, em que, ao final, se ouve: “Ne-ru-da,! Ne-ru-da! Ne-ru-da!"]. É a festa que fiz aqui em casa no dia em que você recebeu o Nobel. Minha sogra cozinhou *cazuella criolla* e até forrou a mesa com a toalha de linho bordada de *copihues* que – você sabe – ela não tira da cômoda nem por decreto. Meu pai e meu sogro também surpreenderam: abriram as garrafas de pisco que achei um dia seriam enterradas com eles. Tínhamos certeza de que a Itacolomi ia transmitir, como a TV chilena fez, mas isso não aconteceu. Fizemos a festa assim mesmo e até produzimos uma cena de teatro, com o rei da Suécia e tudo, pra fingir que a gente estava vendo a cerimônia. Como você está ouvindo, os aplausos e a gritaria vieram depois do recebimento do prêmio e devem ter demorado bem uns cinco minutos. Ah: espero que você não ligue: na sua falta, respeitosamente recebi o prêmio em seu lugar. Finalmente, a derradeira

faixa: em alto e bom som, envio o choro imparável daquele que o senhor já deve estar sabendo quem é: Dom Pablo Neftalí Jiménez González. Sim: o Pablo e o Neftalí são em vossa homenagem. Do eterno amigo e maior admirador: Mario Jiménez. P.s.: Sim, já estou guardando todos os centavos. Eu, Beatriz e Pablo iremos à França tão logo seja possível! Renovados abraços do companheiro Mario.

Sobe som com recortes de todas as gravações feitas por Mario. A Palestrante vai até o toca-discos e põe para tocar a música *La cueca de los poetas*, do álbum *Gracias a la vida*, de Violeta Parra, enquanto o som das gravações de Mario cai. Depois, vai até o cabideiro e veste o uniforme e os sapatos de Mario. Por último, pega o boné e vai para o proscênio.

Palestrante – Mario Jiménez só não voltou com o pai pro Chile, no início de 1971, por dois motivos: primeiro, porque ele não conseguiria ficar nem um dia longe de Beatriz. Segundo, porque seu casamento foi precipitado por uma gravidez prenunciada pela sogra. Uma cerimônia simples, mas [Projeta fotografia do interior da igreja de Nossa Senhora das Mercês e Perdões, em Ouro Preto, repleta de pessoas]. que contou com uma igreja lotada, porque a cidade inteira conhecia o irrequieto e poliglota guia Mario Jiménez. [Projeta fotografia de Mario e Beatriz no altar]. Aí estão eles, segundo Beatriz, no dia mais feliz de suas vidas. Depois do nascimento de Pablo Neftalí [Projeção da imagem de Mario e Beatriz com o filho Pablo nos braços], Mario sentiu que era seu dever se engajar mais na resistência à ditadura, porque, afinal, o maior pecado de um comunista é ficar de braços cruzados. Tornou-se, assim, simpatizante da célula ouro-pretana da *Corrente Revolucionária*, uma organização clandestina minúscula, mas atrevida, ligada à Ação Libertadora Nacional. Talvez pelo filho pequeno, Mario nunca aceitou ser um quadro, mas chegou a praticar tiro ao alvo e exercícios táticos de emboscada na estrada de Dom Rodrigo, na Serra do Espinhaço [Projeção de imagem do chafariz de Dom Rodrigo de Menezes²¹⁹]. Sua atuação mais constante foi no comitê estudantil da organização, onde ajudou nos trabalhos de agitação e propaganda, ao declamar seus poemas revolucionários nos encontros noturnos da União das Repúblicas Socialistas de Ouro Preto (Urso) e nas assembleias

²¹⁹ Disponível em: <https://guiacachoeiradocampo.com.br/a-estrada-real/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

do Centro Acadêmico da Escola de Minas²²⁰. Nessas ocasiões, Mario arrancava risos de estudantes e militantes pelas metáforas que ridicularizavam o presidente Médici e lágrimas pelas imagens que evocavam companheiros mortos. Sempre terminava sob aplausos entusiasmados, embora contidos – pois as reuniões eram quase secretas – com algum poema que enaltecia a guerra revolucionária e a inevitabilidade da vitória socialista. Trazia os poemas sempre em espanhol e de cor. Em espanhol, porque o uso de sua língua nativa aguçava ainda mais a emoção dos ouvintes, certos da união final dos trabalhadores da América Latina e, de cor, porque sabia que a repressão estava fechando o cerco sobre os descontentes e ele não queria que seus poemas eventualmente fossem encontrados. [Projeção da imagem de Mario, de braços abertos, no centro de uma sala lotada, com os estudantes sentados no chão, ao redor dele]. Aí está ele, inflamado, numa foto que não deveria ter sido tirada. Ela é uma das fotografias que compunham seu fichário no Dops. Na verdade, o maior propósito de Mario era voltar pro Chile da Unidade Popular, junto com sua mulher e seu filho. E estava próximo disso. Chega a escrever para o pai, dizendo-lhe que, no máximo até o Natal, eles estariam em Santiago. O sonho termina com o golpe de 11 de setembro. Mario não tem tempo de sofrer com a impossibilidade da volta: seu pai está entre as pessoas presas levadas para o Estádio Nacional de Santiago. Doze dias depois, os alto-falantes chamam por José Jiménez. Ele é torturado até a morte. Seu corpo aparece jogado num canal de irrigação perto de Santiago. Nem a mãe de Mario, nem ninguém da família vai ao Chile enterrar José, porque sabem do perigo de nunca mais retornarem. Em 24 de setembro de 1973, Mario ouve pelas ondas curtas a notícia de que Neruda morreu no dia anterior. Põe no gravador a fita com a voz do poeta e repete baixinho cada palavra uma centena de vezes. Sexta-feira, 12 de outubro: na sala de um sobrado na rua das Mercês, Beatriz e Mario veem *O Semideus*, de Janet Clair, quando o telefone toca. Mario atende. É um amigo há muito desaparecido: o militante da Corrente, Newton, de codinome Zé Renato. Ele pede abrigo a Mario por três dias, no máximo cinco. Zé tinha acabado de participar de uma expropriação a um banco, na região metropolitana de Belo Horizonte, e escapara por milagre: por um milímetro o tiro de raspão disparado por um guarda deixa de perfurar sua carótida. Beatriz tem medo: pede a Mario que não o receba, mas ele diz sim, desde que seja por pouco tempo. Zé Renato aceita, mas acaba ficando um mês. Só vai embora quando

²²⁰ Para saber mais sobre o movimento de resistência à ditadura em Ouro Preto, nas décadas de 1960 e 1970, cf. Silveira *et al.* (2018).

consegue retomar os contatos com a organização na capital. O que ele não sabia é que o Dops já havia prendido quase todos os quadros da Corrente Revolucionária e que ele mesmo estava sendo monitorado. Zé Renato cai no primeiro “ponto”. Torturado, entrega aos poucos o que sabe e o que não sabe. 19 de novembro de 1973, por volta das quatro da madrugada, um opala e um fusca param em frente à casa de Mario e Beatriz. Batem à porta. Eles acordam assustados. Mario desce de pijamas. Ao abri-la, vê dois homens, um calvo e outro de bigode. Eles trazem ostensivamente armas na cintura: “Você é Mario Jiménez, nascido em 7 de fevereiro de 1952, profissão guia?”, pergunta-lhe o calvo. Mario responde que sim. “– Você nos acompanhe”. Mario pergunta por que e o de bigode lhe diz: “Pra responder a algumas perguntas”. “Uma diligência de rotina: não há nada a temer” – completa o calvo – enquanto acende um Hollywood sem filtro. Mario pede pra trocar de roupa e pegar seu boné, mas o homem de bigode diz que não é necessário. Depois, o calvo abre a porta da direita do fusca estacionado do outro lado da rua e levanta o banco do passageiro, indicando-lhe o assento de trás. Dentro do carro está tocando *Sangue latino*, uma canção que Mario ouviu por duas ou três vezes, mas que estranhamente não lhe sai da cabeça. Mario encosta o rosto no vidro do carro e levanta os olhos. Na janela do segundo andar, Beatriz, com o filho nos braços, olha pra ele. Acena. Beatriz lhe acena de volta. Não quer chorar, mas não consegue. Manda-lhe um beijo. Em seguida, instado pela mãe, o sonolento Pablo lhe dá um último adeus. Os carros arrancam, fazendo barulho. Depois, um silêncio assustador volta a reinar na noite estrelada de Ouro Preto.

Sobe *Sangue Latino*, com os Secos e Molhados. A Palestrante pega a bicicleta e para com ela no centro do palco. Música abaixa. Projeção do depoimento de Paulo Malhões à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro.

Palestrante – Depoimento do coronel reformado Paulo Malhões, um dos agentes que atuaram no aparelho clandestino mantido pelo Centro de Informações do Exército em Petrópolis, nos anos 70, conhecido como “Casa da Morte”, onde foram executados pelo menos 22 presos políticos: “... porque – isso foi uma grande lição que eu aprendi – o que causa maior pavor não é você matar a pessoa. É você fazer ela desaparecer. O destino fica incerto. [...] O que aconteceu, o que irá acontecer comigo? Eu vou morrer? Não vou morrer? Entendeu? O pavor é muito maior com o

desaparecimento do que com a morte. A morte, não, você vê o cadáver do cara, o cara ali, acabou, acabou. Não tem mais... mais o que pensar dele. O meu destino, se eu falhar, vai ser esse. Já quando você desaparece, você causa um impacto muito mais violento no grupo. Cadê o fulano? Não sei, ninguém viu, ninguém sabe. Como? O cara sumiu como?”²²¹ Durante a ditadura, 243 pessoas foram vítimas de desaparecimento forçado. Isso significa mais da metade das 434 vítimas fatais do regime. No Chile, a ditadura executou 3.216 pessoas e desapareceu com 1.093 delas. Em 1988, mesmo ano em que Pinochet foi preso em Londres, a Suprema Corte Chilena decidiu que a Lei de Anistia não podia ser aplicada em crimes de violações aos direitos humanos. Agentes civis e militares da ditadura começaram, então, a ser processados e apenados. Em agosto de 2023, a Suprema Corte condenou sete oficiais da reserva a penas que variam de 8 a 25 anos de prisão pelo assassinato do compositor e cantor Víctor Jara e do militante do Partido Comunista Littré Quiroga. No Brasil, no entanto, o Supremo declarou que a Lei da Anistia se aplica tanto aos que lutavam contra a ditadura, quanto aos agentes do Estado que praticaram crimes contra eles. É como se a Lei da Anistia desse à transição para a democracia um caráter de concertação, em que o perdão recíproco signifique, também, o apagamento das lembranças sobre os acontecimentos do passado. [Projeção da citação aparece junto com a fala da Palestrante, com a remissão ao final: Theodor Adorno. “O gesto de tudo esquecer e perdoar, privativo de quem sofreu a injustiça, acaba advindo dos partidários daqueles que praticaram a injustiça” (Adorno, 2011, p. 29)]. Mas o passado não pode ser riscado da memória, nem apagadas as feridas provocadas pelas violências praticadas. Talvez eu não seja sobrinha-neta de Beatriz e de Mario Jiménez. Talvez Neruda não tenha morado em Ouro Preto, nem recitado pra Mario nenhum de seus poemas. E talvez, ainda, Mario não tenha sido levado da sua casa da rua das Mercês por agentes da polícia política em 19 de novembro de 1973. Mas as vítimas das ditaduras chilenas e brasileira, essas são de carne e osso e só terão descanso quando suas histórias forem contadas e recontadas e punidos aqueles que as violaram.

221

Disponível

em:

<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/documentos/Capitulo12/Capitulo%2012.pdf> [Paulo Malhães, depoimento à Comissão Estadual da Verdade do Rio de Janeiro, em 18 de fevereiro de 2014. Arquivo CNV, 00092.002760/2014-83]. Acesso em: 10 fev. 2024.

Sobe Manifiesto, de Víctor Jara. A Palestrante coloca o boné na cabeça. Depois, sobe na bicicleta e passeia com ela pelo palco, entre os objetos. Penumbra. Com a música ao fundo, as projeções de algumas das entrevistas feitas com o público antes da encenação são exibidas. Quando a projeção termina, música cresce e luz cai em resistência até apagar.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando colocamos um ponto final numa pesquisa, percebemos que muitas das perguntas que gostaríamos de ter respondido permanecem intocadas e que outras tantas, a princípio não formuladas, ganham corpo, produzindo a sensação de que muito mais poderia ter sido investigado.

No caso da escrita para o teatro, a questão que sempre ronda todas as pesquisas, mas que raramente é enfrentada, parece apontar para aquela que, talvez, seja a primordial: afinal, o que é dramaturgia? Bernardo Dort, ao tentar respondê-la, dá uma definição que ele mesmo considerou extremamente vaga, mas que abarca bastante daquilo que se passa hoje com a poética teatral: “é tudo o que se passa do texto ao palco” (Dort, 1985, p. 62 *apud* Danan, 2010, p. 25). Sim: não se pode mais pensar em textos de teatro sem levar em conta suas representações possíveis, que são delineadas e apagadas a cada montagem.

Além disso, em tempos nos quais os coletivos são os grandes impulsionadores de uma renovação no teatro, a dramaturgia de gabinete, gestada por alguém estranho ao grupo, já não é a primeira dentro do universo das escolhas possíveis quando se pensa numa encenação. Aliás, passou a ser, considerando os coletivos que têm trabalhado com projetos mais experimentais, a opção menos desejada. Os grupos procuram criar eles próprios seus textos, a partir de improvisações que só serão transcritas para o papel mais adiante, ou transpondo para a cena, de maneira livre, obras não dramáticas.

Quanto aos textos dramáticos, quando são utilizados, o mais comum é que sejam feitas releituras do repertório clássico. Tudo isso requer, é certo, a presença no coletivo de um(a) dramaturgo(a) que possua as ferramentas necessárias para operar essas transposições. Assim, a prática de se procurar um texto dramático já escrito para encená-lo, se ainda subsistente, concorre, hoje, com aquela que tem uma visão mais horizontalizada do teatro e que é uma marca de nosso tempo, no qual o texto é somente mais um dos elementos da encenação.

Esse movimento de criação dramatúrgica coletiva, que parte das salas de ensaio para o texto e não de textos para as salas de ensaio, indica que a escrita teatral não tem como objetivo principal a publicação. Não que a edição de uma obra dramática não tenha grande importância: além de abrir a possibilidade da simples leitura mesmo do teatro como gênero textual e até de uma reencenação, ela constitui

um registro histórico da prática efêmera do teatro e viabiliza o acesso de grupos e artistas ao pensamento do(a) autor(a) ou dos coletivos, assim como acontece com os vídeos, fotografias, mapas técnicos, reportagens, críticas e outros materiais alusivos ao espetáculo. Porém, ainda que possam e devam ser apreciadas e analisadas no ato de leitura, e disso fazem prova os infindáveis estudos produzidos sobre a obra de Shakespeare, as poéticas dramáticas não se perfazem na publicação, mas na encenação.

É certo, porém, que muito antes da escrita e da publicação de qualquer texto, em diversas regiões do mundo onde a tradição cultural oral predominava, havia performances que se utilizavam de ações e diálogos, memorizados ou improvisados, para produzir pensamento, transmitir tradições e entreter. E não se pode esquecer que também o teatro grego tem suas origens fincadas em movimentos corporais e cantos culturais espontâneos em honra ao deus Dioniso. Só por volta do século V a.C., as grandes dionisíacas de Atenas passaram a oferecer ao público uma amostra de tragédias e comédias para elas escritas pelos dramaturgos especialmente para a festa.

Um esboço de roteiro, mas não um texto com falas determinadas para as personagens e rubricas de atuação, era o fundamento também da prática surgida na Itália do século XVI, a *commedia dell'arte*, chamada a princípio de *commedia all'improvviso*. O *textocentrismo* surge somente a partir do século seguinte, colocando o autor no topo da hierarquia teatral, a quem todos deviam respeitar e obedecer, por ser ele o detentor do sentido único que todo texto teria.

A tradição de sacralização do texto apenas vai se arrefecer a partir de meados do século XX, com o advento do império do(a) encenador(a). Império que começa a desmoronar com o surgimento de uma encenação coletiva, em que a dramaturgia do ator é tão importante quanto a do(a) diretor(a) – quando não se trata de uma direção coletiva – e a do texto, que é desconstruído e reconstruído a cada vez em que é montado.

Esse afastamento de uma acepção de dramaturgia como arte de composição de um texto de teatro, que passou a englobar a instalação de materiais textuais e de realização cênica, contribuiu decisivamente para que a escrita teatral se reaproximasse do romance e, utilizando-se da prosa romanesca, produzisse um esgarçamento ou transbordamento da forma dramática, especialmente por meio da incorporação da narrativa em sua estrutura.

A presente dissertação pretendeu justamente investigar essa relação entre a literatura e a dramaturgia, a partir do romance *Ardiente paciência* ou *El cartero de Neruda*, de Antonio Skármeta. O problema suscitado centrou-se no apontamento de uma linguagem teatral que propiciasse, numa transposição do romance para o gênero dramático, um diálogo ágil e intenso entre lugares e tempos históricos diversos, quais sejam, os períodos relativos aos golpes brasileiro, de 1964, e chileno, de 1973, com o levantamento de algumas correspondências, dissensões e, especialmente, reflexos na contemporaneidade, marcada pela disputa de narrativas dissonantes. Tudo isso para promover perguntas aos arquivos.

O que se desejou, portanto, não foi indicar a única forma possível de se fazer essa transposição, ainda mais porque a obra de Skármeta pertencia originalmente ao gênero dramático, tendo sido peça radiofônica, peça de teatro e roteiro cinematográfico, para só depois materializar-se em literatura. A proposta de elaboração de uma obra dramática clássica ou convencional, a partir do romance, não cumpriria, portanto, os objetivos da pesquisa, por variados motivos.

Primeiro, porque isso já havia sido feito pelo próprio autor, ainda que não se tratasse de uma transposição; segundo, porque a obra de Skármeta, mesmo falando, em suas múltiplas camadas, de regimes políticos despóticos que transformam radicalmente a vida das pessoas, não se refere em nenhum momento ao golpe militar brasileiro ocorrido nove anos antes do chileno, nem, evidentemente, por absoluta impossibilidade, ao que acontece hoje na esfera política; e, terceiro, porque, assim sendo, elaborar uma dramaturgia convencional, com princípio, meio e fim, recheada de diálogos que reproduzissem a narrativa constante do romance, não se mostrava adequada à proposta de expansão das espacialidades e temporalidades do texto-fonte, num movimento de intercalação em que a ele fossem feitas alusões, entremeadas, no entanto, de interrupções que se refeririam a objetos estranhos a seu mundo diegético, a saber: o golpe militar brasileiro e os movimentos antidemocráticos da atualidade.

Ancorado no estudo teórico de Didi-Huberman sobre a coleção de imagens *Manemosyne* de Aby Warburg, deu-se, então, a procura de uma linguagem teatral que pudesse aproximar dois mundos e duas temporalidades, para provocar perguntas sobre nosso tempo, e isso não somente por meio da razão, mas introduzindo “no saber a dimensão do sensível, o diverso, o caráter lacunar de cada imagem” (Didi-Huberman, 2018, p. 19). O objetivo dessa aproximação não teve como escopo

descrever o passado tal como ele se deu ou promover uma escrita da história, apesar do comprometimento com a investigação histórica, mas, sim, a produção de um saber crítico que passasse pela ordem da imaginação e dos afetos, naquilo que Daniele Avila Small denominou “historiografia de artista” (2019).

Assim, em resposta à questão proposta, a poética teatral elaborada como exercício nesta pesquisa, no formato palestra-performance, denominada “Pequena loja de horrores e algumas poucas delicadezas”, mostrou-se, a meu ver, apta a promover um diálogo dinâmico entre tempos e lugares heterogêneos e a viabilizar uma reflexão crítica.

Para a apresentação dos arquivos, pensando-se no atlas de Warburg e nas diversas imagens contantes de um mesmo suporte, procurei justapor relatos e imagens na cena, sem me preocupar com qualquer linearidade temporal ou espacial. Essa técnica, em que as sequências textuais são montadas numa sucessão de momentos autônomos, resultou na descontinuidade do fluxo causal e da sequência de presentes absolutos e em um intenso deslocamento temporal e espacial.

Possibilitou, assim, ir do Chile de 1973 a Ouro Preto de 1969 e daí ao golpe brasileiro de 1964, passando por *Blade Runner*, manifestações contra a democracia e eleições no Brasil contemporâneo, cerimônias fúnebres dos Uaris, chegada ao Chile dos brasileiros expulsos em 1973, assassinato do estudante Edson Souto em 1968, morte de Neruda, história do desaparecimento de Mario, e do amor dele e de Beatriz. Tudo isso junto com dança, poesia e música, numa tentativa de se falar de todos os mortos e desaparecidos das ditaduras brasileira e chilena e do nefasto recrudescimento, no presente, de ideias autoritárias, que colocam em risco a democracia, como aquelas que levaram à invasão dos poderes da República, em Brasília, no 8 de janeiro de 2023.

A utilização da narrativa e não do diálogo, intrínseca ao formato palestra-performance, com a fala da Palestrante dada diretamente ao público, permitiu que as questões formuladas fossem endereçadas, ao mesmo tempo, aos arquivos e à plateia. Assim, quando a Palestrante pergunta se as democracias são todas iguais, ou a quem interessa acabar com a democracia, ou, ainda, onde estiveram escondidos os chilenos e os brasileiros de quem não conhecíamos a existência, a interrogação não se dirige somente aos documentos apresentados, nem unicamente à subjetividade de cada espectador, mas a um espaço de interseção existente entre ambos, espaço esse que poderá, inclusive, provocar outras perplexidades. É a Palestrante ainda que, mesmo

fazendo-o por intermédio de outras pessoas, formula perguntas aos espectadores à entrada do teatro, antes mesmo que a cena se instale, para incorporá-las mais tarde à sua apresentação.

A linguagem da palestra-performance também fez com que as citações fossem amplamente utilizadas no texto produzido e que a Palestrante empreendesse ações, como a de dançar/cantar, que a afastassem do discursivo, remetendo-a ao inesperado. Um inesperado que, por sua própria natureza, somente pode ser apontado, e não descrito, nas rubricas. O acaso também foi contemplado na possibilidade de a plateia se posicionar, interrompendo a apresentação para questioná-la ou comentá-la.

Além de permitir a escuta e, evidentemente, a réplica da Palestrante ou de alguém do público que queira fazê-lo, a autorização de manifestação da audiência, típica das palestras, traduz a dimensão ética do formato, caracterizado por uma íntima associação do(a) palestrante com aquilo que enuncia. É preciso que o(a) palestrante conheça e concorde com o que expõe e esteja aberto(a), inclusive, a discutir seus posicionamentos, mesmo que, em um eventual debate, sua resposta passe pelo corpo e não somente pela razão.

Quanto aos documentos, sejam eles existentes, como o romance de Skármeta, o livro de memórias de Neruda, discos, fitas, canções, vídeos e livros de história ou fictícios, como as roupas e os sapatos de Mario, as fotografias da família, seu poema, sua bicicleta e o boné de Neruda, penso que seu manejo contribuiu para deslocar ao terreno da dúvida o pacto de credibilidade que se forma, no teatro de forma dramática convencional, entre a cena e a plateia.

O espectador, neste último, aquiesce com o pacto ficcional: sabe que o que está acontecendo sobre o palco não é real, mas se dispõe a não questionar, no espaço de tempo em que permanece no interior do teatro, o estatuto fantasioso da representação. Na palestra-performance elaborada, tentou-se inverter essa ordem, afirmando-se uma possível pesquisa acadêmica envolvendo a efetiva estadia de Neruda na cidade de Ouro Preto, entre os anos de 1969 e 1970, e seu encontro com o também chileno Mario Jiménez, morador da mesma cidade, e tio-avô da pesquisadora.

Esse remanejamento das expectativas, ao mesmo tempo em que desestabiliza as fronteiras entre o real e o ficcional, parece-me potente a provocar o olhar do espectador, pois transforma o que está sendo apresentado como documentário em

ficção. Seu suporte, portanto, muito mais que a razão, é a imaginação. Imaginação que será instigada a reapreciar, uma vez mais, o que foi mostrado quando, ao final, a Palestrante puser em xeque sua própria narrativa.

Assim, a análise da categoria palestra-performance, encontrada a partir da teoria acima apontada e ainda daquela que se refere à transposição de gêneros, foi posta à prova no próprio escrito cênico.

Por fim, a justaposição de tempos históricos distintos, consubstanciados nos golpes brasileiro de 1964 e chileno de 1973, apontou para muito mais semelhanças do que para diferenças. Ambos os regimes ditatoriais se valeram do golpe para colocar um ponto final nas conquistas populares que estavam em andamento no centro de democracias progressistas.

Agiram sorrateiramente, numa aliança entre militares, elite econômica, imprensa e setores da classe média, sempre com a ajuda e o beneplácito dos EUA. Usaram das armas para derrubar as democracias e, enquanto estiveram no poder, praticaram toda sorte de violações aos direitos fundamentais para reprimir quem ousasse desafiá-los, fazendo-o por intermédio de organismos oficiais e paramilitares. E a demora na punição criminal dos agentes das ditaduras, especialmente no Brasil, bem como a ausência de uma ampla divulgação dos horrores praticados por esses regimes militares, podem ser tidas como uma das causas fundamentais do recrudescimento de movimentos antidemocráticos.

A cena contemporânea tem aberto novos caminhos para a dramaturgia. Entre essas novas práticas, a palestra-performance tem se mostrado uma linguagem que dialoga desembaraçadamente com nossos tempos fragmentados, oferecendo a possibilidade de mesclar o factual com o ficcional para produzir um pensamento crítico sobre as coisas do mundo, sejam elas atuais ou de temporalidades e espaços distantes, mas sempre com o escopo de interrogar o presente.

Ao mesmo tempo, ao apresentar, em sua composição, elementos de enunciação justapostos aos da performance, a linguagem da palestra-performance expande o espectro dessa reflexão crítica, fazendo-a transbordar a esfera limitada da razão para alcançar corpos que emanam afetos e produzem saberes atravessados pelo mais potente dos dispositivos dramáticos: o da imaginação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. **Educação e emancipação**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.
- AGGIO, Alberto. **Democracia e socialismo**: a experiência chilena. Curitiba: Appris Editora, 2021.
- ALCÁZAR, Joan del. A lógica internacional da via chilena ao socialismo, 50 anos depois. *In*: AGGIO, Alberto (Org.). **50 anos do Chile de Allende**: uma leitura crítica. São Paulo: Paco Editorial, 2023.
- ALEXANDRE, Marcos Antônio. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.
- ALLENDE, Salvador. **Textos de Salvador Allende**: 1972. Chile: Biblioteca Clodomiro Almeyda; Partido Socialista de Chile, 2016. Disponível em: <https://socialismo-chileno.org/PS/sag/Discursos/1972/Discursos%20de%20Salvador%20Allende%201972%20b.pdf>. Acesso em: 20 out. 2023.
- ALLENDE, Salvador. Discurso no terceiro aniversário do triunfo da Unidade Popular. *In*: PAGOTTO, Ronaldo Tamberlini (Org.). **Allende e o governo popular**. São Paulo: Expressão Popular, 2023.
- ALLENDE, Salvador. Discurso da vitória. *In*: SAFATLE, Vladimir (Org.). **A revolução desarmada**: discursos de Salvador Allende. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ALLENDE, Salvador. Último discurso. *In*: SAFATLE, Vladimir (Org.). **A revolução desarmada: discursos de Salvador Allende**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- ALMEIDA, Criméia Shmidt *et al.* (Orgs.). **Dossiê ditadura**: mortos e desaparecidos políticos no Brasil (1984-1985). Comissão de familiares de mortos e desaparecidos políticos – IEVE – Instituto de estudos sobre a violência do Estado. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Editora 34, 2022.
- ARRABAL, José. Apêndice: Passando a limpo. Entrevista de José Celso Martinez Corrêa por José Arrabal: Revista Civilização Brasileira, nº 20, fevereiro de 1980. *In*: CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo (Organização e notas). **Primeiro ato**: cadernos, depoimentos entrevistas (1958-1974). São Paulo: Ed. 34, 1998.

ATRIA, Macarena Ponce de León Atria. La llegada de la escuela y la llegada a la escuela. La extensión de la educación primaria en Chile, 1840-1907. **Historia**, vol. II, n. 43, p. 449-486, jul./dez. 2010. Disponível em DOI: <https://www.scielo.cl/pdf/historia/v43n2/art04.pdf>. Acesso em: 20 out. 2023.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

AVRITZER, Leonardo. O pêndulo da democracia no Brasil: uma análise da crise 2013-2018. *In: AVRITZER, Leonardo et al. (Org.) Pensando a democracia, a república e o estado de direito no Brasil*. Belo Horizonte: Projeto República UFMG, 2009.

BAGGIO, Kátia Gerab. Brasil atual: o processo de desestabilização da democracia (2013-2018). *In: AVRITZER, Leonardo et al. (Org.) Pensando a democracia, a república e o estado de direito no Brasil*. Belo Horizonte: Projeto República UFMG, 2009.

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. *In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.) Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do romance III: o romance como gênero literário**. São Paulo: Editora 34, 2019.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Brasil, Argentina e Estados Unidos: conflito e integração na América do Sul (da Tríplice Aliança ao Mercosul)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

BANDEIRA, Luiz Alberto Moniz. **Fórmula para o caos: a derrubada de Salvador Allende**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2023.

BARROS, José D'Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Rio de Janeiro: Vozes, 2021.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Ensaio sobre Brecht**. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. *In: BARRENTO, João (Org.) Walter Benjamin: o anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BERNARDES, Antonio Carlos. **A vontade como princípio da ação**: centro de demolição e construção do espetáculo. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2022.

BÉRTOLO, Constantino. **O banquete dos notáveis**. São Paulo: Livros da Matriz, 2014.

BIGNOTTO, Newton. **Golpe de Estado**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

BORGES, Elisa de Campos. Os caminhos revolucionários de Salvador Allende. *In*: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos. **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile: um balanço historiográfico**. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A porta aberta**: reflexões sobre a interpretação e o teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CADÔR, Amir Brito. **O livro de artista e a enciclopédia visual**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

CALDAS, Renata. **O romance-em-cena de Aderbal Freire-Filho**. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2019.

CALLADO, Antonio. Jango ou o suicídio sem sangue. *In*: DINES, Alberto *et al.* **Os idos de março e a queda em abril**. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1964.

CANOTILHO, José Joaquim Gomes. **Estado de direito**. Lisboa: Gradiva Publicações, 1999.

CARLSON, Marvin. **Performance**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CARLSON, Marvin. **Teatro**: uma brevíssima introdução. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

CARVALHO, José Murilo de. **Forças Armadas e política no Brasil**. São Paulo: Todavia, 2019.

CATALÃO, Marco Aurélio Pinotti. Teatro virtual: teoria e prática. **Art Research Journal**, v. 3, n. 1, jan./jun. 2016.

CATALÃO, Marco. Palestra-Performance. **Revista Arte ConTexto**, [s. l.], v. 6, n. 15, 2019. Disponível em: <https://artcontexto.com.br/portfolio/palestra-performance-marco-catalao/>. Acesso em: 27 ago. 2023.

CATALÃO, Marco. Uma genealogia para a palestra-performance. **Urdimento, Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, 2017, v. 1, n. 28, p. 4-14, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101282017004>. Acesso em: 24 ago. 2022.

CHARAUDEAU, Patrick; MAINGUENEAU, Dominique. *Metáfora*. In: Charaudeau, Patrick; Maingueneau, Dominique. **Dicionário de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 2018.

COELHO, Rui Pina. Um fluir subterrâneo: notas sobre a dramaturgia de Joana Craveiro. In: FERREIRA, José Alberto; GUERREIRO, Tânia (Coord.). **Teatro do vestido: um dicionário**. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

CONKLIN, Beth A. **Consuming grief: compassionate cannibalism in an Amazonian society**. Austin: University of Texas Press, 2001. Kindle.

CORRÊA, Zé Celso Martinez; STAAL, Ana Helena Camargo (Organização e notas). **Primeiro ato: cadernos, depoimentos entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, José da. Os sertões do Teatro Oficina: caatinga de textos e imagens. In: **Texto e imagem: estudos de teatro**. WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Orgs.). Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

COUTO, Ronaldo Costa. **História indiscreta da ditadura e da abertura: Brasil: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1998.

CUDDON, John Anthony Bowden. **The Penguin dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin Reference, 1999.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Ficção*. In: CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon, 2015.

DANAN, Joseph. **O que é dramaturgia?** Portugal: Editora Licorne, 2010.

DELGADILLO, Juan Mario Solís. **Los tiempos de la memoria en las agendas políticas de Argentina y Chile**. Buenos Aires: Eudeba, 2016. Kindle.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou o gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido: o olho da história II**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2021.

DORTIER, Jean-François. **Dicionário de ciências humanas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, Jorge. Teatro, convívio e tecnovívio. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Netto; BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho; NETO, Walter Lima Torres (Orgs.). **Da**

cena contemporânea. Rio Grande do Sul: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace), 2012.

FASSBINDER, Rainer Werner. **A anarquia da fantasia.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

FERREIRA, Jorge. O governo Goulart e o golpe civil-militar de 1964. *In*: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Orgs.). **O Brasil republicano: o tempo da experiência democrática: da democratização de 1945 ao golpe civil-militar de 1964: terceira República (1945-1964).** Rio de Janeiro: Editora Record, 2022.

FIGUEIREDO, Wilson. **1964: o último ato.** Rio de Janeiro: Gryphus, 2015.

FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. General introduction. *In*: FISCHLIN, Daniel; FORTIER, Mark. **Adaptations of Shakespeare.** London; New York: Routledge, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A coragem da verdade.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.

FRITZ, Karen Esther Donoso. **Cultura y dictadura: censuras, proyectos e institucionalidad cultural en Chile, 1973-1989.** Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2019.

GABEIRA, Fernando. **O que é isso, companheiro?** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

GASPARI, Elio. **A ditadura envergonhada.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GEISEL, Ernesto. A conspiração contra João Goulart. *In*: D'ARAUJO, Maria Celina; CASTRO, Celso (Orgs.). **Ernesto Geisel.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** São Paulo: Perspectiva, 2019.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas: a esquerda brasileira: das ilusões perdidas à luta armada.** SP: Editora Ática, 1987.

GOULART, João. Discurso do Presidente João Goulart na Central do Brasil. *In*: MARCELINO, Wanielle Brito (Org.). **Discursos selecionados do presidente João Goulart.** Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2010. Disponível em: https://funag.gov.br/loja/download/641-Discursos_joao_goulart.pdf. Acesso em: 24 fev. 2024.

GROENSTEEN, Thierry. O processo adaptativo: (tentativa de recapitulação racional. *In*: FIGUEIREDO, A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea.** Rio Grande do Sul: Editora UFSM, 2020.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **Caminhando e cantando**: o imaginário do movimento estudantil brasileiro de 1968. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2020.

HÉRIZ, Enrique de. **Mentira**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2005.

HUBERT, Marie-Claude. **As grandes teorias do teatro**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JUREMA, Abelardo. **Sexta-feira, 13**: os últimos dias do governo João Goulart. Rio de Janeiro: Edições O Cruzeiro, 1964.

KAYSER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

KOLB, Richard. O desenvolvimento da peça radiofônica artística a partir da essência do rádio [1931]. *In*: SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

LADNAR, Daniel. **The lecture performance**: contexts of lecturing and performing. Wales: 2013. Disponível em: https://pure.aber.ac.uk/ws/portalfiles/portal/10592333/Ladnar_D.pdf. Acesso em: 17 mar. 2024.

LAJOLO, Tereza; DIOGO, Adriano; DANTAS, Aurélio; VANNUCHI, Camilo; FECHIO, Fermio. **Relatório Comissão da Memória e Verdade da Prefeitura de São Paulo**. São Paulo: Discurso Direto Ensino e Comunicação Ltda, 2016. Disponível em: [https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/direitos_humanos/Relatori_oCMV_DVD\(1\).pdf](https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/upload/direitos_humanos/Relatori_oCMV_DVD(1).pdf). Acesso em: 12 fev. 2024.

LECHNER, Norbert. Da revolução à democracia. *In*: AGGIO, Alberto (Org.). **50 anos do Chile de Allende**: uma leitura crítica. São Paulo: Paco Editorial, 2023.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LEITE, Janaina. **Conversas com meu pai + stabat mater**. Belo Horizonte: Javali, 2020.

LOPES, Angela Leite. Romance e cena. *In*: SMALL, Daniele Avila; OLIVEIRA, Dinah de. (Orgs.). **3º encontro questão de crítica**. Disponível em: https://drive.google.com/drive/folders/1PcohPp_OKmuY3EC7J7YeH596W8C8hBr. Acesso em: 2 out. 2023.

LORENZINI, María José Contreras. #quererNOver: sobre la performatividad colectiva de la memoria. *In: Boletín Oteaiken*, n. 9, nov. 2014. Disponível em: <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin18/5.pdf>. Acesso em: 14 out. 2023.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAGALDI, Sábato. **Iniciação ao teatro**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

MALIN, Mauro (Coord.). Um marco duplo: da resistência ao terror da ditadura e da impunidade dos crimes do regime. *In: JORDÃO, Fernando Pacheco. Dossiê Herzog: prisão, tortura e morte no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

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

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MEDEIROS, Ellen de; ROJO, Sara. (Orgs.). **Dramaturgias & pulsões anárquicas**. Belo Horizonte: Javali, 2019.

MILARÉ, Sebastião. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2010.

MILDER, Patricia. Teaching as art: the contemporary lecture-performance. *In: PAJ: a journal of performance and art*. New York: The MIT Press, 2010. Disponível em: [http://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/33/1\(97\)/13/1795757/pajj_a_00019.pdf](http://direct.mit.edu/pajj/article-pdf/33/1(97)/13/1795757/pajj_a_00019.pdf). Acesso em: 25 mar. 2024.

MIR. As tarefas do povo contra a ofensiva golpista. *In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel (Orgs.). Pátria socialista ou morte: marxismo latino-americano e caribenho*. São Paulo: Autonomia Literária, 2023.

MIRANDA, Nilmário; TIBÚRCIO, Carlos. **Dos filhos deste solo: mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura militar: a responsabilidade do Estado**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

MORAES, Alberto Parahyba Quartim. **Anos de chumbo: o teatro brasileiro na cena de 1968**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

MOREIRA, Jéssica. Vala clandestina: passado, presente, futuro. *In: VANNUCHI, Camilo; VILALTA, Lucas Paolo (Orgs.). Vala de Perus: um crime não encerrado da ditadura militar*. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2021.

MOTA, Carlos Guilherme; Lopez, Adriana. **História do Brasil: uma interpretação**. São Paulo: Editora 34, 2015.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Passados presentes: o golpe de 1964 e a ditadura militar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

NAPOLITANDO, Marcos. **1964**: história do regime militar brasileiro. São Paulo: Contexto, 2017.

NERUDA, Pablo. **Confesso que vivi**: Memórias. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2019.

NERUDA, Pablo. **Jardim de inverno**. Porto Alegre: L&PM, 2009.

NERUDA, Pablo. **Odas elementales**. Pernambuco: Titivilus, 2015. Disponível em: 580097665-Odas-Elementales-de-Pablo-Neruda.pdf. (Edição digital). Acesso em: 25 mar. 2024.

NERUDA, Pablo. **Para nascer nasci**. São Paulo: Difel, 1983.

NERUDA, Pablo. **Vinte poemas de amor e uma canção desesperada**. Porto Alegre: L&PM, 2020. Kindle.

NEVES, Lucília de Almeida. **CGT no Brasil**: 1961-1964. Belo Horizonte; Vega, 1981.

PAVIS, Patrice. **A encenação contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

PEACOCK, Ronald. **A arte do drama**. São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

PICON-VALLIN. **O théâtre du soleil**: os primeiros cinquenta anos. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2017.

PISCATOR, Erwin. **Teatro político**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

PLANA, Muriel. Romancização. *In*: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

PRZYBYCIEN, Regina. Elisabeth Bishop e Pablo Neruda: Náusica, Ulisses e os caminhos da poesia. **Revista Letras**, Curitiba, vn. 65, p. 105-120, jan./abr. 2005. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

QUINALHA, Renan. **Contra a moral e os bons costumes**: a ditadura e a repressão à comunidade LGBT. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

RAMAZZINA-GHIRARDI, Ana Luiza. **Intermedialidade**: uma introdução. São Paulo: Editora Contexto, 2022.

RAMOS, Nuno. **fooquedeu (um diário)**. São Paulo: Todavia, 2022.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In*: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interarte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REIS, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2014. Kindle.

RICHARD, Nelly. **Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa**: (Chile: 1990-2015). Villa María: Eduvim, 2017. E-book Kindle.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIMBAUD, Jean-Arthur. **Iluminações**: uma cerveja no inferno. Belo Horizonte, Chão de Feira, 2021.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. **Trânsito e deslocamentos teatrais**: da Itália à América Latina. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ROJO, Sara. **Um percurso pelas imagens de Neruda no cinema e no teatro**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. SP: Editora Unesp, 2010.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SANDERS, Julie. **Adaptation and Appropriation**. New York; London: Routledge. 2016.

SANTOS, Emmanuel dos. *In*: COSTA, Adriane Vidal; BORGES, Elisa de Campos. **Os 50 anos da Unidade Popular no Chile**: um balanço historiográfico. Belo Horizonte: Fino Traço, 2020.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. *In*: **Folhetim: teatro do pequeno gesto 28**. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naif, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama**. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano). *In*: SAADI, Fátima (Org.). **Sobre a fábula e o desvio**. Rio de Janeiro: 7 Letras: Teatro do Pequeno Gesto, 2013.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés**. SP: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003.

SCHECHNER, Richard. Ritual: do introduction to performance studies. *In*: LIGÉRIO, Zeca. (Org.) **Performance e antropologia de Richar Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SCHWARCZ, Lilia M.; STARLING, Heloisa M. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEPÚLVEDA, Alfredo. **La Unidad Popular: los mil días de Salvador Allende y la vía chilena al socialismo**. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial S.A., 2020. Kindle.

SHOAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SILVA, Juremir Machado da. **A memória e o guardião: (em comunicação com o presidente da República: relação, influência, reciprocidade e conspiração no governo João Goulart)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e Silva. **Teoria da literatura**. Coimbra: Livraria Almedina, 1973.

SILVEIRA, Marco Antonio *et al.* (Orgs). **Histórias de repressão e luta na UFOP, Ouro Preto e região**. Ouro Preto: Editora UFOP, 2018. Disponível em: file:///C:/Users/Samsung/OneDrive/0%20-%20A%20A%20DISSERTA%C3%87%C3%83O/OURO%20PRETO%20-%20_Hist%C3%B3riasRepress%C3%A3oLuta.pdf. Acesso em: 25 mar. 2024.

SIRKIS, Alfredo. **Os carbonários**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2008.

SKÁRMETA, Antonio. **El cartero de Neruda**. Ilustrações de Raquel Echenique. Santiago de Chile: Lumen, 2018.

SKÁRMETA, Antonio. **Neruda por Skármeta**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno: de Ibsen a Koltés**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo: 1964-1985**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1988.

SMALL, Daniele Avila. **Palestra-performance, crítica de artista**. *In*: **Questão de crítica**: revista eletrônica de crítica e estudos teatrais, Rio de Janeiro: 2020. Disponível em: [Palestra-performance, crítica de artista | Questão de Crítica – Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais \(questaodecritica.com.br\)](http://palestra-performance.com.br). Acesso em: 14 nov. 2023.

SMALL, Daniele Avila. Historiografia de artista. *In*: FERREIRA, José Alberto; GUERREIRO, Tânia (Coord.). **Teatro do vestido**: um dicionário. Lisboa: Bicho do Mato, 2018.

SMALL, Daniele Avila. **Historiografias de artista**: escritas da história no teatro documentário contemporâneo. 2019. 296f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SOLER, Marcelo. **Teatro documentário**: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

SOUZA, Florentina. Memória e performance nas culturas afro-brasileiras. *In*: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). **Representações performáticas brasileiras**: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

SPERBER, George Bernard (Org.). **Introdução à peça radiofônica**. São Paulo: EPU, 1980.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

TAYLOR, Diana. **Performance**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

TEIXEIRA, Evandro. **Chile 1973**. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2023.

URRUTIA, Matilde. **Minha vida com Pablo Neruda**. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 1990.

VALLEJOS, Julio Pinto. Fazer a revolução no Chile. *In*: AGGIO, Alberto (Org.). **50 anos do Chile de Allende**: uma leitura crítica. São Paulo: Paco Editorial, 2023.

VANNUCHI, Camilo; VILALTA, Lucas Paolo. (Orgs.). **Vala de Perus**: um crime não encerrado da ditadura militar. São Paulo: Instituto Vladimir Herzog, 2021.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

WEISS, Peter. **Perseguição e assassinato de Jean-Paul Marat**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1966.

WEISS, Peter. **O interrogatório**. São Paulo: Editorial Grijalbo, 1970.

WEISS, Peter. Notas sobre o teatro documentário (1967). *In*: **Revista Contrapelo: Cadernos de estudo sobre arte e política**, n. 2. São Paulo: Kiwi Companhia de Teatro, 2015.

WELLEK René, WARREN Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WILSON-GOLDIE, Kaelen. Lecture as performance. *In: Aperture nº 221*. New York: Aperture Foundation Inc., 2015. Disponível em: <https://aperture.org/magazine/aperture-221/>. Acesso em: 25 nov. 2023.

WINN, Peter. **A revolução chilena**. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ZARVOS, Clarisse; SMALL, Daniele Avila; BARCELOS, Mariana. **Há mais futuro que passado**: um documentário de ficção. Belo Horizonte: Javali, 2018.

ZOLA, Émile. **Thérèse Raquin**. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2004.