

Ludmila Scarano Coimbra

**QUEBRA-CABEÇA:
O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO**

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

Ludmila Scarano Coimbra

**QUEBRA-CABEÇA:
O TEATRO PÓS-MODERNO DE RAMÓN GRIFFERO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Orientadora: Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2007

AGRADECIMENTOS

A Sara Rojo, minha orientadora, por abrir meu olhar para o teatro, pela confiança e amizade.

A Graciela Ravetti, por aceitar representar Sara Rojo no dia da defesa.

Ao grupo de teatro Mayombe, pelas “aulas” práticas e teóricas.

Aos professores do departamento de espanhol, pelos ensinamentos da língua espanhola e das literaturas espanhola e hispano-americana.

Aos amigos de sala de aula de espanhol, Cláudia, Juliana, Júnior e Lorenza, pelo aprendizado mútuo.

Aos amigos de Cardoso, Luciana, Joelma, Marquito, Kaio e Matheus, pelas boas risadas.

Às Lucianas, Mariz e Cariño, pelo humor e amizade.

Aos amigos do Palas, pela confiança em meu trabalho e pelo companheirismo.

Aos amigos do vôlei, pelos momentos de descontração em meio à dificuldade da escrita final.

Aos meus pais, irmãos e avó, que sempre me apoiaram de perto.

A Fernanda, pela amizade e pela revisão crítica.

E a todos que colaboraram de alguma forma para a realização desta dissertação,

meu muito obrigada.

RESUMO

Esta dissertação dedica-se à investigação da linguagem pós-moderna desenvolvida pelo dramaturgo e diretor teatral chileno Ramón Griffero nos textos dramáticos *Cinema Utopia* e *Tus deseos en fragmentos*. As análises das duas peças focam principalmente dois tópicos: a construção da memória do período da ditadura militar chilena entre 1973 e 1990, e a fragmentação do indivíduo, do tempo e do espaço. Portanto, trata-se de um estudo contextual do Chile nos anos de chumbo e nos anos pós-ditadura através das duas obras de Griffero já assinaladas. Essas obras são entendidas numa arena de tensão entre o lembrar e o esquecer e entre a memória corporal e o arquivo. Assim, indivíduo, tempo e espaço se assumem como metáforas de um quebra-cabeça.

RESUMEN

Esta disertación se dedica a la investigación del lenguaje post moderno que el dramaturgo y director de teatro chileno Ramón Griffero desarrolla en los textos dramáticos *Cinema Utoppía* y *Tus deseos en fragmentos*. Los análisis de las dos piezas se centran, principalmente, en dos direcciones: la construcción de la memoria del período de la dictadura chilena que ocurrió en Chile entre 1973 y 1989, y la fragmentación del individuo, del tiempo y del espacio. Por lo tanto, éste es un estudio contextual de Chile de los años de la represión y de la post dictadura a través de las dos obras de Griffero ya señaladas. Entendidas éstas dentro de la tensión entre el recuerdo y el olvido, entre la memoria corporal y del archivo. Así, se asumen individuo, tiempo y espacio como metáforas de un rompecabezas.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Quebra-cabeça	16
FIGURA 2 – <i>Toque de queda</i>	21
FIGURA 3 – <i>El Trolley</i>	22
FIGURA 4 – <i>Ópera para un naufragio</i>	26
FIGURA 5 – <i>Altazor Equinoxe</i>	27
FIGURA 6 – <i>Recuerdos del hombre con su tortuga</i>	27
FIGURA 7 – <i>Cinema Utoppia</i>	60
FIGURA 8 – <i>Tus deseos en fragmentos</i>	78

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Origens da pesquisa	10
Mapa da dissertação	13
CAPÍTULO 1 - Como montar o quebra-cabeça?	16
1.1. Produções teatrais chilenas – últimos vinte anos	17
1.1.1. El Trolley e a linguagem de resistência	21
1.1.2. Ramón Griffiero e as peças de seu quebra-cabeça	25
1.1.2.1. Peças do exílio	26
1.1.2.2. Peça de estréia na volta do exílio	27
1.1.2.3. Peças da memória	28
1.2. Reflexões sobre o pós-moderno	30
1.2.1. A recepção teatral pós-moderna	38
1.3. A memória da ditadura	44
1.3.1. Lembrar e esquecer: as duas faces da memória	48
1.3.2. Imperfeição do arquivo: entre o lembrar e o esquecer	52
1.3.3. Memória e história: o que as (des)une?	56
CAPÍTULO 2 – Uma peça do quebra-cabeça: <i>Cinema Utoppia</i>	60
2.1. <i>Cinema Utoppia</i> : uma peça do quebra-cabeça	61
2.1.1. <i>Cinema Utoppia</i> : estranhamentos estético, lingüístico e ortográfico	62
2.1.2. Personagens e imaginários	63
2.1.2.1. Os desaparecidos	64
2.1.2.2. Os utópicos e os não utópicos	66
2.1.2.3. Os estrangeiros, os exilados. Silêncio!	69

2.1.3. Memória: espaço e tempo	74
CAPÍTULO 3 – Outra peça do quebra-cabeça: <i>Tus deseos en fragmentos</i>	78
3.1. <i>Tus deseos en fragmentos</i> : outra peça do quebra-cabeça	79
3.1.1. Fragmento: personagens e espaços	80
3.1.2. Por favor, não fechem os museus às segundas-feiras!	86
3.1.3. 11 de setembro de 1973: lembrar ou esquecer?.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	99

DEDICATÓRIA

Dedico esta dissertação às mudanças,
que fragmentam, que constroem.

INTRODUÇÃO

Origens da pesquisa

A palavra teatro sempre me causou um certo incômodo. Talvez pelo fato de morar em Belo Horizonte, cidade que não tem uma cultura exatamente voltada para essa arte. Até cursar a Faculdade de Letras, nunca havia assistido a uma peça sequer, confesso.

A primeira peça a que assisti foi quando fiz a disciplina *Panorama das Literaturas Hispânicas*, ministrada pela professora Sara Rojo, no ano de 2001. Assistimos à peça *A casa de Bernarda Alba*, apresentada pelo *Grupo Oficcina Multimédia*, baseada no texto dramático homônimo de Federico García Lorca.

Lembro-me de que estávamos lendo partes do livro *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología* (1997), de Marco de Marinis, com o objetivo de se observarem os elementos cênicos e suas especificidades – adereços, figurino, iluminação, maquiagem, sonoplastia e objetos cenográficos. Foi a partir dessa peça e desses estudos que comecei a me interessar pela arte teatral.

Ainda na graduação, fiz a minha iniciação científica a partir de duas teorias: a teoria do leitor modelo¹, de Umberto Eco, com a peça *Es necesario entender un poco* (1996), da dramaturga argentina Griselda Gambaro; e a teoria do espectador modelo, pensada por Marco de Marinis², primeiramente com a peça *O homem da cabeça de papelão* (2002), dirigida por Marcelo Bones e, posteriormente, com a peça *Lírios* (2002), dirigida por Fernando Mencarelli. Esses estudos foram importantes para que eu compreendesse como funcionava a recepção teatral, até então pouco estudada. Tradicionalmente, não havia uma preocupação com a investigação do todo que compõe o

¹ Esse trabalho foi desenvolvido a partir de dois livros de Umberto Eco: *Seis passeios pelo bosque da ficção* (1997) e *Lector in fabula* (2004).

² As reflexões de Marco de Marinis sobre espectador modelo em seu livro *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología* (1997) nortearam a pesquisa.

processo teatral, mas apenas com o produto, ou seja, o espetáculo pronto e acabado. Pode-se dizer que a arte teatral começou a ser pensada em suas dimensões espetaculares há pouco tempo, por isso, esses dois estudos na iniciação científica foram importantes para a concepção desta dissertação.

Além da iniciação científica, voltada para o teatro, cursei duas disciplinas na Faculdade de Letras e duas na Escola de Artes Cênicas da UFMG, relacionadas ao pensar e ao fazer teatral, respectivamente – *O cânone literário espanhol: teatro* (2002) e *O cânone literário hispano-americano: teatro* (2002), com a professora Sara Rojo; *Tópicos em Teatro B: oficina de dramaturgia* (2002), com o professor Antônio Hildebrando e *Tópicos em teatro A: o imaginário e o mítico para a personagem* (2003), com o professor Marcos Vogel.

Como o teatro é uma imbricação de teoria e prática, uma não funciona sem a outra, avalei que não seria suficiente apenas transformá-lo em objeto de estudo. Por isso, buscando entender melhor o processo, trabalhei em três peças, durante os anos de 2003, 2004 e 2005, realizadas pelo Grupo Mayombe, dirigido por Sara Rojo – *Nossosnuestromitos*, *Nossosnuestrosmitos 2* e *O julgamento de Don Juan*; na primeira, fui técnica de som; nas duas últimas, atuei como atriz. Nesses três anos, tive oportunidade de aprofundar meus estudos em teatro e me preparar para a pós-graduação em nível de mestrado.

Mas ter interesse por um determinado objeto não é suficiente para um curso de mestrado, era necessário ter uma pergunta, um problema. O que estudar? O que indagar? Foi durante uma viagem ao Chile, para participar do Congresso de Hispanistas, em 2003, que conheci de perto a estética de Ramón Grifféro. Estética pós-moderna, uma vez que Grifféro, dramaturgo e diretor, usa de elementos que, no cenário chileno, caracterizam o teatro pós-moderno: a fragmentação e a memória da ditadura. Esses dois temas me incomodaram. Assisti à peça *Tus deseos en fragmentos* e, confesso, me fragmentei: percebi que o incômodo inicial se transformara em inquietação legítima para

um estudo na pós-graduação. O que mais inquietara? Inicialmente, a linguagem “callejera” chilena, e, depois, o cenário fragmentado. A sensação de que me deixara fragmentar cresceu ainda mais quando li o texto dramático *Tus deseos en fragmentos* e não o entendi: como aquele espaço observado em um teatro do Chile podia ser um museu na mente humana? Como aquelas personagens podiam compor aquela inesgotável e ritmada polifonia?

Fiquei instigada a ler outros textos de Griffero, *Río Abajo* (1994), *Almuerzos de mediodía o Brunch* (1999) e *Cinema Utoppia* (1985). Percebi que a temática da ditadura e a discussão sobre a memória da ditadura eram recorrentes na obra desse chileno; além disso, os textos eram extremamente recortados. Outra questão observada foi a presença de outras artes no interior de seus textos. Entendo a literatura dramática de Griffero como uma festa das artes, uma vez que se percebe a polifonia em várias dimensões – poética, plástica, musical; e em várias linguagens – cinema, museu, arquitetura, pintura. Percebo em Griffero uma nova forma de se pensar o teatro, a qual foge dos modelos realista e naturalista. Ele lança mão de múltiplos códigos em sua escrita dramática, abusa das intertextualidades e interculturalidades, e funde as linguagens sem se preocupar com o “onde” cada linguagem começa ou termina, ou seja, não há o espaço do teatro, o espaço do cinema e o espaço da arquitetura, delimitados, mas os espaços teatro-cinema-arquitetura imbricados.

Em algumas de suas entrevistas³, Griffero critica o teatro chileno, reclamando um novo teatro, que seja produto de reflexões artísticas no plural. Dentro do teatro, portanto, o cinema e a arquitetura. Esses dois elementos me fizeram optar pelas peças *Cinema Utoppia* e *Tus deseos en fragmentos* como objeto de investigação.

Certo é que os textos dramáticos de Griffero me incomodam e é sobre essa estética pós-moderna incômoda que resolvi me debruçar.

³ GEIROLA, 2007.

Mapa desta dissertação

Algumas palavras e termos se constituíram chaves para a construção deste trabalho e, se consideramos “escrever e ler faces de uma mesma moeda”⁴, essas palavras e termos são também chaves para a sua leitura: memória, esquecimento e lembrança, memória da ditadura, arquivo, história, fragmento, pós-modernidade, teatro chileno.

O conceito de memória, nesta dissertação, é compreendido a partir dos estudos de Huyssen (1992 e 2000) – emergência da memória como um discurso recente; Hutcheon (1993) – releitura crítica do passado; Ricoeur (2004) – memória exercida; Assmann – memória envergonhada; Campo (2004) – memória histórica; Richard (2002) e Seligman-Silva (2003) – lembrança e esquecimento; Jelin (2002) – as lutas na América Latina pelas políticas de memória; Avelar (2003) – o trabalho do luto na América Latina; e Yerushalmi (1989) e Jelin (2002) – memória como forma de justiça.

O conceito de arquivo é discutido a partir dos estudos de Derrida (2001) – desejo de memória ou pulsão de morte?; Colombo (1991) – obsessão pela memória e mania arquivística; Dollar (1994) – o descarte na era tecnológica; Foucault (1987) – descrição do arquivo por fragmentos; Burke (1992) – relativismo cultural.

Ao conceber a memória e o arquivo a partir desses autores, não há como não perceber a tensão entre o lembrar e o esquecer, presente nas duas peças de Griffero em análise – *Cinema Utopia* (1985) e *Tus deseos en fragmentos* (2002). Ora se “opta” por lembrar, ora se “opta” por esquecer. Lembrar-se ou esquecer-se de quê? É, nesse ponto, que relacionamos a história recente do Chile, de repressão ditatorial sob o comando de Augusto Pinochet com a memória da ditadura, presente nas peças em estudo, como característica do teatro chileno pós-moderno de Ramón Griffero. O termo pós-moderno é

⁴ CURY, 1998.

entendido, aqui, a partir dos estudos de Huyssen (1992 e 2000) – discurso de memória e o “nascimento” de um pós-modernismo; Lyotard (1993) – declínio das metanarrativas e processo de “deslegitimação” do poder; Teixeira Coelho (2001) – conceito de parataxe e crença da existência de uma pós-modernidade na América Latina; Pavis (1994) – pseudo vazio e silêncio no discurso; Connor (1992) – obra teatral como processo; Harvey (2006) – compressão do tempo e do espaço; Hall (1992) – identidade fragmentada.

No primeiro capítulo, *Como montar o quebra-cabeça?*, traçamos um rápido panorama das produções teatrais chilenas dos últimos vinte anos e as significativas mudanças na prática cênica tanto de dramaturgos quanto de diretores, dentre eles, destacadamente, Ramón Griffero. Buscamos demonstrar como Griffero e outros autores importantes desse período – Marco Antonio de la Parra, Mauricio Celedón, Andrés Pérez, Andrés del Bosque, Alfredo Castro e Ariel Dorfman – fundam um novo modelo de teatralidade no Chile – o teatro pós-moderno. Expomos, ainda, a importância do *El Trolley*, centro de criação autônoma, como uma forma de resistência cultural ao regime autoritário de Pinochet. Entendemos que, pelo fato das obras de Griffero não serem muito conhecidas no Brasil, seria importante apresentar, ainda que rapidamente, algumas de suas peças para se conhecer a recorrência de alguns temas: ditadura, exílio, espaço, tempo, utopia...

Depois, buscamos um conceito de pós-modernidade, ainda que sabedores das dificuldades de conceituar algo sobre o qual parece não existir consenso. Buscamos caracterizar a pós-modernidade a partir de seus blocos fragmentados de significação. Assim, não será surpresa se o leitor sentir um determinado incômodo diante da fragmentação deste primeiro capítulo: é a natureza do objeto abordado se sobrepondo à aparente inflexibilidade formal do texto acadêmico. Daí, a metáfora do quebra-cabeça.

Também merecerão destaque as especificidades da pós-modernidade na América Latina, um recorte necessário tendo em vista que o foco do nosso trabalho é a obra de um autor chileno.

Tendo em vista que o teatro não é apenas o produto, o espetáculo em si, não se poderia deixar de abordar, nesta dissertação, o papel do receptor. Se tomarmos os textos de Griffero como críticos e contestatórios a uma ordem, seja ela política ou econômica, o leitor e/ou espectador são papéis-chave na construção de significado. As teorias do leitor modelo, de Umberto Eco (1994), e do espectador modelo, de Marco de Marinis (1997), foram usadas como ponto de partida para a posterior análise, nos capítulos 2 e 3, da recepção teatral de textos dramáticos pós-modernos.

Ainda no primeiro capítulo, propomos a discussão de dois conceitos a partir da tensão entre o lembrar e o esquecer – memória e arquivo –, com o objetivo de identificar o lugar de enunciação de Ramón Griffero e de entender sua relação com a escrita teatral pós-moderna no Chile. Ao abordar os temas memória e arquivo, optamos por tratar a história como: um discurso passível de desconstrução – Jenkins (2001) e White (1991); uma relação entre memória oficial e memória “subterrânea” – Pollak (1989); e um discurso político – Arendt (2005).

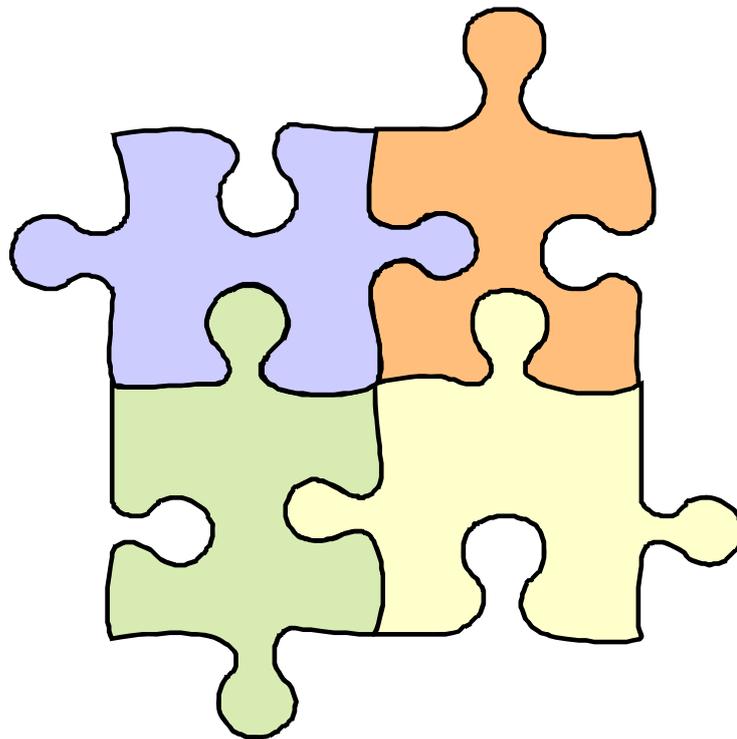
No segundo capítulo, *Uma peça do quebra-cabeça: Cinema Utopia*, e, no terceiro capítulo, *Outra peça do quebra-cabeça: Tus deseos en fragmentos*, buscamos demonstrar que uma metáfora, a do quebra-cabeça, pode se constituir num eficiente procedimento para estudar as peças escolhidas de Ramón Griffero.

Por fim, resta-nos dizer que as análises literárias e as reflexões teóricas das duas peças de Ramón Griffero buscam investigar e questionar de que forma a memória da ditadura se inter-relaciona, nesses textos, com a escrita teatral pós-moderna: se se constitui um ato de resistência; se questiona a rigidez de uma ordem espacial e/ou temporal; se busca recuperar a memória simbólico-coletiva de um país – Chile; se há uma atividade de crítica e denúncia⁵ que induz o receptor a um fazer-fazer⁵; e se, além da superficialidade do produto, o que se propõe é a composição de uma nova estética teatral, a pós-moderna.

⁵ Nos conceitos de De Marinis, *fazer-fazer* significa modificar o universo afetivo e intelectual do leitor, impulsionando-o à ação. (De Marinis, 1977).

CAPÍTULO 1

Como montar o quebra-cabeça?



1.1. Produções teatrais chilenas – últimos vinte anos

Con paso rápido, camina la unidad de los unidos ya por la miseria, los que la represión golpea por igual unieron la unidad la resistencia. Las horas del dolor no son eternas⁶.

As produções teatrais chilenas dos últimos vinte anos revelam significativas mudanças na prática cênica tanto de dramaturgos quanto de diretores: Ramón Griffero, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Celedón, Andrés Pérez, Andrés del Bosque, Alfredo Castro e Ariel Dorfman, desacreditados no teatro “costumbrista”⁷ e mimético, fundam um novo modelo de teatralidade no Chile – o teatro pós-moderno.

Essa nova criação teatral no Chile foi produzida no contexto de um regime autoritário – repressivo no âmbito político; neoliberal no âmbito econômico. O surgimento da pós-modernidade no Chile coincide com o momento da ditadura, não somente no sentido jamesoniano⁸ de imposição de um mercado globalizado, mas também no sentido de uma mudança artística, cultural, política e social.

As proposições da teatralidade pós-moderna no Chile vão marcar uma diferença, *señalar una resistencia y generar un discurso paralelo al de los modelos de la disidencia teatral tradicional y aquel de la dictadura*⁹, reestruturando uma nova linguagem teatral, questionadora das normas de representação e da relação entre arte, política e vida no Chile. Segundo Sara Rojo,

una experiencia interesante fue el movimiento *underground* o “postmoderno”, que se dio en Chile en los años 80. Este movimiento fue una de las respuestas de los jóvenes a una sociedad polarizada y

⁶ “Com passo rápido, já caminha a unidade dos unidos pela miséria, os que a repressão atinge se uniram na unidade e na resistência. As horas de dor não são eternas”. (Canção de Inti Illimani, *Chile resistencia*, de 1977, tradução minha).

⁷ O teatro *costumbrista* foi uma tendência do século XIX fundamental no teatro latino-americano. Esse movimento consistia em espelhar os usos e costumes sociais sem analisá-los ou interpretá-los. Limita-se à descrição quase que pictórica das coisas mais externas do cotidiano.

⁸ JAMESON, 1997, p. 27-79.

⁹ “assinalar uma resistência e gerar um discurso paralelo ao dos modelos da dissidência teatral tradicional e aquele da ditadura”. (Disponível em: <[http:// www.griffero.c/mn_ens.htm#11](http://www.griffero.c/mn_ens.htm#11)>. Acesso em 21 abr. 06, tradução minha).

repressiva que no le permitía expresarse, los paralizaba en el miedo y no les ofrecía oportunidades¹⁰.

O teatro de resistência no Chile, inserido nesse movimento *underground*, se contrapõe ao teatro moderno, o qual nasce no final do século XIX. A atividade teatral chilena nessa época se reduzia a apresentações estrangeiras, sobretudo companhias espanholas com espetáculos de “zarzuela”¹¹. É somente no início do século XX que surge um teatro com acentuadas características nacionalistas.

Segundo Grínor Rojo, o teatro moderno chileno possuiria três fases. A primeira, até os anos 50 do século XX, marcada pela prática dominante de um teatro comercial, desde o sainete e a alta comédia da *belle époque* até o melodrama. A segunda, em que a práxis universitária passa a ocupar espaço, com um teatro chamado de “aficionado”, que vai até meados dos anos 70. Os teatros universitários surgem com os incentivos dados à educação e à arte pela Frente Popular, encabeçada por Pedro Aguirre Cerda¹². É nesse contexto que se fundam o *Teatro Experimental da Universidad de Chile* e o *Teatro Ensayo da Universidad Católica*, que desenvolveram novas temáticas nacionais, com dramas sociais e com o resgate do folclórico. A terceira fase, a partir da ditadura militar de 1973, é marcada por um novo teatro, cujos projetos não eram muito grandes, já que os teatros independentes, que ganhavam incentivos do Estado, foram afetados pelo novo regime. Com a intervenção militar, os teatros universitários não puderam mais se expressar da mesma forma. No início dessa terceira fase, os intelectuais sofreram com o cerco da repressão – o folclorista Víctor Jara foi assassinado; o pintor Guillermo Núñez, confinado; o escritor Hernán Valdés, preso e torturado –; muitos dramaturgos e diretores de teatro foram expulsos do país ou obrigados a buscar o exílio, seja pelo asilo político

¹⁰ “uma experiência interessante foi o movimento *underground* ou ‘pós-moderno’, que se deu no Chile nos anos 80. Este movimento foi uma das respostas dos jovens a uma sociedade polarizada e repressiva que não lhes permitia se expressar, paralisava-os no medo e não lhes oferecia oportunidades”. (ROJO, 2002, p. 229, tradução minha).

¹¹ Gênero lírico-dramático espanhol, em que se alternam danças e cenas cantadas e faladas.

¹² Presidente do Chile entre 1938 e 1941. Foi militante do partido radical e, em seu governo, deu grande impulso à educação sob o lema “Governar é educar”. Criou escolas e propiciou a abertura de trabalhos para os professores. Além disso, colocou ênfase especial no combate à pobreza.

seja pela saída “voluntária”¹³. É nesse contexto que localizamos o dramaturgo chileno em estudo – Ramón Griffero – exilado na ditadura de Pinochet. Os textos de Griffero estão francamente marcados pela discussão sobre a ditadura, o exílio na Europa e a memória da ditadura nos tempos atuais.

Assim sendo, a criação teatral chilena, nos anos 80, caracterizar-se-ia como um fenômeno cultural de quebra, de ruptura, ou seja, não recriaria, não copiaria os modelos teatrais pré-existentes, mas proporia algo de natureza, então, inusitada. De acordo com Griffero,

Las leyes de Stanislavski, las formas brechtianas, la estructura dramática Millerista etc. etc. no serán ya el molde omnipresente al cual interpretar y representar. Por primera vez en el desarrollo teatral chileno no será el nombre de un creador europeo o Norte Americano lo que aparecerán como apadrinadores artísticos-teóricos de la obra en cuestión. Será de acuerdo a las necesidades del autor en su representación y de acuerdo a su espíritu como recurrirá al reelaboración de la tradición teatral¹⁴.

As representações teatrais do início dos anos 80 desestruturaram as concepções dos modelos teatrais vigentes – baseados nas leis de Stanislavski, nas formas brechtianas e na estrutura dramática millerista. Dessa maneira, abrem uma perspectiva diferente diante dos mecanismos de criação teatral, gerando o que se convencionou chamar de quarta vertente – a pós-moderna. A partir de 1987, o conceito de pós-moderno passa a ser parte do discurso artístico-nacional, uma vez que as representações ocorridas entre 1983-1987 eram percebidas como diferentes. Críticos e jornalistas tinham, até então, apenas os parâmetros de modelos anteriores e não possuíam as noções estéticas e conceituais para definir esse novo teatro. Esses críticos, então, as

¹³ ROJO, 1985.

¹⁴ “As leis de Stanislavski, as formas brechtianas, a estrutura dramática Millerista etc. etc. não serão mais o modelo onipresente de interpretação e representação. Pela primeira vez no desenvolvimento teatral chileno não será o nome de um criador europeu ou norte-americano que aparecerá como padrinho artístico-teórico da obra em questão. Será de acordo com as necessidades do autor em sua representação e de acordo com seu espírito que recorrerá à reelaboração da tradição teatral”. (Disponível em: <[http:// www.griffero.cl](http://www.griffero.cl)>. Acesso em 05 ago. 06, tradução minha).

classificam como vanguarda ou movimento pós-pinochetismo. É a partir desse contexto que Griffero intitula a emergência desse espírito como Movimento Autônomo,

señalando sus características de autonomía frente a los modelos teatrales existentes y pre existente, a las ideologías y partidos en acción, a los mitos y valores nacionales y frente a las características del proceso de creación teatral¹⁵

Esse movimento autônomo se caracterizou dentro do que Nelly Richard denominou *escena de avanzada*: forma-se uma “escena” catastrófica com o fracasso de um projeto histórico pensado pela esquerda – Unidade Popular, e se rompe com o sistema de referências sociais e culturais que até 1973 garantia a idéia de coletividade. Pode-se falar de um rompimento com o real, uma vez que, com o Golpe de Estado, se desintegram os modelos de significação. Para Nelly Richard,

A *escena de avanzada* marca o surgimento das práticas de implosão, no campo minado da linguagem e da representação, para as quais somente a construção do fragmentário (e suas elipses de uma totalidade desunificada) consegue dar conta do estado de deslocamento no qual se encontra a noção de sujeito que estes fragmentos retratam como uma unidade que se tornou irreconstituível¹⁶.

O fragmentário passa a ser uma das características que compõe a *escena de avanzada*, pois desarticula os marcos de compartimentalização dos gêneros e das disciplinas; a tradição artística é quebrada e em sua desarticulação funde-se obra, ação teórica e crítica; a relação entre arte e política é refeita no marco totalitário de uma sociedade repressiva.

A *escena de avanzada* surge com o *Colectivo Acciones de Arte* (CADA), fundado pelo sociólogo Fernando Balcells, pela escritora Diamela Eltit, pelo poeta Raúl Zurita e pelos artistas visuais Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, com o objetivo de renovar teórica e pragmaticamente o fazer artístico nacional e repensar esse fazer, fundindo arte e vida.

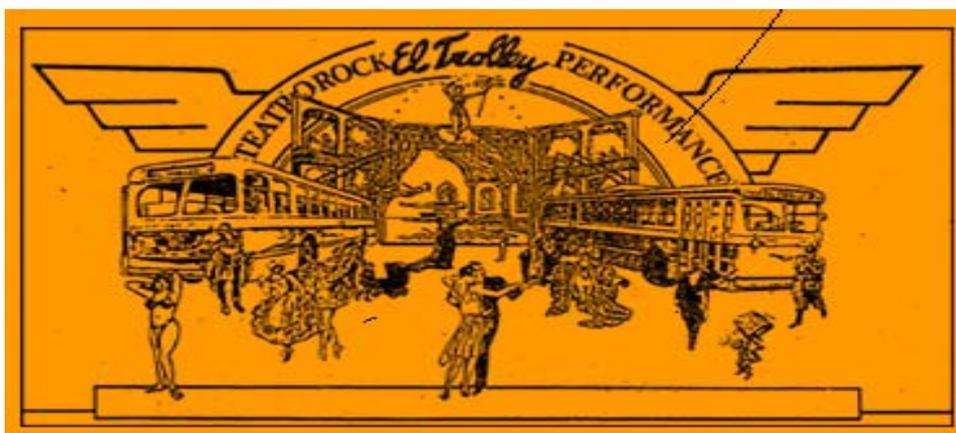
¹⁵ “Assinalando suas características de autonomia frente aos modelos teatrais existentes e pré-existentes, às ideologias e partidos em ação, aos mitos e valores e frente às características do processo de criação teatral”. (Disponível em <http://www.griffero.cl>. Acesso em 05 ago. 06, tradução minha).

¹⁶ RICHARD, 2002, p.14.

Um galpão abandonado serviria como ponto de encontro dos participantes desse movimento “vanguardista”: *El Trolley*.

1.1.1. *El Trolley* e a linguagem de resistência

Para no hablar como ellos hablan, no podemos representar como ellos representan - Manifiesto para un teatro autónomo.¹⁷



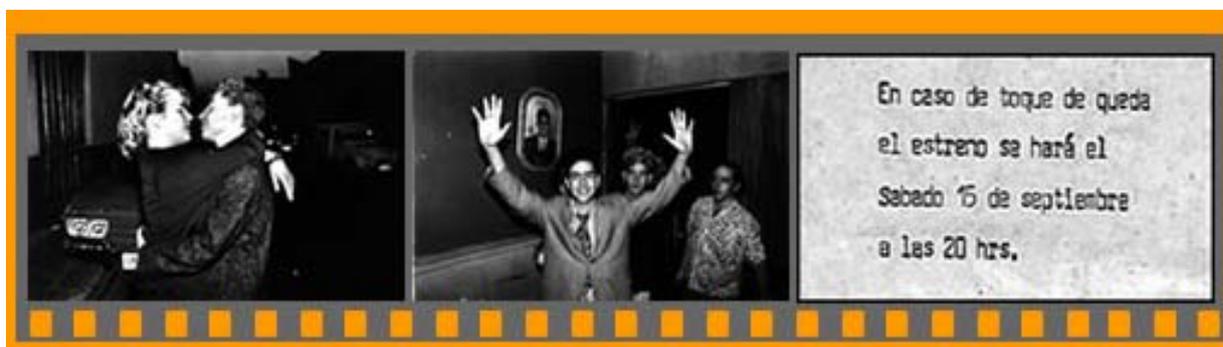
A emergência da pós-modernidade no Chile, no âmbito das criações culturais, ocorre em meio a um estado de polarização social, gerada pelo regime repressivo e autoritário da ditadura. Muitos foram os momentos de toques de recolher, de censura e de auto-censura a que os chilenos tiveram de se submeter.

Diante dessa realidade, desenha-se um quadro com uma perspectiva anti-autoritária, sem auto-censura e, muitas vezes, lúdica, de forma a reestruturar a linguagem teatral. Como a ditadura gera um isolamento cultural internacional, a produção artística floresce com movimentos artísticos praticamente autônomos. Não nos parece precipitado observar que, no afã de conter as manifestações culturais do povo chileno,

¹⁷ “Para não falar como eles falam, não podemos representar como eles representam. Manifiesto para un teatro Autônomo 1985”. (Disponível em: <[http:// www.griffero.cl](http://www.griffero.cl)>. Acesso em 15 ago. 06, tradução minha).

paradoxalmente, a ditadura fomentou o gérmen de um teatro que não se calaria frente à força da coerção.

É nesse cenário que, em 1983, cria-se, no Chile, um espaço de renovação criativa, chamado *El Trolley*¹⁸ – centro de criação autônoma e de resistência cultural sob um regime autoritário. Griffero, juntamente a outros artistas – Carmen Pelissier, Pablo Lavin, Eugenio Morales e Armando Lillo, realizavam nas únicas noites sem “toque de queda”, eventos que adquiriam simbolicamente e significativamente uma dimensão próxima à do carnaval originário¹⁹.



Nas festas, faziam-se críticas à política ditatorial, através de ações artísticas de caráter lúdico-subversivo:

un himno nacional militar se transformaba en un baile flamenco. O se cantaba *Only you can make the world go round* abrazando un televisor con la imagen de Pinochet. Un travestí imitaba a Sarita Montiel²⁰ y un grupo araucano realizaba sus danzas. Los grupos musicales se llamaban Los Prisioneros, Pinochet Boys, Indice de Desempleo, Fiscales ad Hoc, Pequeño vicio, Primeros Auxilios (...). Se proyectaban fragmentos de

¹⁸ Um velho galpão de madeira de um sindicato situado na zona marginal de Santiago, entre os bordéis da rua San Martín e os quartéis gerais de Investigações na velha Santiago.

¹⁹ Baseando-se nas análises literárias de Bakhtin, entende-se o carnaval não como o período antes da quaresma, mas como determinadas festividades. A carnavalização, então, é entendida como a mistura entre o profano e o sagrado, o alto e o baixo corporal, o sério e o riso, o grande e o pequeno. Trata-se de um corpo em processo, em permanente relação com a natureza e com morte e rejuvenescimento. O uso de máscaras é freqüente para confundir as identidades pessoais e sociais, como forma de transgressão ao sistema político ditatorial.

²⁰ Sarita Montiel foi uma grande atriz e cantora espanhola, famosa em filmes de Hollywood.

películas, video arte o se producían lanzamientos de revistas de nombre como *De Nada Sirve*²¹.

El Trolley, ao interligar elementos cênicos, visuais e sonoros, era um espaço que integrava diversas manifestações artísticas – arte visual, dança, literatura, música, vídeo-cine e teatro – como forma de dizer o que não poderia ser dito fora desse lugar de subversão. A censura tanto no espaço interno – a própria casa do indivíduo – quanto no espaço externo – as ruas – impedia, por meio da força e da repressão, as pessoas de se expressarem contra o governo ditatorial vigente.

Em entrevista realizada por Ana Muga, Griffero afirma que nos anos 80, esse espaço de resistência era extremamente necessário,

porque la angustia de quedarse callado en la casa es veinte veces peor, y como tampoco a uno le da para ir a hacer apagones, usas tu arma, tu medio que es la expresión dramática y creas un espacio que fue *El Trolley*, que fue una gran eclosión cultural y artística en ese momento. Entre el 83 y el 88. Era el único espacio en esa época en que la creación artística autónoma podía presentarse y había un público que lo seguía. Esa es la búsqueda de un nuevo lenguaje, de poder decir lo que estaba sucediendo en nuestro país, pero no de la misma manera en que se decía, porque como ya dejaba de emocionarnos, como que se insensibiliza uno. Entonces, hubo la necesidad de buscar un lenguaje para que la gente volviera a ver lo que estaba sucediendo, que es una cuestión del arte eterna, sea frente a la represión, sea frente al amor. Tú tienes que volver a ver... En la búsqueda de un lenguaje artístico que tuviera un mensaje político, pero con otro lenguaje, con otro discurso. Esta necesidad hizo que apareciera en *El Trolley*, y en los trabajos, toda otra visión teatral, otra perspectiva que abrió el abanico, que generó una tendencia.²²

²¹ “Um hino militar se transformava em dança flamenca. Ou se cantava *Only you can make the world go round* abraçando um televisor com a imagem de Pinochet. Um travesti imitava a Sarita Montiel e um grupo araucano realizava suas danças. Os grupos musicais se chamavam *Los Prisioneros, Pinochet Boys, Índice de Desempleo, Fiscales ad Hoc, Pequeño vicio, Primeros Auxílios* (...) Projetavam-se fragmentos de filmes, vídeo-arte ou se produziam lançamentos de revistas de nome *De nada sirve*”. (Disponível em: <<http://www.griffero.cl>>. Acesso em 15 ago. 06, tradução minha).

²² “porque a angústia de se ficar calado em casa é vinte vezes pior, e como ninguém irá fazer apagões, usa suas armas, seu medo que é a expressão dramática e cria um espaço que foi *El Trolley*, uma grande eclosão cultural e artística nesse momento. Entre 83 e 88, era o único espaço nessa época em que a criação artística autónoma podia se apresentar e havia um público que o seguia. Essa é a busca de uma nova linguagem, de poder dizer o que estava acontecendo em nosso país, mas não da mesma maneira em que se dizia, porque como já não nos emocionávamos, nos insensibilizamos. Então, houve a necessidade de buscar uma linguagem para que voltássemos a ver o que estava acontecendo, que é uma questão da arte eterna, seja diante da repressão, seja diante do amor. Você tem de voltar a ver... Na busca de uma linguagem artística que tivesse uma mensagem política, mas com outra linguagem, com outro discurso. Desta necessidade surgiu *El Trolley*, e nos trabalhos, surgiu toda outra visão teatral, outra

Pode-se questionar como esse espaço cultural resistiu aos anos de ditadura, uma vez que, através de *happenings*, *shows*, *performances*, criticava-se um regime que não permitia quaisquer críticas. Uma possível explicação está no fato de que o espaço *El Trolley* não existia burocraticamente, já que não pagava impostos²³. Dessa forma, questionar o poder dos militares foi possível porque o espaço *El Trolley* era invisível aos olhos do Estado. E é graças a sua invisibilidade que *El Trolley* se constituiu um inimigo poderoso da ditadura.

El Trolley foi a sede do Grupo de teatro *Teatro Fin de Siglo*, dirigido por Ramón Griffero²⁴. É importante ressaltar que Ramón Griffero escreve e dirige seus espetáculos, sendo premiado tanto pela escrita de seu texto dramático quanto pela direção de seus espetáculos – 1995, recebe o Premio APES: melhor montagem, melhor direção, melhor dramaturgo por *Río Abajo*.

Pode-se dizer que a obra de Griffero é consciente de sua mediatização como arte, pois não desatende ao contexto sócio-político. Ele critica o teatro produzido no Chile até os anos 80, que se baseia no realismo, demonstrando a necessidade de novas formas que sejam produto de reflexões artísticas: todos os elementos do teatro, para Griffero, devem estar expostos a mudanças, re-direcionamentos, desde o texto dramático até o espetáculo em si, incorporando outras artes, tais como a arquitetura, o cinema, a dança e a pintura.

perspectiva que abriu o leque, que gerou uma tendência". (QUE el teatro luce contra el olvido, 1998, p. 14, tradução minha).

²³ Uma das formas de censura eram os altos valores dos impostos cobrados pelo Estado.

²⁴ Ramón Griffero, bacharel em Ciências Sociais (1976) e licenciado em Estudos Dramáticos (1979), dirige o *Teatro Fin de Siglo* desde sua origem. Além de diretor, é dramaturgo, ensaísta e intelectual atuante, professor nos principais centros de ensino superior do Chile – *Universidad Católica*, *Universidad de Chile* e *Universidad Arcis*, sendo diretor da Escola de Teatro desta última universidade. Suas obras já foram apresentadas em Festivais Internacionais da América e da Europa e estão traduzidas e publicadas em seis idiomas: alemão, árabe, francês, inglês, italiano e português. Foi o fundador do *Teatro Fin de Siglo* e do espaço de resistência cultural *El Trolley*, em que surgiu um movimento artístico autônomo de grande importância para a renovação cultural do Chile do final do século XX. Griffero ganhou vários prêmios, dentre eles, por sua contribuição ao desenvolvimento do Teatro Contemporâneo Mundial, o Prêmio *Loth*, no Festival Internacional de Teatro *El Cairo*, no Egito, em 1999. Griffero ainda segue dirigindo e criando obras de maneira autônoma com o *Teatro Fin de Siglo*.

Analisar toda a produção artística de Griffero ultrapassa os limites desta dissertação, mas é de fundamental importância para o desenvolvimento da pesquisa fazer um breve histórico de alguns textos dramáticos escritos por Griffero, de modo que se contribua para o conhecimento de sua estética pós-moderna.

Escolhemos fazer um breve comentário sobre as seguintes peças: *Ópera para un naufragio* (1981), *Altazor Equinoxe* (1982), *Recuerdos del hombre con su tortuga* (1983), *Historias de un galpón abandonado* (1984), *99 La Morgue* (1987), *Rio Abajo* (1994), e *Almuerzos de mediodía* (1999). São peças importantes, uma vez que retratam três momentos da poética teatral de Griffero: o exílio, a volta do exílio e as memórias dos ditos e não-ditos.

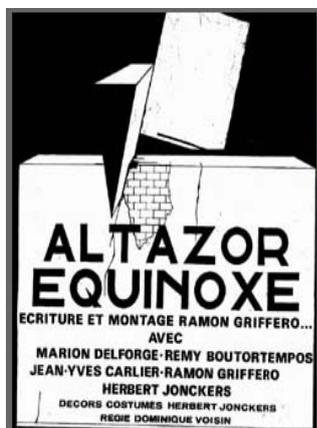
1.1.2. Ramón Griffero e as peças de seu quebra-cabeça

...que las obras son parte de la memoria y parte del patrimonio, la gente las ve como registro del país, como hablar de la especie humana. El arte habla del ser, de la muerte. Nosotros hablamos del universo, de las cosas más esenciales del hombre que obviamente no son domésticas, son trascendentales. Yo creo que una obra que habla del ser humano, trasciende épocas, gatilla sentimientos y emociones que son de siempre nuestras²⁵.

Como montar o quebra-cabeça? A opção aqui escolhida é pelas peças de um teatro entendido como prática política específica: a de fazer memória tanto dos protagonistas explícitos da História quanto dos leitores e espectadores desmemoriados (?) das obras. Interrogo a palavra “desmemoriados” pelo fato de acreditar que existem diferentes tipos de receptores: uns que fazem uma opção pelo esquecimento; outros que fazem uma opção pela lembrança; outros que optam por esquecer e recordar.

²⁵ “que as obras são parte da memória e parte do patrimônio, as pessoas as vêem como registro do país, como o falar da espécie humana. A arte fala do ser, da morte. Nós falamos do universo, das coisas mais essenciais do homem que obviamente não são domésticas, mas transcendentais. Eu penso que uma obra que fala do ser humano transcende épocas, firma sentimentos e emoções que são sempre nossas”. (Disponível em: <http://www.periodismo.uchile.cl/continentenegro/2005/3/entrevistagriffero.html>). Acesso em 03 fev. 2006, tradução minha).

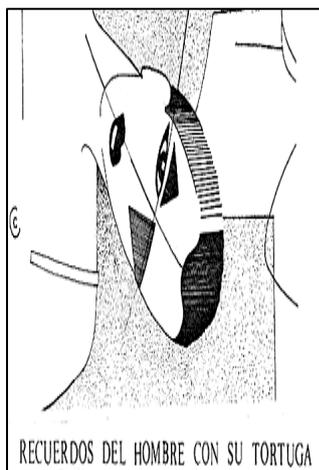
***Altazor equinoxe* (1982)**



Altazor equinoxe estreou na Bélgica e fazia referências ao sistema repressivo que imperava no Chile. Com o uso intensivo de imagens e alterações espaciais e temporais, as personagens do presente são transpassadas no tempo e convencidas a viver num reino medieval onde o destino assinalado pelas estrelas condena à morte o filho do Rei – Altazor. A solidão e a angústia são sentimentos marcantes nesta peça.

1.1.2.1. Peça de estréia na volta do exílio

***Recuerdos del hombre con su tortuga* (1983)**



Esta é a primeira montagem de Grifféro no Chile ditatorial, e retrata o exílio e a repressão, a partir da figura de *Aurelio*, criador de um circo que morre no exílio em Paris. A história é entrecortada por três cegos da colônia que se dirigem a Santiago com o sonho de conhecer a grande cidade. O presente em Paris, as recordações do circo e a travessia da colônia caracterizam o *racconto* cinematográfico.

1.1.2.3. Peças da memória

As peças *Historias de un galpón abandonado* (1984) e *99 La Morgue* (1987), juntamente a *Cinema Utopia* (1985), fazem parte de uma trilogia muito marcada pela linguagem de resistência ao regime totalitário da ditadura. Como *Cinema Utopia* constitui um dos objetos de investigação deste trabalho, faz por merecer um capítulo à parte; a seguir, apresentaremos somente as duas primeiras peças da referida trilogia e outras duas que colocam em jogo os ditos e não-ditos da memória da ditadura.

Historias de un galpón abandonado (1984)

Historias de un galpón abandonado é ambientada nos anos 40 e o espaço cênico é uma adega de cimento de muros altos. As personagens falam constantemente de suas recordações e sonham com mudanças. No entanto, a situação em que se encontram ao final da peça – sem luz, água ou comida – marca a desesperança de que algo possa mudar. Não se identifica o lugar de onde as personagens são, tampouco se identificam as mudanças com que elas sonhavam.

99 La Morgue (1987)

99 La Morgue é a história de médicos que declaram os torturados pela ditadura como mortos por acidente ou por morte natural. A montagem dessa peça, ainda nos anos em que Pinochet governava, representava uma realidade perigosa para Griffero e os atores que a interpretavam, pois simbolizava um ato de protesto e de resistência. Esse discurso de protesto, no entanto, é velado e demanda do leitor e/ou do espectador uma maior eficiência na percepção da crítica que se faz ao sistema.

Río abajo (1994)

Río abajo destaca-se pela narrativa espacial: em um edifício de três andares, no subúrbio da cidade, histórias paralelas se entrecruzam – a de um ex-torturador, a de sua filha, a de uma mulher de um desaparecido, a de um prostituto, a de um fotógrafo gay e a de um fantasma de uma criança afogada. Drogas, fantasias, violências, amores atormentam os moradores do edifício.

A convivência em um mesmo prédio entre *Eugenia*, a viúva de um torturado e morto pela ditadura militar, e *Willy*, militar desse regime, é conturbada. Willy diz que “a los delinquentes hay que aplicarle el mismo tratamiento que a los otros, vistes como dio resultado, ahora a nadie se le pasa por la mente andar gritando y pintando huevas, duro fue, pero efectivo”²⁶. Toda a peça faz referência aos desaparecidos, aos que jamais voltarão. Eugênia, em suas recordações, revive o dia em que Manuel não retorna:

Te acordai Manuel cuando me llevaste al Municipal y ahí estaba ese que cantaba "Suenan la sirena son cinco minutos y donde está ... con él... con él" (Víctor Jara) Y a mí se me caían las lágrimas y tu me dijiste; "me salió llorona la compañera" y no, no era eso, era una premonición. "Suenan la sirena son cinco minutos..." y donde está Manuel...Manuel²⁷

Em quase toda a peça faz-se referência aos apagões, que propiciavam um ambiente fácil para realizar todas as apreensões e torturas, aos corpos que muitos não sabem onde estão.

²⁶ “tem-se de aplicar nos delinquentes o mesmo tratamento dos outros, você viu como deu resultado, agora ninguém fica gritando e reivindicando, foi duro, mas efetivo”. (Disponível em: <<http://www.griffero.cl>>. Acesso em: 12 jul. 2006, tradução minha).

²⁷ "Você se lembra, quando me levava no Municipal e aí estava Víctor Jara que cantava 'Soa a sirene, são cinco minutos e onde está... com ele... com ele'. E eu chorava e você me disse 'é uma chorona essa minha companheira' mas não era isso, era uma premonição. 'Soa a sirene, são cinco minutos...' e onde você está Manuel... Manuel. (Disponível em: <<http://www.griffero.cl>>. Acesso em: 12 jul. 2006, tradução minha).

Almuerzos de mediodía – Brunch (1999)

Almuerzos de mediodía – Brunch é a história da última noite de *Esteban* – um condenado à morte; ou um preso desaparecido; ou alguém que morre. *Esteban* narra sua história para um guarda e para uma empregada como se estivesse lendo o livro que está escrevendo: suas angústias, suas memórias, seus temores. É um escritor que reflete sobre a ditadura à qual esteve submetido e que relata a maneira como seqüestravam as pessoas – sem rastros e sem explicar o porquê. Ele suplica por testemunhas que façam o retrato da sua morte frente a um pelotão para registrar esse momento, mas não obtém êxito.

Todas essas peças retratam o teatro pós-moderno de Griffero, caracterizado, fundamentalmente, pela recorrência à memória da ditadura e à fragmentação do tempo, do espaço e da identidade, e pela imbricação das artes, principalmente o teatro e o cinema.

1.2. Reflexões sobre o pós-moderno

Nada mais indicativo da força de um estilo de pensamento do que a insistência de seus opositores em declará-lo outra vez morto²⁸

O pós-modernismo talvez se pareça muito com o reflexo de Narciso na água: ele se desintegra no momento em que se tenta pegá-lo.²⁹

Refletir sobre o que é o pós-moderno constitui uma tarefa bastante complexa, uma vez que ainda não há um consenso sobre essa questão. Segundo Huyssen, pode-se perceber uma “notável mudança nas formações de sensibilidade, das práticas e de

²⁸ Parte do texto “A revolução silenciosa”, escrito por Teixeira Coelho em novembro de 2003. (Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/inde02112003.html>>. Acesso em: 12 jul. 2005).

²⁹ HEARTNEY, 2002, p.07.

discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava um período anterior"³⁰. Porém, ainda assim, resta esclarecer se essa transformação provoca "novas formas estéticas nas várias artes ou se ela predominantemente recicla técnicas e estratégias do próprio modernismo, reinscrevendo-as num contexto cultural modificado"³¹. Essas novas formas estéticas, de certo modo, determinarão o próprio fazer estético e o próprio modo de se pensar esse fazer. É verdade que isso não se dará de forma homogênea, já que "a pós-modernidade assume em cada linguagem um aspecto diferente"³². Em outras palavras, não há como pensar em um único discurso pós-moderno que seja válido para a arquitetura, para o cinema, para a literatura, ou para o teatro – cada um cria, para si, tempo e espaço próprios. Assim é que, na América Latina, o pós-modernismo no teatro terá características particulares.

Se é verdade que a carência de utopia é uma das características do discurso pós-moderno canônico, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, também não é menos verdade que, na América Latina, o contexto é marcado, muitas vezes, pela marginalização, por marginalizados, que ainda lutam por um espaço na sociedade e na literatura. A consciência de um intelectual latino-americano deveria ser, segundo Grínor Rojo,

La de los millones de individuos que en América Latina y en el Tercer Mundo en general saben, *porque lo experimentaron diariamente en carne propia*, que las cosas no están bien como están, que se pueden y se deben cambiar y que cuanto antes nos pongamos a la obra será mejor para todos.³³

Estaríamos falando, então, de personagens marcadas pela presença dessas micro-utopias? Quando dizemos micro-utopias não nos referimos a utopias menores, mas

³⁰ HUYSEN, 1992, p.20.

³¹ IDEM, p.20.

³² COELHO, 1986, p.79.

³³ "a dos explorados e humilhados, a dos milhões de indivíduos que na América Latina e no Terceiro Mundo em geral sabem, *porque experimentam diariamente na própria carne*, que as coisas não estão bem como estão, que se deve mudar e que quanto antes começarmos a trabalhar, melhor para todos". (ROJO, 1985, p.11, grifo do autor, tradução minha).

a utopias que alimentam conquistas cotidianas, que redimensionariam o respeito à liberdade e à própria vida.

Mesmo assim, é complicado falar em pós-modernismo na América Latina, pois é um fenômeno global que surgiu fora do continente. O continente latino-americano possui, nos âmbitos científico, econômico, político e social, características bem diferentes das verificadas nos continentes europeu e norte-americano. Para alguns teóricos europeus e norte-americanos, não se pode ainda falar na existência do pós-modernismo na América Latina, pois essa região não reuniria condições econômicas e sociais suficientemente desenvolvidas, capazes de fomentar manifestações pós-modernas. Apesar desses teóricos, apostamos na existência do pós-modernismo nesses países chamados periféricos. Para isso, sustentamo-nos nas reflexões de Teixeira Coelho:

Sob esse ângulo, recoloca-se a afirmação, não tão ingênua e descompromissada assim, de que os países subdesenvolvidos não podem produzir formas culturais desvinculadas da condição econômica rudimentar em que se atolam, formas que se pudessem colocar em pé de igualdade com a cultura dos 'desenvolvidos'. Reafirma-se a dependência do superestrutural (onde se situaria a arte) em relação ao infraestrutural (a economia), o que é claramente uma balela se entendido em termos rígidos. O Brasil pré-moderno tem um Glauber pós-moderno. Isto significa que tentar encontrar no universo estético, enquanto relativamente autônomo, o elemento específico para a definição da pós-modernidade é um procedimento adequado, capaz de prestar contas da multiplicidade de aspectos da vida contemporânea, que é pluri e não unidimensional.³⁴

Refletir sobre o pós-modernismo na América Latina seria, portanto, observá-lo em sua interface com a transição, com o novo, com o instável. É, metaforicamente, a tarefa de montar um quebra-cabeça, uma vez que: são muitas as teorias, são muitos os teóricos e, por consequência, são muitas as peças.

Tomemos, então, as quatro acepções de quebra-cabeça definidas no Dicionário Aurélio³⁵:

³⁴ COELHO, 2001, p.57.

³⁵ AURÉLIO, 1986, p.1428.

Verbetes	Acepção	Significado
Quebra-cabeça	1 ^a .	Aquilo que dá cuidado, que preocupa, que é complicado; quebradeira;
	2 ^a .	Questão ou problema difícil, complicado;
	3 ^a .	Adivinhação que, para ser resolvida, necessita de habilidade ou inteligência;
	4 ^a .	Jogo que consiste em combinar peças que se encontram baralhadas a fim de formar um todo, em geral uma figura.

Seria o quebra-cabeça uma metáfora capaz de explicar o teatro pós-moderno?

Devido às perturbações e provocações que o termo “pós-moderno” suscita, tomaremos como referência alguns teóricos que estudaram a pós-modernidade – destacadamente Jean François Lyotard, Patrice Pavis, Teixeira Coelho e Steven Connor – a fim de montarmos o quebra-cabeça.

Pode-se afirmar que o filósofo francês Jean François Lyotard foi quem expandiu o uso do conceito *pós-moderno* no final da década de setenta. Seu ponto de vista baseia-se no fato de que a modernidade, fundada no universo da razão ocidental, não conseguiu mais resolver a contradição que surge da confrontação das ordens da realidade e da racionalidade. A lógica de Lyotard consiste na seguinte afirmação: *Todo lo que es real es racional, todo lo que es racional es real: Auschwitz es real, pero no racional*³⁶

A afirmação de Lyotard remete ao nazismo de Hitler. O fato de sua premissa se fazer pertinente no contexto europeu da Segunda Grande Guerra, entretanto, não a torna inválida para uma análise do contexto ditatorial latino-americano. As ditaduras e seus punhos repressivos assolaram países como o Chile, o Brasil, a Argentina, o Uruguai, dentre outros. Assim, podemos ter: “Tudo o que é real é racional, tudo o que é racional é real: as ditaduras militares são reais, mas não racionais”.

³⁶ “Tudo o que é real é racional, tudo o que é racional é real: Auschwitz é real, mas não é racional”. (LYOTARD, 1994, p.91, tradução minha).

A validade do método histórico e racional, com que a cultura ocidental construiu seu sistema de valores e crenças, passa a ser relativizada e o projeto da modernidade fracassa diante dos acontecimentos bélicos ocorridos no século XX – as duas Grandes Guerras, o nazismo, o fascismo, as ditaduras, as outras guerras.

O argumento de Lyotard é

que el proyecto moderno (de realización de la universalidad) no ha sido abandonado ni olvidado, sino destruido, ¡liquidado! Hay muchos modos de destrucción, y muchos nombres le sirven como símbolos de ellos: Auschwitz puede ser tomado como un nombre paradigmático para la no realización trágica de la modernidad.³⁷

Desse modo, os discursos da razão, não mais caracterizados como totalizadores e únicos, passam a ser questionados. A condição pós-moderna é uma visão incrédula frente aos relatos estabelecidos como únicos e a característica da fragmentação surge em decorrência das críticas feitas às “certezas absolutas”. O declínio das metanarrativas e o rompimento com os discursos “legítimos” das autoridades políticas, científicas e sociais geram sujeitos descrentes em relação ao outro e ao mundo que os circunda. O discurso científico, por exemplo, calcado no modelo positivista, rechaçava a possibilidade de um conhecimento ambíguo – acreditava-se numa verdade única a ser perseguida. Entretanto, a ciência falhou em sua tentativa de resolver todos os problemas da humanidade. Ao se mostrar impotente, a ciência tem seu discurso posto em xeque, o que conduz à fundação de um novo modelo de ciência.

Esse novo modelo suscita inúmeras “descobertas” científicas e tecnológicas em diversos campos do saber – na Física, na Medicina, na Antropologia, no tratamento da Informação, por exemplo. Essas “descobertas” têm um efeito destruturador sobre a

³⁷ “que o projeto moderno (de realização da universalidade) não foi abandonado nem esquecido, mas destruído, liquidado! Há muitos modos de destruição, e muitos nomes lhe servem como símbolos: Auschwitz pode ser tomado como um nome paradigmático para a não realização trágica da modernidade”. (LYOTARD, 1994, p.30, tradução minha).

idéia de “permanência”: nada mais é permanente; as verdades adquirem um caráter provisório, em um jogo de anulações e substituições.

A volatilidade e a efemeridade tornam difícil manter qualquer sentido firme em sua continuidade: as transformações na economia – o sistema de entrega *just in time*, os bancos eletrônicos, os dinheiros de plástico e a passagem do consumo de bens para o consumo de serviços –; as transformações na comunicação – o uso da *internet*, das imagens-mercadorias da mídia –, remodelam o conceito de identidade, de tempo e de espaço, que deixam de ser estáticos e passam a mudar rapidamente dependendo do referencial.

Na Física, a Teoria da Relatividade de Einstein altera as noções de tempo e de espaço, que passam a ser compreendidas e representadas dependentemente da posição do observador, e não de coordenadas fixas. A Física Quântica traz à tona o Princípio da Incerteza de Heisenberg³⁸, que assinala que é impossível conhecer e determinar simultaneamente a posição e o momento de uma partícula com precisão arbitrariamente grande, pois à medida que se aumenta a precisão na determinação de uma, perde-se a precisão na determinação da outra. Einstein e Heisenberg remodelam, assim, os conceitos de tempo e de espaço. Segundo Lyotard,

A teoria quântica e a microfísica obrigam a uma revisão muito radical da idéia de trajetória contínua e previsível. A busca da precisão não se choca com um limite devido ao seu custo, mas à natureza da matéria. Não é verdade que a incerteza, isto é, a ausência de controle, diminua à medida que a precisão aumente: ela aumenta também.³⁹

Na descrição do mundo atômico, é impossível separar completamente o observador do resto da natureza – o observado. O peso e o calor das mãos de quem faz o experimento interferem na matéria e a modificam. Analogamente, na descrição do mundo pós-moderno – se é que podemos descrevê-lo – é imprescindível saber o lugar de enunciação do observador e, ademais, do observado. Todo o horizonte de experiência e

³⁸ Físico alemão, um dos descobridores da Física Quântica.

³⁹ LYOTARD, 1993, p.102.

expectativa, ou nos conceitos de Marco De Marinis para o teatro, toda a competência teatral dos pesquisadores, dos autores, dos envolvidos no fazer teatral, incluindo, também, a competência dos receptores, devem ser analisadas.

Se é verdade que a física newtoniana ignorava a presença de seu observador, a física quântica, diferentemente, sustenta que a omissão de qualquer interferência tornaria a teoria inconsistente. Mais uma vez, valemo-nos dos estudos da física. Responder às perguntas *de onde falo?*, *de que lugar reivindico?*, é, então, condição *sine qua non* para a produção da coerência de qualquer pressuposto. É importante ressaltar que esse lugar, esses contextos – cultural, econômico, genérico, político e social – variam de acordo com as mudanças que ocorrem dentro e fora da sociedade. O tempo, dessa maneira, não é estático, assim como a identidade e o espaço não são mais unificados e lineares.

Assim como na investigação dos fenômenos físicos, na tentativa de explicar o fenômeno da pós-modernidade, não há como fazer afirmações categóricas, peremptórias. O que temos são marcas, partes, pegadas e traços. A figura de linguagem que melhor representa a pós-modernidade é a metonímia: não apreendemos o todo, mas parte do todo, que, em um determinado tempo e em um determinado espaço, assume a identidade do todo. A pós-modernidade seria, então, marcada, muitas vezes, pelo vazio e pelo silêncio, pela abertura do texto a leituras e releituras. Segundo Pavis,

el postmodernismo se abstiene de toda radicalidad y de toda negación (...) rechaza lo que llama la uniteralidad de una lectura (...) relativiza toda interpretación, propone pistas de sentido que se contradicen o se neutralizan⁴⁰.

Tomemos como exemplo um espectador de algum espetáculo da trilogia do *Teatro da Vertigem*⁴¹: se quiser assistir, integralmente, à peça, esse expectador terá de

⁴⁰ “o pós-modernismo se abstém de toda radicalidade e de toda negação (...) rechaça o que chama a unilateralidade de uma leitura (...) relativiza toda interpretação, propõe pistas de sentido que se contradizem ou se neutralizam”. (PAVIS, 1994, p.81, tradução minha).

⁴¹ O *Teatro da Vertigem* é um grupo de teatro de São Paulo que trabalha a partir do processo colaborativo, que parte de uma perspectiva coletiva, em que vários sujeitos enunciam. Não há um único ponto de vista, mas uma negociação entre várias memórias pessoais, individuais de cada

se movimentar no espaço – uma igreja, um hospital e uma prisão –, procedimento nada convencional para um expectador de uma peça de teatro. O espectador é um co-construtor do espetáculo, pois é ele quem escolhe de que ângulo quer assistir. Daí, no teatro pós-moderno, o *produto teatral* “sair de cena” e a evidência recair sobre a *produção teatral*; assistimos ao abandono da *representação* e a ascensão da *presentação*. São, artaudianamente⁴², ações presentificadas, encenadas aqui e agora.

Segundo Teixeira Coelho,

o que o teatro pós-moderno fará é deixar de apresentar espetáculos, feitos por alguns e consumidos por outros, para organizar experiências teatrais onde não há separação entre palco e platéia (onde não há palco, nem platéia: todos atuam, ninguém apenas assiste).⁴³

O teatro pós-moderno apresenta uma escrita em processo, em construção. Segundo Connor, “o teatro é tomado por teóricos do pós-moderno como uma recusa positiva da congelada abstração da idéia da obra-em-si em favor da obra como processo”⁴⁴. Assim, uma característica intrínseca ao leitor de um texto teatral pós-moderno é uma permanente latência, permeada de sensações, percepções e pulsações, uma vez que esses textos proporcionam diversas leituras, as quais não se fecham.

Ainda segundo Connor, a condição pós-moderna “manifesta-se na multiplicação de centros de poder e de atividade e na dissolução de toda espécie de narrativa totalizante que afirme governar todo o complexo campo da atividade e da representação sociais.”⁴⁵ O teatro, nesse contexto, está marcado pelo discurso do sujeito fragmentado, das pluralidades, das diferenças, da quebra de fronteiras e da infiltração da história na ficção.

um desses sujeitos. Fizeram uma trilogia – *Paraíso Perdido*, *O Livro de Jó*, *Apocalipse 1,11*, apresentados, respectivamente, em uma igreja, em um hospital e em uma prisão.

⁴² Artaud, no livro *Teatro e seu duplo*, defende a idéia de que não haveria distância entre ator e platéia, de que atores e todos fariam parte do processo teatral.

⁴³ COELHO, 2001, p.80.

⁴⁴ CONNOR, 1992, p.110.

⁴⁵ IDEM, p.16.

Desse modo, o teatro pós-moderno é descentrado, fragmentado e polimorfo, e é, portanto, um objeto ideal de análise para uma teoria da leitura que desconfia de: toda forma de identidade fixa e única; toda idéia de tempo e espaço unificados e lineares; de uma memória como a de Funes⁴⁶, em que tudo é recordado.

As definições desses quatro teóricos compõem um conjunto de posições sobre o pós-moderno e são as peças do quebra-cabeça do teatro pós-moderno, que, para se encaixar, devem ter partes em comum – a fragmentação da identidade, do tempo e do espaço e da memória. Retomando e relacionando as acepções do Dicionário Aurélio, com habilidade, poderemos descomplicar a “quebradeira” e combinar as peças que, entretanto, contrariando a última das acepções, provavelmente, nunca chegarão a compor um todo homogêneo, um inteiro.

1.2.1. A recepção teatral pós-moderna: um breve histórico da Teoria da Recepção e sua relação com o Teatro

O pólo da recepção para a compreensão do objeto literário é discutido por Jauss, na década de 60. Para implementar suas reflexões, ele centra a atenção no contato entre o texto e seus leitores, analisa a experiência do leitor a partir de suas expectativas e de acordo com o momento histórico em que a obra é concebida. Na visão de Jauss, o texto não é mais considerado apenas pela estética de sua produção, fechado em si mesmo, como pensavam os estruturalistas, mas também pela estética de sua recepção. Há, portanto, uma interdependência, em que, segundo Pavis, “la producción nunca es realizada sin la perspectiva de un receptor potencial; todo acto receptivo obliga a reconocer el proceso de la producción”⁴⁷.

⁴⁶ BORGES, 1974.

⁴⁷ “a produção nunca é realizada sem a perspectiva de um receptor potencial; todo ato receptivo obriga a reconhecer o processo da produção”. (PAVIS, 1994, p.09, tradução minha).

Dessa maneira, o texto dramático⁴⁸ e o texto espetacular⁴⁹ podem ser considerados desde o ângulo de sua produção e de sua recepção, havendo, assim, um caráter dialético na transação entre esses dois pólos, um diálogo e uma contraposição de idéias, uma vez que o texto, por si só, já inicia sua transferência, apesar de incompleto, necessitando também da capacidade de apreensão e de processamento do leitor ou espectador. Considera-se, então, que o texto possui espaços vazios⁵⁰ que devem ser preenchidos pelo receptor. O leitor e/ou espectador também constrói o texto, o que torna indispensável o estudo da recepção teatral, uma vez que o teatro, inscrito nos textos dramáticos e espetaculares, apenas funciona como fenômeno de significação e comunicação ao entrar em contato com o receptor. A relação teatral – texto espetacular-espectador – e a relação textual – texto dramático-leitor – devem ser pensadas como produção e recepção em conjunto, em que não há imposição de uma sobre a outra. Embora Anne Ubersfeld (1989) classifique texto dramático como texto e texto espetacular como representação, nesta dissertação, serão usados os termos propostos por Pavis (1994): texto dramático e texto espetacular. Para De Marinis *todo texto siempre es incompleto, y exige a su destinatario (lector y espectador) completarlo, actualizando sus potenciales significativas y comunicativas*⁵¹.

Essa concepção, em que o texto dramático ou espetacular é completado por sua recepção, considera que os espaços vazios que o texto possui, os lugares indeterminados, devem ser preenchidos a fim de que se estabeleça a construção do objeto estético. Essa construção do objeto estético nunca se dará totalmente, mas de forma incompleta e parcial, pois cada leitor, a partir de suas experiências e expectativas, irá preencher as lacunas do texto a seu modo. Portanto, é indispensável que o texto

⁴⁸ Considera-se o texto dramático aquele escrito para ser representado diante de um público. (PAVIS, 1994).

⁴⁹ Considera-se o texto espetacular aquele usado em cena, composto pela fala das personagens, além das linguagens do figurino, iluminação, música, gesto, dentre outras. (DE MARINIS, 1997).

⁵⁰ Termo usado para descrever a ocupação, pela projeção do leitor, de um ponto indeterminado do sistema textual. (ISER. In LIMA, 1979, p.106).

⁵¹ “todo texto é sempre incompleto, e exige que seu destinatário (leitor e espectador) o complete, atualizando seus potenciais significativos”. (DE MARINIS, 1997, p.24, tradução minha).

preveja um tipo ideal de receptor, leitor/espectador, capaz de analisar suas marcas semióticas. As palavras de De Marinis ilustram o que estamos falando:

...concebir como ilimitada la libertad interpretativa del espectador significa, en primer lugar, desconocer el trabajo fundamental de predeterminación de su percepción que el espectáculo lleva a cabo [...] olvidar que el espectáculo le asigna” al espectador “[...] un lugar a quien lo consume, preconstituye, dentro de ciertos límites, su recorrido preceptivo y, siempre por supuesto dentro de ciertos límites, prefigura su respuesta...⁵²

Pensemos na recepção teatral nos âmbitos do texto dramático e do texto espetacular, mediante a teorização sobre leitor modelo, conceito desenvolvido por Umberto Eco (1994), aqui aplicado ao texto dramático; e sobre espectador modelo de um texto espetacular, conceito de De Marinis (1997), inspirado no leitor modelo de Eco.

O leitor modelo é concebido por Umberto Eco como “uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar”⁵³, o que é possível também dizer sobre o espectador modelo, que, de acordo com De Marinis, seria uma *estrategia textual predeterminada, recorrido receptivo previsto por el texto espectacular e inscripto en él de diferentes formas*⁵⁴. Leitor modelo e espectador modelo são estratégias da escritura ou da montagem, que podem ser analisadas pelas marcas semiótico-textuais e pelo trabalho experimental feito na montagem com os participantes da produção.

O leitor modelo, como foi dito anteriormente, já está inscrito no texto e corresponde a um tipo ideal de leitor, seu perfil está desenhado pelo texto e dentro dele. Segundo Umberto Eco, existem dois tipos de leitor modelo: um de primeiro nível, que quer saber como a história termina; e outro, de segundo nível, que

⁵² “conceber como ilimitada a liberdade interpretativa do espectador significa, em primeiro lugar, desconhecer o trabalho fundamental de predeterminação de sua percepção que o espetáculo realiza [...] esquecer que o espetáculo lhe atribui” ao espectador “[...] um lugar que o consoma, pré-constitua, dentro de certos limites, seu recorrido receptivo e, sempre dentro de certos limites, prefigura sua resposta”. (IDEM, p. 24, tradução minha).

⁵³ ECO, 1994, p.23.

⁵⁴ “estratégia textual pré-determinada, um direcionamento receptivo previsto pelo texto espetacular e inscrito nele de diferentes formas”. (DE MARINIS, 1997, p.27, tradução minha).

se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor [...] só quando tiverem descoberto o autor-modelo e tiverem compreendido (ou começado a compreender) o que o autor queria deles é que os leitores empíricos se tornarão leitores-modelo maduros⁵⁵.

Essa denominação de segundo nível proposta por Eco pode ser questionada na medida em que considera o leitor empírico capaz de se tornar um leitor modelo. O leitor modelo é considerado uma estratégia textual, uma entidade que não existe como pessoa, mas como um ideal, presente apenas na configuração textual. Nas palavras de Umberto Eco, todo texto “preverá um leitor-modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente”⁵⁶. O leitor modelo teria as mesmas competências e seria capaz das mesmas concretizações do autor, estariam eles situados no mesmo contexto cultural, histórico e social.

Através das marcas semióticas de um texto dramático, o leitor modelo pode ser reconhecido. O espectador modelo, por sua vez, carrega outras marcas semióticas, pois o texto espetacular é composto de outras linguagens além da verbal: iluminação, figurino, sonorização, cenografia e gestos, por exemplo. O espectador modelo, então, está inscrito no texto espetacular e é pensado não apenas pelo escritor, mas pelo diretor, pelos atores, pelo figurinista, pelo iluminador e pelos demais profissionais inseridos na montagem de um espetáculo teatral.

É importante ressaltar que não pretendem o escritor, com o leitor modelo, e o diretor, com o espectador modelo, indicar uma forma normativa, rígida e predeterminada de leitura; trata-se, a partir das marcas semióticas, de indicar leituras possíveis.

De Marinis também aborda o papel do crítico. Segundo ele, a partir da análise das marcas semióticas, o crítico procura mostrar de que forma e em que medida os textos

⁵⁵ ECO, 1994, p.33.

⁵⁶ IDEM, p.24.

dramático e espetacular assinalam o ponto de vista com o qual o leitor ou espectador deveria ler. Além disso, o crítico deveria

mostrar en qué medida y de qué manera un espectáculo le deja a su receptor real 'espacios vacíos', márgenes de indeterminación mediante los cuales él podrá elaborar su propio punto de vista, siguiendo o bien ignorando las marcas previamente dispuestas.⁵⁷

Não há, portanto, como teorizar sobre os conceitos de leitor modelo e espectador modelo sem falar sobre o papel do leitor empírico e do espectador empírico. O espectador empírico ideal seria aquele capaz de decodificar toda a pluralidade de códigos presente no texto espetacular, o que, sem dúvida, é impossível. Entretanto, isso não significa que o espectador empírico não deva estar atento à montagem, já que a comunicação é dada em tempo real, ao vivo, não se podendo voltar à página, como em um texto dramático. Mas, ao se pensar que o texto dramático é escrito para ser representado, ou seja, para se tornar um texto espetacular, o leitor também deve estar muito atento em sua leitura, uma vez que

percibe el texto dramático como visualizado [...] los nombres, sin identificación de funciones, edad, modos de vestirse, rasgos físicos, fuerzan al lector a construir al personaje con la imaginación y de acuerdo con las asociaciones socio-culturales que su competencia cultural le permite.⁵⁸

Assim, o leitor, para se aproximar do leitor modelo, terá de visualizar um possível texto espetacular, ter uma capacidade de imaginação coerente com o momento histórico em que o texto dramático foi escrito e com o momento histórico de uma possível montagem. O leitor empírico, então, tem de ser um parceiro do diretor, do ator, do

⁵⁷ "mostrar em que medida e de que maneira um espetáculo deixa para seu receptor real 'espaços vazios', margens de indeterminação mediante as quais ele poderá elaborar seu próprio ponto de vista, seguindo ou ignorando as marcas previamente dispostas". (DE MARINIS, 1997, p.28, tradução minha).

⁵⁸ "percebe o texto como visualizado [...] os nomes, sem identificação de funções, idade, modos de se vestir, características físicas, forçam o leitor a construir a personagem com a imaginação e de acordo com as associações sócio-culturais que sua competência cultural lhe permite". (VILLEGAS, 2000, p.106, tradução minha).

iluminador e do figurinista, pois participa dos processos de produção e de construção do texto.

Já o espectador empírico, para se aproximar do modelo, também tem de participar do mesmo universo de conhecimento, expectativa e motivação que possuem os elementos da produção, mostrando que a produção e a recepção são processos intimamente relacionados, embora com certa autonomia. Em uma montagem, são numerosas as variações que vão mediar a experiência teatral e, na leitura do espetáculo, há uma fusão *con los otros focos de atención del espectador: personajes, luces, acciones, movimientos, público que ingresa atrasado, etc.*⁵⁹. Ao se pensar em um texto espetacular, dever-se-ia, portanto, considerar a existência de textos parciais e subtextos, que, de acordo com De Marinis são *una pluralidad de códigos a menudo heterogéneos entre sí y de diferente especificidad*⁶⁰.

Para tentar elucidar a recepção de um texto dramático e de textos espetaculares, considerando as características acima citadas, é que se faz a teorização aqui presente sobre leitor modelo e sobre espectador modelo, que seria aquele que “representa tan sólo un constructor hipotético, una categoría de metalenguaje teórico.”⁶¹

É razoável que se diga ainda que o fato de o texto fundar um espectador modelo e um leitor modelo, não implica, necessariamente, a eliminação dos espaços vazios do texto, pois esses são, também, margens de indeterminação, que dão ao leitor real a capacidade de elaborar seu próprio ponto de vista, levando em consideração, ou não, as marcas semióticas do texto.

Na estética teatral pós-moderna, os conceitos de leitor modelo e espectador modelo ganham nova dimensão, uma vez que se trata de um conjunto de textos mais fragmentado. As estratégias textuais, especificamente nas peças *Cinema Utopia* e *Tus*

⁵⁹ “com outros focos de atenção do espectador: personagens, luzes, ações, movimentos, público que chega atrasado, etc.” (IDEM, p.108, tradução minha).

⁶⁰ “uma pluralidade de códigos frequentemente heterogêneos entre si e de diferente especificidade.” (DE MARINIS, 1997, p.23, tradução minha).

⁶¹ “representa tão somente um construtor hipotético, uma categoria de metalinguagem teórica”. (IDEM, p.27, tradução minha).

deseos en fragmentos, intensificam o ir e vir do leitor empírico no texto para relacionar os blocos de significação. A metáfora do quebra-cabeça funciona, dessa forma, na medida em que nós, leitores e críticos de teatro, direcionamos nosso olhar não numa seqüência espacial e temporal lineares de acontecimentos, mas na descontinuidade, nas entrelinhas e nos vazios deixados pelo texto. Veremos, nos capítulos 2 e 3, como os textos dramáticos pós-modernos *Cinema Utopia* e, principalmente, *Tus deseos en fragmentos*, demandam um leitor pós-moderno.

1.3. A memória da ditadura

Quem controla o passado controla o futuro;
quem controla o presente controla o passado⁶².

Segundo Huyssen, “um dos fatores culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes é a emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais”⁶³. Incluímos nesse novo contexto a América Latina, sociedade ocidental, preocupada cultural, política e socialmente com a memória das ditaduras militares. Embora caracterize inevitavelmente uma volta ao passado, essa emergência da memória aponta para uma volta ao passado não como resgate de algo perdido, mas como um retorno que, a um só tempo, retoma e reformula⁶⁴. O que Huyssen e Coelho sugerem é uma releitura crítica do passado. Assim compreendida, a memória, nos dizeres de Hutcheon, *is always a critical reworking, never a nostalgic ‘return’*⁶⁵. Desdobrando as reflexões desses pensadores, apresentamos uma releitura possível do passado, que se sustenta na crítica à memória oficial do Estado, que insiste em esquecer as torturas e os massacres ocorridos durante a ditadura militar.

⁶² ORWELL, 1984.

⁶³ HUYSEN, 2000, p.09.

⁶⁴ COELHO, 2001

⁶⁵ “é sempre um trabalho crítico, nunca um retorno nostálgico”. (HUTCHEON, 1993, p.245, tradução minha).

Se lembrar não é apenas receber uma imagem do passado, mas buscá-la, fazer com que seja recordada, a memória deve, então, ser exercida⁶⁶. Em outras palavras, a memória é fruto do trabalho de sujeitos, que agem, deliberadamente, ou não, no exercício dessa “atividade”. Esse exercício, entretanto, pode implicar a possibilidade de abuso. Um abuso que está relacionado, principalmente, com o plano da memória manipulada pelos discursos oficiais, com os excessos da memória coletiva, a qual constitui o lugar de enraizamento da historiografia: instituições como o Estado, a partir de imagens, ritos, símbolos, textos e outras formas, “criam”, para si, uma memória – é isso que, de certo modo, a pós-modernidade no Chile tem questionado.

No Chile, essa recodificação do passado e os conseqüentes questionamentos aparecem em grande parte nas obras literárias de escritores como Ramón Griffero, Juan Radrigán e Marco Antonio de la Parra (dramaturgos), Diamela Eltit (romancista), Pedro Lemebel (cronista), Enrique Lihn e Raúl Zurita (poetas), que buscam repensar a experiência traumática do pós-golpe de 1973 e refletir sobre a “tensão irresolvida entre lembrança e esquecimento – entre latência e morte, revelação e ocultamento, prova e denegação, subtração e restituição”⁶⁷.

Essa tensão entre lembrança e esquecimento – não seria exagero dizer que lembrança e esquecimento travam um duelo numa arena discursiva; esse duelo, entretanto, apresentar-se-ia como um paradoxo, na medida em que a sobrevivência de um adversário é dependente da do outro – está presente nos discursos de memória, com os debates cada vez mais presentes na mídia, a partir de 1980, sobre o Holocausto. Até pouco tempo não se falava de experiências traumáticas e não se admitiam momentos de culpa e vergonha na memória coletiva. Segundo Aleida Assmann,

somente aos poucos vão se constituindo novas formas de lembrança coletiva que não cabem mais nos padrões de uma posterior heroificação e atribuição de sentido, mas que são elaboradas para o reconhecimento universal do sofrimento e a

⁶⁶ RICOEUR, 2004.

⁶⁷ RICHARD, 2000, p.53

superação terapêutica de seqüelas paralisantes. Nesse contexto, chega-se também a uma nova elaboração da culpa dos algozes na lembrança de seus descendentes, que não mais ignoram os capítulos sombrios de sua história por meio do esquecimento, senão os estabilizam na memória coletiva e os integram na auto-imagem da nação.⁶⁸

É nesse contexto da emergência do Holocausto como figura de linguagem universal, que se pode passar a “entender situações locais, politicamente e historicamente distintas do evento original. No momento transnacional dos discursos de memória, o Holocausto perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e passa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias”⁶⁹. O “Holocausto” promovido pelos governos ditatoriais na América Latina despertou o interesse de muitos escritores, que refletiram sobre os acontecimentos que marcaram a história de seu povo. Entretanto, é preciso que se diga que muito em função da anterioridade do Holocausto na Europa, a reflexão sobre a memória não se dá da mesma forma na América Latina.

É preciso que se diga ainda que, mesmo na América Latina, as ditaduras militares se deram de maneira diferenciada em cada país. Na Argentina, no Brasil, no Chile e no Uruguai, por exemplo, os reflexos dos anos de chumbo não foram e não são vistos e sentidos igualmente. A memória coletiva da sociedade chilena é, a meu ver, significativamente diferente da brasileira. Basta verificar os documentos que contabilizam o número de pessoas exiladas e mortas nesses dois países: no Chile, segundo dados obtidos pelas *Comisiones de la verdad en América Latina*, entre 1973 e 1990, foram contabilizados mais de 3.197 mortos e desaparecidos. No Brasil, há uma divergência com relação ao número de mortos e desaparecidos. Segundo a Comissão Especial de Mortos e Desaparecidos Políticos do Ministério da Justiça, os dados reconhecidos pelo governo brasileiro foram de 126 mortos e de 144

⁶⁸ ASSMAN, 2002, p.04.

⁶⁹ HUYSSSEN, 2000, p. 13.

desaparecidos. Já os dados reconhecidos pelos familiares das vítimas são de 307 mortos, 138 desaparecidos dentro do Brasil e 13 desaparecidos no exterior.

Também não seria leviano dizer que, no Chile e na Argentina, a classe artística e a população em geral se mobilizaram mais no clamor por justiça e liberdade, do que no Brasil e no Uruguai. O ato performático de purificação e limpeza do *Estadio Chile*, o qual foi usado pelos militares como centro de reclusão, tortura e morte de prisioneiros, é uma evidência do envolvimento do povo chileno com sua recente história de ditadura. Esse ato, segundo Alicia del Campo,

se hace necesario con miras a consolidar una memoria histórica que sirva de base a la formulación de una identidad nacional basada en el reconocimiento del sufrimiento de las víctimas del régimen fascista y la reapropiación del Estadio Chileno como espacio para la vida, con el sentido de generar un espacio futuro para la creatividad artística⁷⁰.

O que se busca, então, é a consolidação de uma memória histórica, coletiva, que negue a cultura do esquecimento. Na Argentina, há toda uma história de luta das *Madres de la Plaza de Mayo* e das *Abuelas de la Plaza de Mayo* carregando em suas mãos as fotos dos desaparecidos, ainda sem um espaço fúnebre. No Chile, no campo da *Villa Grimaldi*, por iniciativa de vizinhos e ativistas dos direitos humanos, como forma de recuperar a memória, há atualmente o *Parque de la Paz*.

Esses lugares – *Plaza de Mayo* e *Parque de la Paz* –, assim como outros em toda a América Latina, são considerados “lugares de memória”, ou seja, lugares espaciais, materiais e simbólicos que tentam registrar o que não foi registrado pelos discursos oficiais a fim de que não se acabe a luta contínua pela memória confiscada.

⁷⁰ “se faz necessário com o objetivo de consolidar uma memória histórica que sirva de base à formulação de uma identidade nacional baseada no reconhecimento do sofrimento das vítimas do regime fascista e a reapropriação do Estádio Chileno como espaço para a vida, com o sentido de gerar um espaço futuro para a criatividade artística”. (CAMPO, 2004, p. 121, tradução minha).

Por outro lado, atos como o ocorrido no Uruguai – a construção de um shopping no lugar da prisão onde muitos morreram – conduzem a uma política do esquecimento⁷¹.

Reflitamos sobre essa tensão entre lembrança e esquecimento.

1.3.1. Lembrar e Esquecer: as duas faces da memória

La vida como recuerdo permanente. O sea, dolor permanente. Fuga del futuro. La vida como olvido permanente. O sea, alegría falsa y artificial permanente. Optimismo asesino. Fuga hacia el futuro.⁷²

Esquecer ou recordar. Em outros tempos, seria lícito pensar esses dois conceitos como antagônicos e excludentes. Para o senso comum, a explicação seria mesmo simples e direta: esquece-se daquilo que não se quer ou não se deve recordar, ou por que não foi importante, ou por que diz respeito a acontecimentos tristes; recorda-se daquilo que, por alguma razão, vale ser recordado, ou por que foi importante, ou por que diz respeito a acontecimentos alegres. Longe de desmerecer o senso comum, essa linha de pensamento subjuga tanto a recordação quanto o esquecimento à vontade e aos interesses do indivíduo: se algum estudante fosse preso e torturado por militares de algum regime ditatorial na América Latina, bastaria a ele querer apagar o fato de sua memória, para que a experiência traumática se “perdesse”; por outro lado, se algum cidadão acredita que o regime militar trouxe consigo acertos econômicos significativos – por exemplo, “os preços livres” a que se refere Galeano⁷³ – a ditadura seria recordada como um período glorioso.

Acontece que, nos tempos pós-modernos, seria imprudente, senão inoportuno, assinalar uma posição contrastante entre esquecimento e recordação. Esses dois

⁷¹ A penitenciária de *Punta Carretas* foi inaugurada em 1915 e, na época da ditadura militar uruguaia (1973 – 1985), foi lugar de tortura de presos políticos. Em 1986, um ano depois do término da ditadura, os detentos organizaram um motim que acabou por fechar definitivamente a prisão. Em 1994, a antiga penitenciária abre suas portas como *Punta Carretas Shopping Center*. O antigo “inferno” é transformado em lugar de consumo.

⁷² “a vida como recordação permanente. Ou seja, dor permanente. Fuga do futuro. A vida como esquecimentos permanente. Ou seja, alegria falsa e artificial permanente. Otimismo assassino. Fuga para o futuro”. (PARRA, 1989, p.230, tradução minha).

⁷³ GALEANO, 1990.

conceitos se imbricam e se interligam. No plano da memória corporal, o estudante torturado pode trazer, no corpo, marcas que o fazem recobrar a dor do presídio e dos choques elétricos – um mundo sinestésico que se manifesta em todos os sentidos. Assim como no plano da memória coletiva, manifestações artísticas, como filmes, documentários ou mesmo o ritual simbólico de purificação e limpeza do *Estadio Chile*, no Chile, manifestações populares, como a das *Abuelas de la Plaza de Mayo*, na Argentina, “retornam” a ditadura militar sob sua ótica mais dura, de sofrimentos e feridas para aqueles que a ela ofereceram algum sinal de resistência. Mas se é verdade que as memórias corporal e coletiva se encarregam de atualizar⁷⁴ o passado, também é verdade que o Estado, personificado pela memória oficial, por se envergonhar desse mesmo passado (mas seria o mesmo passado?), sugere, ou, mais que isso, impõe seu esquecimento. Essa vergonha, por vezes, encaminha para uma revisão, ou mesmo, reinterpretação desse passado.

Dessa maneira, sustentar, hoje, a dicotomia entre esquecer e recordar seria desprezar exatamente aquilo que de melhor a pós-modernidade tem a oferecer: a possibilidade de “conciliar” o que, em princípio, nos parecia inconciliável. A conciliação, aqui, entretanto, não deve ser vista como um sinal da ausência de tensão, mas como o resultado de uma negociação tensionada entre as partes. Esquecer e recordar seriam, como já o dissemos, as duas faces de uma mesma moeda. É ainda importante ressaltar que, sob essa ótica e no que se refere à ditadura militar, a escolha por “esquecer-se” ou “recordar-se”, embora possa parecer um ato meramente individual, é também um ato social, na medida em que se apresenta como a ocupação de um papel político por parte desse indivíduo.

“Esquecer-se” e “lembrar-se” são também, e em certa medida, atos de poder. Nesse ponto, não estamos nos referindo ao poder conquistado tão somente pelos punhos

⁷⁴ Nesta dissertação, a palavra “atualizar” adquire um sentido diferente daquele em que é comumente utilizado. “Atualizar” é realizar uma escolha dentro de um conjunto de possibilidades.

da repressão, mas de um poder fruto de determinados arranjos nos discursos. Senão, vejamos o que diz Foucault:

o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só com uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discursos. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.⁷⁵

A dupla estratégia para a manutenção de poder a que se refere Foucault pode ser ilustrada pela ação da ditadura militar brasileira no período a que ela própria convencionou chamar de “Milagre Brasileiro”. Ao mesmo tempo em que reprimia violentamente seus “adversários” com a promulgação do Ato Institucional número cinco (AI5), a ditadura cuidava de amansar corações e mentes com o doce discurso do milagre, permeado pelo ufanismo futebolístico de “Pra frente Brasil”.

Vista como ato individual, corporal, político e de poder, a memória se caracteriza por uma tensão irresolvida entre esquecer e recordar. Ela, a memória, alimenta discursos passadistas e futuristas, ou seja, é a partir dela que se reconstrói o passado e se constrói o futuro. Nessa medida, nosso presente constrói-se no passado e projeta-se para o futuro.⁷⁶ Assim sendo, a memória pode ser pensada como um sistema de possibilidades, parcialmente determinado, já que condiciona o que deve ser esquecido ou recordado. Entretanto, esse condicionamento é apenas parcial, pois recordar não é meramente receber uma imagem do passado, mas atualizá-la: o indivíduo exerce o direito de escolher o que deve ser esquecido e o que deve ser recordado, sabendo, no entanto, que essa escolha sofre, necessariamente, as restrições do sistema.

Essas restrições, muitas vezes, evoluem para manifestações abusivas: a manipulação pelos discursos oficiais, os constrangimentos da memória coletiva, a censura aos arquivos do Estado.

⁷⁵ FOUCAULT, 2003, p.08.

⁷⁶ RICOEUR, 2004.

Na pós-modernidade, muitos conceitos são desestabilizados, como os de Verdade, de Nação e de História. Desconstrói-se a idéia de uma nação homogênea, de uma verdade única e de uma história exata. A verdade não é mais apenas a do discurso oficial, mas a de diferentes pontos de vista. A nação não é mais aquela de apenas uma cultura, ao contrário, é a de várias cores, formas, linguagens. A história não é mais entendida linearmente, como uma sucessão de eventos, mas pensada através de quebras e de rompimentos de um continuum histórico. Dessa maneira, a indagação de um crítico na pós-modernidade deveria ser: como assumir, intempestivamente, a responsabilidade pelos passados não ditos? Pelas outras verdades, pelas outras nações, pelas outras histórias?

Segundo Foucault, “o problema não é mudar a ‘consciência’ das pessoas, ou o que elas têm na cabeça, mas o regime político, econômico, institucional de produção de verdade”⁷⁷. Ainda para Foucault

O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso.⁷⁸

Com essas considerações, esperamos ter reafirmado a compreensão da memória como um sistema virtual de possibilidades, parcialmente determinado, que depende do exercício, do fazer social, para se atualizar.

Na nossa compreensão, esquecer e recordar são igualmente atos de memória. Desse modo, a memória não é tão somente uma fuga do futuro, mas também uma fuga em direção ao futuro. A memória, portanto, não é e não deve ser vista a partir de binarismos.

Essas reflexões sobre a lembrança e o esquecimento são constantes nas duas peças que analisamos nesta dissertação – *Cinema Utopia e Tus deseos en fragmentos*.

⁷⁷ FOUCAULT, 2003, p.14.

⁷⁸ IDEM, p.71.

Verifica-se, no teatro de Griffero, uma resistência às políticas de esquecimento promovidas pelos regimes pós-ditatoriais.

Segundo Ramón Griffero, o que o aproximou do teatro foi sua condição de exilado da ditadura do Chile. Para ele, *pensar sobre nuestra memoria cultural, y las políticas de resguardo de nuestro patrimonio, es un ejercicio doloroso, es una suma de recuerdos, de nostalgia, es pensar en lo arrasado, en lo desfigurado*.⁷⁹

É pensar, ainda, na figura do desaparecido, que não tem um espaço fúnebre e que destrói qualquer possibilidade de luto. Griffero, muitas vezes, em sua obra, busca em seu cotidiano, em sua vivência em uma sociedade marcada por passados presentes⁸⁰, matéria para escrever suas peças.

1.3.2. Imperfeição do arquivo: entre o lembrar e o esquecer

O que é o arquivo? Podemos considerá-lo um desejo de memória como assim o descreveu Derridà, em *Mal de Arquivo*⁸¹? Ou, por outro lado, uma pulsão de morte, de agressão, de destruição, que trabalha em silêncio e, portanto, para destruir o arquivo?

Na era das novas tecnologias e de quantidades grandes de informações, parece haver uma obsessão pela memória, uma espécie de mania arquivística⁸². O mundo todo está disponível nas páginas da *web* e computadores podem ser acessados em casas, bibliotecas e *lan houses*, a qualquer hora do dia.

Na literatura e na política, podemos perceber que nos anos 60 e mais veementemente a partir dos anos 80, a memória do holocausto, na Europa, e a memória da ditadura, na América Latina, têm sido estudadas como forma de não deixar cair no

⁷⁹ “pensar sobre nossa memória cultural e as políticas de conservação de nosso patrimônio é um exercício doloroso, é uma soma de recordações, de nostalgia, é pensar no arrasado, no desfigurado”. (Disponível em: <[http:// www.griffero.cl/mn_ens.htm#11](http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#11)>. Acesso em 25 fev. 06. tradução minha).

⁸⁰ HUYSEN, 1992.

⁸¹ DERRIDÀ, 2001.

⁸² COLOMBO, 1991.

esquecimento essa época de horror a que o ser humano esteve exposto. Tanto na literatura quanto no cinema e no teatro produzidos na América Latina, muitas são as preocupações relacionadas à memória da ditadura militar.

Alguns questionamentos, a partir do acima exposto, devem ser feitos: Como é possível **arquivar** toda essa carga de informação a que temos acesso, seja da internet seja da história? O que devemos nós, cidadãos latino-americanos, **selecionar**? Qual é a memória que o computador deve ter para poder **registrar** e **preservar** as informações? É possível **guardar** tudo, como no abarrotado mundo de Funes⁸³?

A problemática vai mais além, uma vez que se vê a obrigatoriedade, no mundo atual, de descartar, pois as tecnologias tornam-se obsoletas rapidamente. Conforme Dollar, “o ritmo dinâmico da mudança cria um ambiente no qual as mudanças radicais ocorrem antes que as pessoas tenham compreendido e assimilado completamente as tecnologias de informação existentes”⁸⁴. É, nesse ponto, que descartar é obrigatório e esquecer, inevitável. O mesmo ocorre com relação aos arquivos pessoais, “porque fazemos triagens nos nossos papéis: guardamos alguns, jogamos fora outros (...) fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência: omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens”⁸⁵. No entanto, é preciso saber o que omitir, rasurar, riscar, sublinhar e destacar.

O arquivo, desse modo, “não é descritível em sua totalidade. Dá-se por fragmentos, regiões e níveis”⁸⁶. Está, por sua vez, intrinsecamente relacionado ao olhar, sentido imprescindível para o registro. O lembrar e o esquecer estão inter-relacionados, dependendo do foco que se quer dar. É preciso enfatizar que a memória não pode ser apenas o lembrar, uma vez que não há como lembrar alguma coisa, sem esquecer outra. Para se recordar, é preciso selecionar o material a ser traduzido em lembrança.

⁸³ BORGES, 1974.

⁸⁴ DOLLAR, 1994, p.07.

⁸⁵ PHILIPPE, 1998, p.11.

⁸⁶ FOUCAULT, 1987.

A partir desse contexto de preocupação pela memória, seja na literatura, na política ou na era tecnológica de um mundo globalizado, refletir sobre a questão dos arquivos, no século XXI, requer deslocar o próprio conceito de arquivo e modificar as idéias decorrentes de uma prática arquivística na qual se considerava que o papel do arquivista deveria ser passivo, sem intervenção. Não há como, em um mundo virtual, em um mundo veloz, globalizado, arquivar tudo, uma vez que as obras não são acabadas, mas estão em processo, em constante construção. Os arquivistas podem ser considerados construtores ativos de memória social, na medida em que selecionam quais são os programas, atividades, documentos, funções e sistemas que serão usados e quais serão descartados. Surge, nesse contexto, outro questionamento: Quem os arquivos marginalizam e excluem da memória social? Na pós-modernidade, principalmente a partir dos Estudos Culturais, os que estão à margem do discurso oficial passam a ter um espaço.

Todas as perguntas acima estão sendo discutidas por diversos teóricos e as respostas também estão em construção. A questão do descarte é bastante complexa e tem de ser pensada e refletida com cuidado, principalmente no que se refere aos traumas a que algumas sociedades passaram e ainda vêm passando. Não se consegue, no mundo globalizado em que vivemos, de rápidas transformações e acúmulos de textos e documentos, arquivar tudo. Fazer escolhas é inevitável e seria necessário, nesse ponto, um estudo maior sobre os critérios que são utilizados pelos arquivistas para excluir ou manter histórias vivas na memória social. Ao se pensar na América Latina e no Brasil mais especificamente, esses critérios seriam diferentes dos utilizados pelos arquivistas, pesquisadores, artistas, escritores e dramaturgos dos países do chamado Primeiro Mundo? Se a análise deve ser considerada a partir de uma perspectiva funcional, dentro de um contexto específico, o eu enunciator latino-americano, ao se pensar em arquivos, deveria ser diferente daquele canônico ocidental europeu e norte-americano. No teatro,

as perguntas em questão são: O que quero / queremos falar? De onde falo / falamos e para quem falo / falamos?

Terry Cook, a partir das discussões que faz sobre a prática arquivística, critica a caracterização da disciplina arquivística como uma ciência descritiva, acumuladora de fatos. Propõe a elaboração de conceitos, já que compartilha da idéia de que os princípios arquivísticos devem ser mudados conforme as transformações históricas. A teoria arquivística, no século XXI, deve ser pensada a partir da análise dos processos de criação de documentos (contexto), como uma ciência arquivística funcional.

Todas essas discussões estão relacionadas às mudanças que ocorreram no pensamento histórico a partir dos anos 70 e 80 do século XX, quando há uma crítica ao paradigma tradicional de história, considerada objetiva, com uma visão de cima, voltada somente para o político, baseada apenas em documentos e na narrativa dos acontecimentos. Não há como evitar olhar o passado desde um ponto de vista particular. Segundo Burke,

O relativismo cultural obviamente se aplica, tanto à própria escrita da história, quanto a seus chamados objetos. Nossas mentes não refletem diretamente a realidade. Só percebemos o mundo através de uma estrutura de convenções, esquemas e estereótipos, um entrelaçamento que varia de uma cultura para a outra⁸⁷.

Essa nova perspectiva histórica juntamente a uma nova teoria arquivística pode ser considerada pós-moderna, na medida em que desconfia da idéia de uma única verdade absoluta. O texto passa a ser considerado como documento dependente de um contexto e os arquivos como fragmentos de universos de documentos. Os arquivistas, pensadores, pesquisadores, escritores, por meio dessa perspectiva pós-moderna, devem reconhecer sua própria participação no processo histórico.

Os arquivos literários, então, devem ser relacionados a fragmentos de memórias e a persistentes desconfianças das histórias que se colocam como verdades únicas, dentro

⁸⁷ BURKE, 1992, p.15.

de um contexto de mudanças rápidas, de deslocamentos de conceitos (do próprio arquivo, da história), marcado pela intensa influência da mídia, das novas tecnologias e do mercado.

1.3.3. Memória e história na pós-modernidade: o que as (des)une?

Para responder a essa pergunta, é necessário fazer outras: será que é possível afirmar o que realmente aconteceu no passado e chegar a uma verdade absoluta? A partir de quais teorias e concepções um teórico produz uma escrita do passado? De que passado se trata? O passado dos ditadores? O passado dos mortos e desaparecidos? O passado dos excluídos?

Todas essas perguntas se não desmascaram as certezas universalizantes produzidas por um discurso histórico fazem repensar a disciplina História. No início dos anos 70, surge uma nova corrente historiográfica – Nova História⁸⁸ – que passa a considerar a história desde uma perspectiva mais subjetiva. A história, então, deixa de ser a crença numa reconstituição do passado, sem lacuna e sem falha e passa a questionar o fato de que uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria mais do que uma sociedade tradicional, ou seja, lugares onde ancorar sua memória. De acordo com Jenkins,

todos aqueles velhos quadros de referência que pressupunham a posição privilegiada de diversos centros (coisas que eram, por exemplo, anglocêntricas, eurocêntricas, etnocêntricas, logocêntricas, sexistas) já não são mais considerados legítimos e naturais (legítimos porque naturais), mas temporários ficções úteis para formular interesses que, ao invés de universais, eram muito particulares⁸⁹.

⁸⁸ Nos anos 70 e 80, ocorreu uma reação contra o paradigma tradicional em nível mundial. A *Nova História* está associada à chamada *École des Annales* e se caracterizou como uma reação a maneira de se fazer história. Contrária a visão de cima, que consiste em se concentrar nos grandes feitos do homem; a objetividade; e a história como essencialmente uma narrativa dos acontecimentos. (BURKE, 1992).

⁸⁹ JENKINS, 2001, p.94.

Dessa forma, a história passa a ser um discurso passível de desconstrução, o que desestabiliza e fratura o passado, produzindo-se novas histórias. Desmistifica-se a história de apenas uma memória, a de quem ocupava o poder.

Esse tipo de pensamento modifica-se a partir do momento em que a história volta seu olhar para ela mesma. Surge, então, uma preocupação historiográfica. Introduce-se a dúvida e passa-se a questionar a Verdade absoluta dos fatos. Não há um sentido único, mas múltiplos e heterogêneos sentidos, pois a história passa a ser educada para a descontinuidade, para a ruptura e para o caos⁹⁰. A idéia, bem característica de um discurso pós-moderno, é a de pluralizar a História, com o objetivo de democratizá-la e de libertá-la das formas excludentes e hierarquizadoras do pensamento identitário.

A memória, por sua vez, era vista como um processo limitado e parcial de recordar fatos passados. A construção de referenciais sobre o passado e o presente não era associada a mudanças político-culturais. A memória somente passa a ser legitimada a partir da historiografia e da introdução de um olhar mais subjetivo e narrativo nos estudos históricos, deixando de ser um olhar, como se pretendeu outrora, objetivo e demonstrativo.

Dessa forma, pode haver diversas memórias: individual e corporal, coletiva e múltipla, por exemplo. A história passa a ser de todos e de ninguém, pois precisa da análise e do discurso crítico; ela deixa de ser uma linha do tempo ou uma sucessão de eventos, para ser pensada a partir das rupturas de um *continuum* histórico.

Com a queda das certezas absolutas dos fatos, acontecem mudanças significativas na disciplina História, o que acaba por gerar uma crise epistemológica. Questionamentos sobre as noções de tempo fixo e sobre as fontes escritas – antes incontestáveis – passam a fazer parte da crítica historiográfica.

⁹⁰ WHITE, 1991.

Em seus estudos sobre as relações entre memória e história, Michael Pollak⁹¹ distingue dois tipos de memória: a oficial (que podemos denominar nacional ou histórica) e a “subterrânea” (que podemos chamar de marginalizada). As memórias “subterrâneas” são aquelas que trabalhavam no silêncio e que atualmente revelam uma história das feridas abertas pela memória.

Na América Latina, o silêncio oficial sobre os desaparecidos faz com que esses seres sem corpos sejam inseridos na categoria social que sofre o processo da exclusão histórica e sejam inscritos dentro do espaço das memórias subterrâneas, as quais expressam as memórias dos excluídos e dos esquecidos pela memória oficial. Trava-se, desse modo, um duelo entre a memória oficial e essas memórias outrora sem voz. Os desaparecidos são colocados na categoria de “sem-registro” de memória.

Hannah Arendt⁹² entende a relação história e memória por meio de um viés político. Para ela, trazer a memória dos relatos do passado é transformar essas narrativas em história. Não é somente apresentar imagens do passado, mas transformá-lo em experiências políticas. Os acontecimentos passados – as ditaduras latino-americanas, por exemplo – devem passar por reflexões, questionamentos e lembranças. Para que, no presente, possamos “herdar” esse passado, torna-se precisa a memória retomada e articulada, para que se possa construir uma outra história.

A construção de memórias sobre o passado é, principalmente nos casos das histórias traumáticas, um objeto de estudo da própria história. É importante ressaltar que o tempo das memórias não é linear, cronológico ou racional. Há momentos de latência, de conflitos, de aparente esquecimento. É só aparecerem novos elementos em cena que o passado é ressignificado: na América do Sul, no início dos anos 90, um aparente equilíbrio pôde ser observado – a transição negociada no Chile, os indultos na Argentina, as eleições diretas no Brasil, “acalmariam” a sociedade. No entanto, já no início do século

⁹¹ POLLAK, 1989.

⁹² ARENDT, 2005.

XXI, com o julgamento de Pinochet no Chile e com sua morte em 2007⁹³, com julgamentos de militares na Argentina, e com tentativas de abertura de casos de violência ocorridos no Brasil, a cena passa a ser de agitação e de protestos.

Portanto, a memória é fonte crucial para a história: o duelo entre memória oficial e memória “subterrânea” travada nos escritos de Pollak, e o caráter político discutido por Arendt na relação entre memória e história, mostram que não há uma só maneira de relacionar esses dois complexos conceitos.

No entanto, seria precipitado afirmar que a memória funciona como estímulo na elaboração de uma agenda de investigação histórica e que a história permite questionar e provar criticamente os conteúdos das memórias. Desde essa perspectiva, o que podemos considerar é que é possível detectar uma tensão criativa, reflexiva e produtiva entre história e memória. Abramos as janelas e deixemos entrar as luzes.

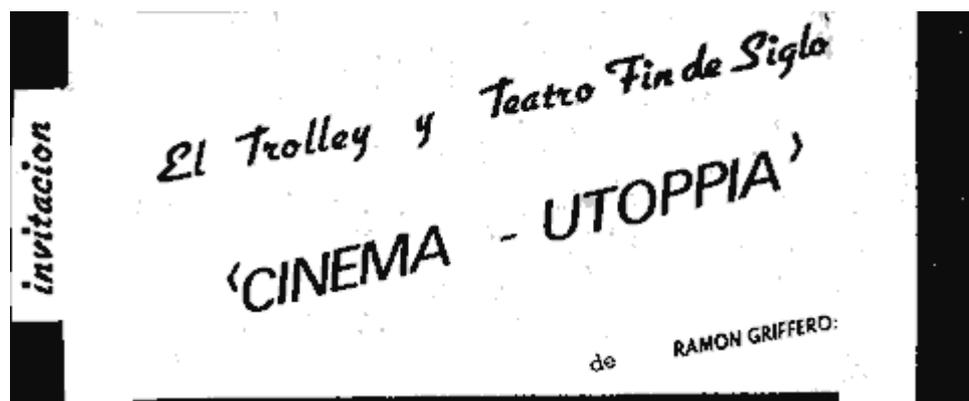
Nos dois próximos capítulos, a fim de explicar a nossa proposta de explorar o quebra-cabeça como uma metáfora do teatro pós-moderno, analisaremos, à luz da semiótica teatral, as peças fundamentais na engrenagem desse nosso quebra-cabeça: *Cinema Utopia e Tus deseos en fragmentos*.

⁹³ A morte de Pinochet no Chile reabriu as discussões sociais (mais de mil pessoas esperaram cerca de quatro horas para ver Pinochet pela última vez, enquanto outras mais de mil pessoas comemoravam a sua morte tanto no Chile quanto no exílio) e tencionou a política (familiares de Pinochet protestaram contra a atitude do governo da presidente socialista Michelle Bachelet de não dar as honras do Estado ao ex-general).

CAPÍTULO 2

Uma peça do quebra-cabeça:

Cinema Utopia



2.1. *Cinema Utoppia*: uma peça do quebra-cabeça

A peça *Cinema Utoppia* estreou no *Teatro Fin de Siglo*, na sala *El Trolley*, no dia 15 de junho de 1985. O momento em que se encontrava a sociedade chilena era ainda de instabilidade, uma vez que o plebiscito só se realizaria em 1988⁹⁴. Portanto, as feridas ainda estavam abertas: parentes e amigos mortos, pessoas ainda desaparecidas, torturas na memória corporal e impunidade – os militares e torturadores não foram julgados e condenados. Em 1985, falar o que cada um pensava era um ato de subversão, inclusive em forma de arte e, devido ao contexto em que viviam os chilenos – tempos de toque de recolher, de proibições e de chamadas anônimas – essa obra foi considerada uma grande metáfora política. Pode-se dizer que *Cinema Utoppia*, nesse momento, denunciava o massacre proporcionado pelo regime militar⁹⁵.

Mas como explicar uma nova montagem de *Cinema Utoppia* 15 anos depois, momento em que o país não vivia mais sob um regime autoritário? O que faz de *Cinema Utoppia* uma obra universal e atemporal?

Em 2000, não mais no *El Trolley*, mas em um teatro em *Bellavista*, *Cinema Utoppia* é montada, novamente, sem alterar uma vírgula do texto original. Como em 1985, o contexto político era outro, o que mais se destacava era a resistência ao sistema. Já em 2000, outra temática aflora, a da solidão, através dos diversos tipos de amor – bissexual, homossexual, folhetinesco e platônico. Percebe-se uma manifestação que busca subverter os modelos impostos pela cultura de massa⁹⁶. Entretanto, um acontecimento histórico altera significativamente o contexto – o retorno de Pinochet ao

⁹⁴ Em 14 de dezembro de 1989, ocorrem as eleições democráticas e Patricio Aylwin, candidato demócrata-cristão, assume a presidência do Chile, dando início à democracia.

⁹⁵ Nesse mesmo ano, houve um triplo degolamento – Santiago Nattino Allende, José Manuel Parada Maluenda e Manuel Leonidas Guerrero Ceballos, considerados intelectuais comunistas, ou seja, “perigosos” para o Estado.

⁹⁶ Segundo Griffero, seria uma forma de reafirmar a identidade e cultura chilena e de lutar contra o que ele define como “cultura medíocre que nos invade”. (Disponível em: <<http://www.telon.cl/entrevistas>> Acesso em 12 jan. 06, tradução minha).

Chile⁹⁷. Isso devolve à peça seu caráter político, principalmente se analisarmos a última frase do texto dramático, feita pela personagem *El acomodador* – “Algún día tal vez todo cambiará”⁹⁸. Em 1999, o juiz espanhol Baltasar Garzón pediu a detenção de Augusto Pinochet, com o objetivo de julgá-lo pelas mortes de cidadãos espanhóis ocorridas no Chile durante a ditadura militar. Depois de pedidos de apelação e de imunidade, e com a saúde já debilitada, por motivos políticos – proximidade da candidatura de Tony Blair – Pinochet regressa ao Chile.

Seria uma coincidência o fato de *Cinema Utoppia* ter sua reestrelagem no Chile de 2000?

2.1.1. *Cinema Utoppia*: estranhamentos estético, lingüístico e ortográfico

Pensemos o título *Cinema Utoppia*. Esse título nos provoca alguns estranhamentos. Para o falante de Língua Espanhola, não existe a palavra *cinema*, mas a palavra *cine*. O leitor e/ou espectador que vive no Chile é deslocado pelo fato de a palavra não pertencer a seu vocabulário comum e precisa buscar uma referência, uma intertextualidade. E porque não pensar na palavra italiana *cinema* e na utopia do menino do clássico filme italiano *Cinema Paradiso*?

Outra questão é a palavra *utoppia*. Não existe na Língua Espanhola a palavra *utoppia* escrita com duas letras *p*. Qual seria o significado de multiplicação dessa letra justamente na palavra *utopia*, tão marcante nas personagens? Percebemos, então, um estranhamento lingüístico.

O título da peça também nos remete a um estranhamento estético. Ora, o que vemos e/ou a que assistimos é filme ou teatro? Não façamos exclusões nem escolhas, mas imbricações: *Cinema Utoppia* é teatro, é cinema, ou seja, é tensão entre as artes. A peça se constrói a partir de um corpo intertextual e intersemiótico e não se pode dizer em

⁹⁷ Augusto Pinochet estava em Londres. Havia viajado para fazer uma cirurgia.

⁹⁸ Algum dia, talvez, tudo mudará.

pureza de linguagem tanto no sentido ortográfico quanto no sentido metafórico. A não-escrita padrão e a escolha por um título intertextual e intersemiótico revela uma ruptura da ordem para, de certa forma, sinalizar uma ruptura com o autoritarismo da ditadura, em que qualquer palavra era transformada em palavra de ordem.

O teatro de Griffero reflete não somente a utilização de múltiplos códigos, mas especialmente a de intertextualidade e, por conseguinte, a de interculturalidade, para criar uma nova linguagem: a do não dito ou a do não inteiramente dito. Cria-se um campo semântico muito amplo na medida em que o texto de Griffero propicia a leitura de um metateatro: teatro no teatro, cena na cena, personagem na personagem, história na história.

2.1.2. Personagens e imaginários

Desde o início da peça, há uma divisão: as personagens da platéia e as personagens da tela. Pode-se dizer que a peça é multissemiótica e multimidiática: misturam-se teatro e cinema. As personagens que estão na platéia assistem às personagens do filme e, em sua maioria, possui uma característica bem marcada: *El acomodador* é a utopia, *La señora* é a romântica de *Corín Tellado*⁹⁹, *Mariana* é a pureza, *Arturo* é o incrédulo, *El señor del conejo* é o paranóico que morre de medo de ser novamente traído, *Estela* é a solitária. Há, também, *el marinero*, cansado em um dia de folga. Na tela, há três personagens que se centram na personagem principal – *Sebastián*: *Esteban* é seu amigo, estudante de cinema, *El propietario* é o dono do apartamento de *Sebastián* e *Ella* é a amiga de *Sebastián*, fantasma da sua memória. Além desses personagens, há policiais, pessoas da rua, ciclistas e espectadores.

⁹⁹ *Corín Tellado* é a dama do romance: seus livros contam histórias de mulheres que vivem histórias românticas, paixões e que lutam pela felicidade.

2.1.2.1. Os desaparecidos

Na peça, quando o filme *Utoppia* começa, na rubrica, já há uma referência à ditadura: “los agentes se llevan a una mujer desnuda ‘en cámara lenta’, esta se bate, desaparecen, se escucha un grito”¹⁰⁰.

Muitos foram os desaparecidos no período de ditaduras militares na América Latina. Na peça em análise, o corpo sem rastro, sem vestígio, está presente na personagem *Ella* e na lembrança que *La Señora* tem de um antigo amor do passado.

À personagem *Ella* foi tirado o direito de escolher lutar pelos seus ideais. É caracterizada como presa e desaparecida e como um fantasma da lembrança de *Sebastián*. É interessante observar que essa personagem não tem um nome próprio, e pode representar várias outras mulheres também não encontradas. Segundo Alicia del Campo,

el ánima en pena conlleva la noción de una muerte inesperada, de una vida/muerte que ha quedado sin una resolución... Este elemento apunta, nuevamente, a la necesidad de un duelo de cierre que ofrezca paz, no sólo a estas ánimas, sino también a sus deudos.¹⁰¹

Sebastião clama por seu corpo, vivo ou morto, acrescento, como uma tentativa de paz:

en que horno inundo habrán vuelto polvo tu sonrisa... Bajo que piedra encontraré tus manos... Bajo que bloque de concreto encontraré tu mente... Devuélvanmela que era mía, devuélvanmela. No te quedarás tranquilo tirano de utopías, no te quedarás tranquilo tirano del Nuevo Extremo... Devuélvanmela que era mía, devuélvanmela...¹⁰²

¹⁰⁰ “Dois agentes levam uma mulher nua ‘em câmara lenta’. Ela luta, desaparecem, se escuta um grito”. (tradução minha).

¹⁰¹ “a alma penada remete à noção de uma morte inesperada, de uma vida/morte que ficou sem uma resolução... Este elemento aponta, novamente, para a necessidade de um luto de encerramento que ofereça paz, não somente a estas almas, mas a seus parentes”. (CAMPO, 2004, p.131, tradução minha).

¹⁰² “Em que forno inundo transformaram seu sorriso em pó... Debaixo de qual pedra vou encontrar suas mãos... Debaixo de qual tijolo vou encontrar sua mente... Me devolvam ela, era minha, me devolvam ela. Não terá paz, tirano de utopias, não terá tranquilidade tirano do Novo Oriente... Me devolvam ela que era minha, me devolvam ela”. (tradução minha).

La Señora pergunta, em um momento de lembrança no cinema, se *El acomodador* viu alguma vez o homem com quem ela assistia aos filmes:

tal vez lo habrá conocido, él era alto, macizo, con una mirada profunda, nos sentábamos al fondo (ríe), ni me acuerdo de las películas que veíamos (...) bueno como le iba diciendo, él era alto, rubio, fornido (emocionada). Desde entonces nadie me ha vuelto besar... Una será idiota pero siempre vengo con la ilusión ahí, sentado esperándome, lo único que me dijo fue, 'mañana acá en la misma hora', no puedo dejar de venir, no me quedaría tranquila en casa¹⁰³.

A sala de cinema está permeada de lembranças. Em uma das rubricas da peça, surgem alguns lamentos e *Mariana* fica com medo. Então, *El acomodador* a acalma: *No tengas susto Mariana, son mis amigos... antes jugaba con ellos, pero desde hace ya muchos años no son más que almas en pena, cuando podrían haber sido almas en alegría. Escúchalos y recemos, es lo único que podemos hacer...*¹⁰⁴.

O que se pode fazer com o passar dos anos, em que a esperança de se encontrar o familiar desaparecido diminui? Muitas vezes, a maneira como alguém desaparece acentua o pessimismo, e o fato de não haver um enterro, iniciar o processo de luto fica difícil. Os cadáveres não identificados são numerosos assim como as mortes não declaradas oficialmente¹⁰⁵. O luto, de maneira geral, é a reação à perda de uma pessoa amada ou de uma abstração equivalente, como a pátria e a liberdade. Essa reação à perda é extremamente dolorosa e é necessário um período de tempo maior para que se possa concretizar. O luto é mais demorado no caso dos parentes de pessoas

¹⁰³ "Talvez o tenha conhecido, ele era alto, bonitão, com um olhar profundo, nos sentávamos no fundo (ri), nem me lembro dos filmes que víamos (...) Bom, como eu ia dizendo, ele era alto, loiro, forte (emocionada). Desde então ninguém nunca me beijou... Devo ser uma boba mesmo, mas sempre venho com a ilusão de que ele esteja aí, sentado, me esperando, a última coisa que me disse foi 'amanhã, aqui, na mesma hora', não posso deixar de vir, não ficaria tranqüila em casa". (tradução minha).

¹⁰⁴ "Não se assuste, Mariana, são meus amigos... antes brincávamos juntos, mas já faz muito tempo que não são mais que almas penadas, quando poderiam ter sido almas alegres. Escute-os e rezemos, é o único que podemos fazer". (tradução minha).

¹⁰⁵ Em *Tres y Cuatro Álamos*, um dos centros de tortura nos anos de ditadura militar chilena e, hoje, um abrigo para menores, depois de anos em que o regime totalitário acabou, foram encontradas cinco carteiras de identidade de pessoas desaparecidas debaixo de um móvel usado na casa patronal que servia de quartel da DINA. (Disponível em: <http://www.lanacion.cl/prontus_noticias/site/artic/20050827/pags/20050827174152.html>. Acesso em 25 ago. 07).

desaparecidas. Não se tem um paradeiro e se vive na angústia de não saber o que realmente está acontecendo ou aconteceu. *Sebastián*, jovem exilado, não consegue viver a experiência do luto. O desaparecimento de *Ella* o perturba até a sua própria morte, como veremos mais adiante.

2.1.2.2. Os utópicos e os não utópicos

O sol....há de brilhar mais uma vez
A luz....há de chegar nos corações
O mal....será queimada a semente
O amor...será eterno novamente
É o Juízo Final, a história do bem e do mal
Quero ter olhos pra ver, a maldade desaparecer¹⁰⁶

Se tratamos os textos de Griffero como pós-modernos, não podemos deixar de discutir um dos conceitos mais característicos da modernidade (em demasia) e da pós-modernidade (em escassez) – a utopia. Em discussões teóricas sobre o conceito de pós-moderno, parte-se da idéia de que estaríamos vivendo a era do fim das utopias.

O pós-modernismo seria uma reação à “monotonia” da visão de mundo do modernismo universal, o qual acreditava no progresso linear, nas verdades absolutas e na padronização do conhecimento e da produção. Ao contrário, o pensamento pós-moderno privilegia a heterogeneidade e a diferença: rejeitam-se as grandes narrativas, fundamentadas na ilusão de uma história humana universal¹⁰⁷. Passa-se a trabalhar com a pluralidade e toda a gama heterogênea de estilos de vida e jogos de linguagem diante de um discurso anterior, de totalização: de um único homem, de uma única história, de uma única verdade.

Agora, cabe-nos uma pergunta: embora a pós-modernidade tenha sido colocada como a era do fim das utopias, não seria, em seu núcleo, um projeto utópico?

¹⁰⁶ Parte da música *Juízo final*, de Nelson Cavaquinho.

¹⁰⁷ HARVEY, 2006, p.19.

Como deixar de trabalhar com a singularidade e começar a misturar as pluralidades? Como pensar que a mudança é possível e, ao mesmo tempo, lutar para que ela aconteça? Como poder sonhar depois de anos de repressão e confinamento?

A peça *Cinema Utoppia* começa com as personagens da platéia assistindo ao final de um filme. Assim que acaba, as personagens saem, menos *Arturo*. Ele pergunta a qual filme assistirá no próximo dia e *El acomodador* diz, em letras garrafais, UTOPPIA. Pode-se perceber que o nome do filme faz relação ao título da peça de Griffiero – *Cinema Utoppia*. *El acomodador*, ao dizer o nome do filme, pressente algo, na verdade, quer que algo mude, mas as lembranças não o deixam em paz: “Utoppia, ahora capaz que se vuelva a llenar la sala... (se escuchan gemidos, se abraza el carrete) Donde están... vengan ahora, vengan ahora a clamar justicia¹⁰⁸”. Na rubrica: “El acomodador queda hundido entre las butacas, mientras el ruido de lamentos inunda la sala¹⁰⁹”.

A palavra *utopia* é muito importante, uma vez que o título da peça em estudo é *Cinema Utoppia*, a personagem *El acomodador* é a própria utopia, e o filme a que os personagens assistirão é *Utopia*. Assim como *El acomodador*, a personagem *La señora* sente um certo incômodo no dia em que o filme é exibido: “Nos vinimos un poquito adelante, estaba nerviosa, no sé, pero esta película me tiene tan intrigada (...) ¿Utoppia?. Extaño título ¿no? (...) Hoy capaz que se llene, ¿se acuerda cuando habían butacas hasta el fondo?¹¹⁰”. A personagem *El del conejo* também: “ya, ya es la hora, toque el timbre señor que estoy nervioso¹¹¹”. Em outra parte da peça, *Arturo*, em sua reflexão sobre o que é utopia, acaba por assinalar a sua falta e incredulidade: “Utopía es lograr lo imposible, que no es más que otra utopía, y así nos vamos de engaño en engaño¹¹²”.

¹⁰⁸ “Utopia, pode ser que agora as salas comecem a encher (se escutam gemidos e abraça o folheto). Onde estão? Onde estão... venham agora chorar e clamar por justiça”. (tradução minha).

¹⁰⁹ “*El acomodador* fica escondido entre as poltronas enquanto o ruído dos lamentos inunda a sala”. (tradução minha).

¹¹⁰ “*La señora*: Viemos um pouquinho mais cedo, estava tão nervosa, não sei, estou intrigada com esse filme (...) *Utoppia*? Estranho título, não? (...) capaz que hoje encha, você se lembra de quando havia poltronas até o fundo?”. (tradução minha).

¹¹¹ “*El del conejo*: Já está na hora, toque o sinal, estou ansioso”.

¹¹² “Utopia é conseguir o impossível, que não é mais que outra utopia, e assim vamos de engano em engano”. (tradução minha).

Dessa forma, o único lugar em que seria possível buscar algo é no cinema, na arte. A utopia não está nessas personagens, e o pior é que no filme assistido o que menos vemos são utopias. Na tela, uma das personagens é um jovem exilado, desiludido depois do rompimento de seus ideais – *Sebastián*. Em uma conversa com *Esteban*, podemos confirmar o niilismo e a descrença de *Sebastián*:

Sebastián: Yo antes tenía utopías, ilusiones que me parecen ridículas, pero si lo que existe también me parece ridículo, en el fondo están todos bien, soy yo el que sobro.

Esteban: No te pongas trágico *Sebastián*.

Sebastián: No, realista.¹¹³

Essa mesma personagem, no final do filme, suicida-se, o que marca a quebra do sonho, se existia algum. Portanto, o filme *Utopia* seria um engano, uma utopia.

Podemos verificar que essa proposta de Griffero *permitió plantear temas de la oculta chilenidad o definitivamente de la marginalidad de aquellos años, exilio, drogadicción, arrasamiento de ideas y de personas y todo aquello que el sistema dejó fuera*¹¹⁴ Percebemos toda essa problemática nas personagens dos dois espaços de *Cinema Utopia*, da platéia e da tela, lugares preenchidos pela morte dos sonhos e das utopias.

No entanto, postulamos a idéia de que na pós-modernidade a exclusão não é bem-vinda. Reflitamos.

A última frase da peça, proferida por *El acomodador*, e a própria existência dessa personagem utópica, marca a negação de que em *Cinema Utopia* poderíamos considerar um pensamento exclusivo – há ou não há utopia? Seria melhor um pensamento inclusivo – há e não há utopia: “Algún día tal vez todo cambiará”¹¹⁵ A

¹¹³ “*Sebastián*: Antes eu tinha utopias, ilusões, o que eu acho ridículo, mas se o que existe também me parece ridículo, no fundo estão todos bem, sou eu que estou sobrando. *Esteban*: Não seja trágico, *Sebastián*. *Sebastián*: Não, realista”. (tradução minha).

¹¹⁴ “permitiu formular temas da oculta chilenidade ou definitivamente da marginalidade daqueles anos, exílio, drogas, arrasamento de idéias e de pessoas e tudo aquilo que o sistema deixou fora”. (Disponível em: <<http://www.griffero.cl>>. Acesso em 12 jan. 06, tradução minha).

¹¹⁵ “Algum dia, talvez, tudo mudará”. (tradução minha).

modalização observada pelo uso do advérbio de dúvida *talvez* marca a esperança de que haja alguma mudança, de que seja possível fazer justiça. Yerushalmi, em seu artigo *Reflexiones sobre el olvido*, propõe a seguinte pergunta: *Es posible que el antónimo de 'el olvido' no sea 'la memoria' sino la justicia?*¹¹⁶. Na minha avaliação, não há um jogo de contrários – esquecimento X memória ou esquecimento X justiça – mas um diálogo entre esses conceitos, sem a determinação de pares opostos.

2.1.2.3. Os estrangeiros, os exilados. Silêncio!

É chegada a hora da reeducação de alguém
Do pai do Filho do Espírito Santo amém.¹¹⁷

O silêncio grita.

Pode parecer contraditório e paradoxal afirmar que o silêncio grita, à medida que o silêncio é justamente a privação da fala e da manifestação dos próprios pensamentos. Como, então, poderia essa ausência de som gritar, reclamar, falar, enfim, ser palavra? Não seria a palavra justamente a capacidade de exprimir idéias por meio de sons articulados – a fala?

Esse enigma, a palavra do silêncio, pode ser entendido em *Cinema Utoppia*, a partir das personagens *Sebastián* e *Esteban*, dois estrangeiros, dois exilados, marginalizados na França dos anos 80. O impacto do exílio na cultura chilena foi muito grande. Muitos foram obrigados, no fim dos anos 70, a viver no estrangeiro.

Em *Cinema Utoppia*, a condição do estrangeiro é a do outro, do sem dinheiro, daquele que não possui condições financeiras para se manter em um lugar diferente. *Sebastián*, não mais em seu país, encontra dificuldades para se restabelecer. O arrasamento de seus ideais e de suas convicções o deixa na marginalidade, fazendo com que a única saída para pagar as suas contas seja a prostituição:

¹¹⁶ “É possível que o antônimo de esquecimento não seja memória, mas justiça?” (YERUSHALMI, 1989, p. 26, tradução minha).

¹¹⁷ Parte da música *Estrangeiro*, de Caetano Veloso.

El propietario: al fin lo pillé solo. Bueno usted comprenderá, que con éste, es ya el tercer mes, y yo no puedo seguir esperando... Sin embargo podemos llegar a un arreglo.

Sebastián: Si usted puede esperar otra semana, yo...

El propietario: No, me refiero a un arreglo inmediato y muy simple. A ver cómo le explico, a mí siempre me ha gustado el teatro, las tablas, ser actor, digamos... como no se pudo, yo imagino pequeñas escenas, y si usted estuviera dispuesto a hacer digamos una pequeña presentación conmigo, quedaríamos al día, sino, lamentablemente tendría que irse.¹¹⁸

Qual é o olhar da personagem *El propietario* sobre o estrangeiro e para o estrangeiro? Quando *Sebastián* recebe uma carta do Chile, o dono do apartamento se mostra preconceituoso ao ler a carta e comentar que esse país é insuportável e cheio de negros. “Caarta... quedó abierta. (Señalando la puerta). Bonito sello... Cill... Lichh... Yile... ¿Por qué me suena? Claro, una prima de mi cuñado estuvo ahí, pobrecita no soportó ni tres días, un calor y lleno de negros. ¿No?”¹¹⁹.

A carta é um elemento importante quando o tema é exílio, seja ele voluntário ou involuntário. Muitas vezes, é o único meio de contato com os familiares, com os amigos e com a própria cultura. Receber uma carta no estrangeiro significa se aproximar do seu país, ter notícias do que acontece por lá. *Esteban*, no princípio de seu exílio, recebia cartas regularmente. No entanto, na medida em que o tempo passa, o indivíduo se torna cada vez mais ausente:

Esteban: Te llegó carta, a mí ya se me cansaron de escribirme, al principio era todas las semanas, luego cada quince días, y ahora recibo una al mes, si es que...

Sebastián: Se corta el hilo, habría que comenzar a explicar mucho, y luego es como si viviéramos en dos dimensiones diferentes¹²⁰.

¹¹⁸ “*El propietario:* até que enfim o encontrei sozinho. Bom, o senhor compreenderá que com este mês, já é o terceiro, e não posso ficar esperando... Mas podemos chegar a um acordo. *Sebastián:* Se o senhor puder esperar até amanhã, eu... *El propietario:* Não, me refiro a um acordo imediato e muito simples. Deixe-me ver como explico, eu sempre gostei de teatro, os palcos, ser ator, digamos... como eu não pude, eu imagino pequenas cenas, e se o senhor estiver disposto a fazer, digamos, uma pequena apresentação comigo, ficaríamos quites, se não, lamentavelmente, você vai ter de ir embora”. (tradução minha).

¹¹⁹ “Caarta... ficou aberta. (Mostrando a porta). Bonito selo... Chhh... iill... llee... Me lembra alguma coisa... Claro, uma prima do meu cunhado esteve lá, coitadinha, não suportou nem três dias, um calor, e cheio de pretos. Não é?”. (tradução minha).

¹²⁰ “*Esteban:* Chegou uma carta pra você. Já não escrevem mais pra mim. No início, recebia todas as semanas, depois, há cada quinze dias, e agora recebo uma por mês, se é que... *Sebastián:* O

A reflexão que *Sebastián* faz é importante na medida em que reconhece a “necessidade” de cortar as relações, uma vez que, nas cartas, não se podia ou não se queria explicar muito. Em governos ditatoriais, não raro as correspondências são vigiadas.

Em uma das cartas, a personagem *Ella*, desaparecida, escreve que já faz cinco anos que juntamente a *Sebastián* desenhou o futuro condenando o presente. Os sonhos estariam no futuro, uma vez que, no presente, não se pode sonhar. *Sebastián*, em seus sonhos, sempre se lembra de *Ella*, fantasma de sua lembrança – “anoche soñé que se la llevaban, iba desnuda y se resistía¹²¹”.

O terceiro plano, uma rua transitável atrás da janela do quarto de *Sebastián*, é o lugar marginal, em que os policiais militares prendem os “revolucionários comunistas”. Esse plano está no passado e não na França. É interessante observar que nesse local há um orelhão, muitas vezes único meio usado para dar notícias a um parente e dar dicas de seqüestros: “vemos a una persona que habla por teléfono, otra que espera inquieta¹²²”. É um ambiente de medo, de insegurança e de intranqüilidade.

Sebastián, ao conversar com *Esteban*, lembra-se do dia em que saiu de seu país:

No sé, era un día de primavera... El aeropuerto estaba lleno de gente silenciosa (ambientación sonora del relato). Evitábamos mirarnos, uno tratando de sonreír, luego un ruido sordo sobre el pasaporte, y esa loza de cemento como horizonte, todo normal, el levantar mil veces la mano. El avión estaba lleno, se encendieron los motores, todo iba quedando pequeño mientras la cordillera se hacía gigante, la miré y lloraba, cuando vimos la nieve todos lloramos, la azafata trataba de sonreír mientras se secaba una lágrima. Era para filmarlo, título... fuga de un avión en llanto... (ríe)¹²³.

laço se desata, teria que começar a explicar muito e é como se vivêssemos em duas dimensões diferentes”. (tradução minha).

¹²¹ “Ontem à noite, sonhei que a levavam, ia nua e resistia”. (tradução minha).

¹²² “Vemos uma pessoa que fala ao telefone e outra que espera inquieta”. (tradução minha).

¹²³ “Não sei, era um dia de primavera... O aeroporto estava cheio de gente silenciosa (atmosfera sonora do relato). Evitávamos nos olhar, nós tentávamos sorrir, logo um sussurro sobre o passaporte, e essa louça de cimento como horizonte, tudo normal, acenando muitas vezes. O avião estava cheio, os motores foram ligados, tudo ia ficando pequeno enquanto a cordilheira ficava grande, a olhei e chorava, quando vimos a neve todos choramos. A aeromoça tentava sorrir enquanto enxugava uma lágrima. Era para filmar tudo, título... fuga de um avião em prantos... (ri)”. (tradução minha).

Com as ditaduras militares e com a maioria das guerras ocorridas no século XX, passa-se a falar em era do refugiado, da pessoa deslocada, da imigração em massa. Para Said, o exílio “é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada”¹²⁴. A personagem *Sebastián*, exilada da ditadura argentina na França, sente a dor mutiladora da separação e traz consigo um toque de solidão. A perda faz parte de sua vida: da terra natal e da mulher amada – a personagem *Ella*, desaparecida na ditadura militar.

O exílio transforma o indivíduo em um estado de ser descontínuo, que habita o perigoso território do não- pertencer; o perigoso território do estrangeiro.

No entanto, se tomarmos a identidade como cambiante, pensada dialogicamente entre a semelhança e a diferença, entre a continuidade e a ruptura¹²⁵; se não mais a analisarmos sob uma ótica fixa e imutável; e se a analisarmos a partir das múltiplas experiências e visões, – como oportunamente canta Caetano Veloso, na música *O estrangeiro*, “o pintor Paul Gauguin amou a luz da Baía de Guanabara (...) O antropólogo Claude Levy-strauss detestou a Baía de Guanabara”: poderemos enxergar o estrangeiro de outra maneira: da maneira que defende Kristeva – a do estrangeiro em nós mesmos. Para ela, “o estrangeiro começa quando surge a consciência de minha diferença e termina quando nos reconhecemos todos estrangeiros, rebeldes aos vínculos e às comunidades”¹²⁶. Utopia? Talvez não.

É a partir do intelectual e de sua escrita que se pode inverter esse quadro. Para Said, “o papel do intelectual, de modo geral, é elucidar a disputa, desafiar e derrotar tanto o silêncio imposto quanto o silêncio conformado do poder invisível, em todo lugar e momento em que seja possível”¹²⁷. E o teatro de Griffiero, em meio à ditadura militar, assumiu esse caráter de denúncia ao preconceito relacionado aos exilados. A

¹²⁴ SAID, 2003, p.59.

¹²⁵ HALL, 1997.

¹²⁶ KRISTEVA, 1994, p.09.

¹²⁷ SAID, 2003, p.35.

personagem *Sebastián* é discriminada e vive em conflito, pois se sente um estrangeiro na França e não reconhece o seu lugar de origem:

Esteban: Hoy se juntan en el gimnasio de Ixelles, ¿vas a ir?

Sebastián: Al principio iba, pero me cansé de ver como se llenaba de empanadas, me dan lástima, verlos todos ahí, reunidos, escuchando las mismas canciones, recordando las mismas esquinas, maldiciendo lo mismo y pasándose el dato de cómo sacarle diez centavos más a la “Securité Social”. Ellos en su mundo vendiendo sus afiches y sus chalecos chilotes... yo en el mío¹²⁸.

Para a psicanálise, o trauma “é um evento de grande intensidade para o indivíduo, que é incapaz de absorvê-lo e de reagir a ele, deixando efeitos patogênicos duradouros na organização psíquica”¹²⁹. Esses efeitos aparecem nas lembranças de *Sebastián*, uma personagem que vive um caos psicológico e que possui uma memória traumática. Através de *flashbacks* ele relembra a cena violenta em que a personagem *Ella* desaparece, o que ocasiona o trauma. Em uma das rubricas, esse ambiente de lembrança traumática pode ser exemplificado quando estão juntos *Sebastián*, *Esteban* e *El prostituto*:

Pone música, luego saca jeringas, elásticos y se inyecta heroína. *Sebastián* le pide, *Esteban* trata de detenerlo, discuten, *Sebastián* se inyecta. Mientras bailan *Sebastián* ve atrás de su ventana como dos agentes golpean a *Ella*, sale corriendo y cuando llega no hay nadie, vuelve a la pieza, el prostituto duerme. *Ella* aparece en un rincón¹³⁰.

Sebastián não aceita a realidade – o fato de *Ella* ter desaparecido – e não consegue superar a experiência vivida. Segundo Freud, não seria a experiência traumática aquela que não pode ser completamente assimilada enquanto ocorre? É por

¹²⁸ “*Esteban:* Vai ter encontro lá no Ginásio Ixelles hoje, você vai? *Sebastián:* No começo eu ia, mas cansei de ver como se entupiam de ‘empanadas’, dá pena ver todo mundo aí, juntos, escutando as mesmas músicas, lembrando das mesmas esquinas, falando mal das mesmas coisas e bolando um jeito de conseguir dez centavos a mais da ‘Securité Social’. Eles com seu mundo vendendo pôster e música... Eu com o meu”. (tradução minha).

¹²⁹ LAPLANCHE & PONTALIS, 1983, p.501.

¹³⁰ “Põe música, depois tira seringas, elásticos e injeta heroína. *Sebastián* lhe pede. *Esteban* tenta evitar. Discutem. *Sebastián* injeta. Enquanto dançam, *Sebastián* vê atrás de sua janela dois agentes batendo em *Ella*. Sai correndo e quando chega não tem ninguém. Volta para o quarto. *El prostituto* dorme. *Ella* aparece em um canto”. (tradução minha).

isso que *Sebastián* não consegue se desvencilhar de seu passado, pois revive a cada alucinação, a cada *flashback* sua história com a personagem *Ella*:

Sebastián queda solo en la pieza, se pasea, se sienta en el suelo, piensa en ella (música). *Ella* aparece de espaldas mirando por la ventana, 'Flashback interior de él'.

Ella: Siempre gris, y esa lluvia que nunca termina y que nunca moja, me gusta. Pareciera que en los países grises se oculta menos el alma. De toda esta ciudad no hay más que esos leones de piedra con sus ángeles desnudos, será que tan solo un ángel puede dominar a un león.

Sebastián: Yo no soy un ángel.

Ella: Fui al mar, no nos reconocimos, se veía aburrido (va hacia él, le acaricia el pelo, le abraza). Ti voglio tanto *Sebastián*.

Sebastián: Toma (le pasa una pluma atada a un cordel, ella tira del cordel y este está atado al cuello de *Sebastián*).

Ella: Tienes que volar *Sebastián*... (Ella corta el cordel, se aleja).
El recuerdo de *Sebastián* es interrumpido por golpes en la puerta¹³¹.

Conforme Seligman-Silva, “aquele que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem, que é, antes de mais nada, o traço – substituto nunca perfeito e satisfatório – de uma falta, de uma ausência”¹³². *Sebastián* precisa repetir a experiência traumática e usa como artifício para esquecer os traumas do passado a mistura entre “mundo real” e mundo imaginário. Falar com *Ella* funciona como uma válvula de escape e a linguagem é, nesse cenário, o signo semiótico mais expressivo.

2.1.3. Memória: espaço e tempo

O lugar da ação, tanto na platéia quanto na tela, é uma antiga sala de cinema, entre os anos 30 e 40. No entanto, a época é distinta: na platéia, é final dos anos 40 em

¹³¹ “*Sebastián* fica sozinho no quarto, caminha, senta no chão, pensa nela (música). *Ella* aparece de costas olhando pela janela. *Flashback* interior dele. *Ella*: Sempre cinza e essa chuva que não para nunca e nunca molha, eu gosto. Parece que nos países cinzas se oculta menos a alma. Nesta cidade não existe nada além de leões de pedra com anjos nus. Será que nenhum anjo pode dominar um leão? *Sebastián*: Eu não sou anjo. *Ella*: Fomos ao mar, nós dois estranhos, você aborrecido. (Vai até ele, acaricia seu cabelo, o abraça). Ti voglio tanto, *Sebastián*. *Sebastián*: Toma (lhe dá uma pluma amarrada em um cordão. Ela puxa o cordão, que está amarrado no pescoço de *Sebastián*). *Ella*: Voa, *Sebastián*. (Ella corta o cordão, se afasta). A lembrança de *Sebastián* é interrompida por batidas na porta”. (tradução minha).

¹³² SELIGMAN-SILVA, 2006. (Disponível em: <<http://www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm>> Acesso em 23 abr. 2006).

Santiago do Chile e, na tela, é meados nos anos 80 em Paris, em um ambiente marginal e juvenil. Percebe-se que tempo e espaço se imbricam. Ao contrário do modernismo, o pós-modernismo não se limita ao exclusivismo, ou seja, não adota o “ou isso ou aquilo”. Busca-se a inclusão: “isso e aquilo”.

Aprofundemo-nos nos dois espaços (tela e platéia) e em sua relação com o tempo. As personagens da platéia estão em Santiago do Chile, no final dos anos 40. Os da tela do cinema estão na Europa, em meados dos anos 80. Se seguíssemos uma linearidade do tempo, seria impossível que a platéia de 40 visse algo dos anos 80. Na física pré-quântica, o tempo era contínuo, seguia uma linha marcada por passado, presente e futuro. Já na física quântica, existem pequenos momentos. “Nós existimos em múltiplas versões (...) Cada versão de nós não tem percepção direta das outras, mas tem evidência da sua existência porque as leis físicas ligam o conteúdo de diferentes universos”¹³³. Podemos entender as personagens do cinema dos anos 40 como os que ficaram nos anos 80 no Chile, ou na Argentina pós-ditadura: em um momento da peça, essas personagens da platéia passam a fazer parte do filme ao encarnarem o papel de testemunhas argentinas.

Em outro momento, já no final da peça, algumas personagens da platéia saem velando o corpo de *Sebastián*, entrando, novamente, na ficção do cinema:

Sebastián saca una pistola y se pega un tiro en la sien, cae en cámara lenta, se ve el tomar posición de los detectives tras la ventana, luego entran a la pieza, constatan su muerte revisan todo, uno le saca fotografía al cadáver, el propietario en bata trata de entrar no lo dejan, traen una camilla y se lo llevan cubierto con sus frazadas. De a poco van apareciendo tras la ventana como vecinos curiosos, la señora, el señor del conejo y Estela. Se aproximan a la camilla, Esteban viene llegando y mira atónito, todos “en procesión” siguen la camilla, que sale fuera de la escena.¹³⁴

¹³³ DEUTSCH, 2000, p. 218.

¹³⁴ “*Sebastián* tira um revólver e dá um tiro na cabeça, cai em câmera lenta, os detetives se posicionam atrás da janela, depois entram no quarto, constatam que está morto, revisam tudo. Um deles tira foto do cadáver, o proprietário de roupão tenta entrar, é impedido, trazem uma maca e eles o levam coberto com um cobertor. Aos poucos vão aparecendo vizinhos curiosos atrás da janela, *La señora*, *El del conejo*, e *Estela*. Aproximam da maca, *Esteban* chega e olha atônito, todos em “procissão” seguem a maca, que sai de cena.” (tradução minha).

Por meio das testemunhas argentinas (as personagens da platéia), podemos verificar uma crítica ao silenciamento que se deu durante e ainda nos primeiros anos pós-ditadura. Por medo e/ou por outros motivos, não denunciavam. *El del conejo* disse: *Yo, me levaté, bueno lo de siempre, unos tipos de civil con metralla, como resistía la pobre. Ustedes saben, en esos casos no se puede hacer nada*¹³⁵. *La señora*: “No hay que meterse, luego a uno le llega lo mismo”¹³⁶. *Arturo*: “En todo caso yo no vi nada. Ir a declarar. ¿Para qué?”¹³⁷.

Esse olhar crítico ao passado relaciona a memória ao teatro pós-moderno, considerado performático se passamos a entender a performance como a postula Richard Schechner: “o restaurado, o (re) iterado (...) repertório reiterado de condutas repetidas”¹³⁸. A memória está relacionada à idéia de restauração. Segundo Spivak, “a história não pode voltar atrás ou ser apagada com base na nostalgia. Refazer a história envolve uma negociação com as estruturas que produziram o indivíduo como agente da história”¹³⁹. Entendo a negociação como um substantivo pós-moderno, pois permite articular os contrários, as diferenças e a pluralidade, ou seja, o diálogo entre os variados micro-espacos.

Toda a crítica dessa obra de Griffero *se trata de rescatar de nuestra memoria lo que el discurso oficial (desde los colonizadores a nuestros gobernantes neoliberales) ha intentado desvanecer*¹⁴⁰. É uma forma de negociar a memória e a justiça por meio da arte.

Segundo Jelin,

Las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados – en el extremo, quienes fueron directamente afectados en su integridad física por muertes, desapariciones forzadas, torturas, exilios y encierros –

¹³⁵ “Eu levantei, bom, o de sempre, uns homens à paisana com metralhadoras, como a coitada lutava. Vocês sabem, nessas horas não se pode fazer nada”. (tradução minha).

¹³⁶ “Não se mete, depois pode acontecer o mesmo com você”. (tradução minha).

¹³⁷ “Em todo caso eu não vi nada. Ir depor? Pra quê?”. (tradução minha).

¹³⁸ “o restaurado, o (re) iterado (...) repertório reiterado de condutas repetidas”. (SCHECHNER, Apud TAYLOR, 2002).

¹³⁹ SPIVAK, 1994, P.199.

¹⁴⁰ “se trata de resgatar de nossa memória o que o discurso oficial (desde os colonizadores a nossos governantes neoliberais) tentou desvanecer”. (ROJO, 2002, p.223, tradução minha).

surgen con una doble pretensión, la de dar la versión 'verdadera' de la historia a partir de su memoria y la de clamar justicia. En esos momentos, memoria, verdad y justicia parecen confundirse y fusionarse, porque el sentido del pasado sobre el que se está luchando es, en realidad, parte de la demanda de justicia en el presente¹⁴¹

A memória se constitui na confluência indivíduo / sociedade. Todo indivíduo é depositário de uma memória coletiva, que reúne as diversas memórias dos indivíduos. Mas, como ativamos a nossa memória e por que nos apropriamos do passado?

Primeiramente, podemos dizer que a memória é um instrumento de poder, pois o ato de guardar a memória apresenta-se, sobretudo, como um ato de valoração política. O passado deve ser visto como ponto de partida para a construção, no presente, de uma memória que acolha identidades. Isso, entretanto, não deve significar que o passado possa ser visto como uma fonte inesgotável de memória, sujeito a qualquer apropriação. O universo de significados, resultado da apropriação do passado, é resultado de uma disputa conflitante, o que nega qualquer possibilidade de existência de uma harmonia de versões. Em outras palavras, recuperar o passado seria criá-lo, reapropriá-lo no presente, para a construção de futuros possíveis.

Os leitores pós-modernos de *Cinema Utoppia*, portanto, criam e recriam o passado, e constroem esses futuros possíveis.

¹⁴¹ "As memórias dos que foram oprimidos e marginalizados – em um extremo, os que foram diretamente afetados em sua integridade física por mortes, desaparecimentos forçados, torturas, exílios e prisões – surgem com uma dupla pretensão, a de dar a versão 'verdadeira' da história a partir de sua memória e a de clamar por justiça. Nesses momentos, memória, verdade e justiça parecem se confundir e se fundir, porque o sentido do passado sobre aquele que está lutando é, na realidade, parte da demanda de justiça no presente". (JELIN, 2002, p.42 e 45, tradução minha).

CAPÍTULO III

Outra peça do quebra-cabeça:

Tus deseos en fragmentos



3.1. *Tus deseos en fragmentos*: outra peça do quebra-cabeça

A peça *Tus deseos en fragmentos* foi escrita em 2002 e conta a história de personagens marcadas por um toque de solidão, que se encontram em relações efêmeras: são produtos descartáveis, marcados pela sociedade capitalista e consumista. O texto revela uma sucessão de fragmentos, marcados pelas antíteses: encontros e desencontros, verdades e mentiras, gozos e sofrimentos. No entanto, como percebemos no discurso pós-moderno, essas antíteses se transformam em paradoxos, uma vez que ao mesmo tempo em que se encontra, se desencontra; ao mesmo tempo em que se fala a verdade, se fala a mentira; ao mesmo tempo em que se goza, se sofre. O fragmento, característico do discurso pós-moderno, é, portanto, idiossincrático.

A peça é emoção pura: através das memórias e sonhos da personagem *Tú*, situado na zona da morte, representam-se os desejos. Por meio de um tecido com retalhos de conversas entre alguns amantes em busca do amor, evidencia-se um mundo diferente, em que as relações amorosas já não são mais caracterizadas pela união estável, mas por separações, que marcam, que doem, que fragmentam, e que, por isso, muitas vezes, busca-se esquecer.

Uma questão não rara nos textos de Griffero é a referência aos anos de ditadura militar a que o Chile esteve submetido entre 1973 e 1990, justamente para que não se deixe de lembrar o dia do golpe, momento em que o ideal de coletividade e igualdade proposto por Salvador Allende¹⁴², na Unidade Popular¹⁴³, cai por terra. Além disso, a fragmentação presente nas personagens e no próprio texto seriam conseqüências de sujeitos que nasceram e cresceram em um ambiente ainda recortado, de construção e de redemocratização.

Como visto no capítulo I, o surgimento do teatro pós-moderno no Chile é marcado pela contestação ao regime totalitário imposto pela ditadura militar de Pinochet. Além

¹⁴² Presidente do Chile entre 1970 e 1973.

¹⁴³ MOULIAN, 1997.

desse traço, observamos, em *Tus deseos en fragmentos*, como uma característica desse teatro, a desconstrução.

Para ler *Tus deseos en fragmentos*, é necessário realizar um entrelaçamento textual: há uma série de textos em interseção (salas de um museu presentes nos fragmentos do cérebro da personagem Tú). O leitor e/ou espectador, e aqui me coloco, ainda que o tentasse, não conseguiria dominar o texto, porque “o perpétuo entretecer de textos e sentidos está fora do nosso controle; a linguagem opera através de nós. Reconhecendo isso, o impulso desconstrucionista é procurar, dentro de um texto por outro, dissolver um texto em outro ou embutir um texto em outro”¹⁴⁴.

Na sala *Del inicio*, a personagem Tú desconstrói o direcionamento do leitor, na medida em que diz: *Enfermera... Los folletos están al revés, hemos entrado por el final, era la puerta de la derecha... La del inicio*.¹⁴⁵

Em um pensamento moderno, a relação entre o que se diz e o modo como se diz é identificável e, muitas vezes, rígida. No entanto, em um pensamento pós-moderno, o que se diz e o modo como se diz está sempre se separando e se reunindo em novas combinações.

Griffero, em *Tus deseos en fragmentos*, cria um efeito que fragmenta o leitor. Vejamos uma possibilidade de montagem e desmontagem desse quebra-cabeça.

3.1.1. Fragmento: personagens e espaços

na pós-modernidade a identidade torna-se “uma celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam¹⁴⁶

¹⁴⁴ HARVEY, 2006, p.54.

¹⁴⁵ “Enfermeira... Os folhetos estão ao contrário, entramos pelo final, era a porta da direita... A do início”. (tradução minha).

¹⁴⁶ HALL, 2005, p.13.

As personagens de *Tus deseos en fragmentos* são falantes: *tú, ella, una, él, aquel*. Os pronomes (*tu, ela, ele, aquele*) desempenham um importante papel na cadeia referencial do texto. Toda vez que o leitor se depara com os pronomes, busca um referente. Nesse texto de Griffero, podemos dizer que não há referente, e essa ausência aponta, provavelmente, para um pólo contrário, em que *ela, ele, aquele* podem ser qualquer pessoa, em que *tú* pode ser qualquer leitor ou espectador. É interessante observar que Griffero escolhe, além desses pronomes, um artigo. E essa escolha é pelo artigo indefinido *uma*, que, assim como os pronomes, remetem, na peça, a qualquer pessoa. Paradoxalmente, pode ser um indivíduo ou toda sociedade.

Na rubrica, Griffero caracteriza esses falantes:

Cada cuerpo asume diversas voces... Hay voces que vuelven a emerger de un cuerpo olvidado, hay otros que son las memorias de otros que hablan por tu cuerpo, hay voces que son registros-grabaciones. Hay personajes a desentrañar que contienen a los otros. Hay hablantes en el presente, del pasado y otros del deseo¹⁴⁷.

Não se pode, portanto, definir as personagens com suas próprias características, uma vez que a identidade desses falantes é fragmentada e contém, muitas vezes, a voz do outro. Não é a personagem Hamlet, com nome, idade, família e poder econômico definidos e claramente inscritos no texto. São falantes que podem ser qualquer um/uma que tenha sentimentos de medo, angústia, desespero, alegria, que já sofreu por amor, que já se desencontrou, que já teve algum amigo que suicidou. Os falantes são fragmentos de desejo.

Griffero, ao ser questionado por que fala de vozes e não de personagens, responde:

Porque no hay un concepto de personajes, sino que de hablantes. En el pensamiento de cualquier persona hay mucha gente y esta obra respeta

¹⁴⁷ “Cada corpo assume diversas vozes... Há vozes que tornam a emergir de um corpo esquecido, há outros que são as memórias de outros que falam pelo teu corpo, há vozes que são registros gravações. Há personagens a desentranhar que contêm os outros. Há falantes no presente, do passado e outros do desejo”. (tradução minha).

la ilógica de los pensamientos. Por eso se llama “fragmentos”, porque nuestra memoria se constituye por fragmentos.¹⁴⁸

A palavra *fragmento* é a chave principal de entrada na peça. Típico de um discurso pós-moderno, o fragmento se caracteriza pelo o uso da parataxe que, segundo Teixeira Coelho,

é um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não *dar*, de não explicitar, essa relação: ela freqüentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias. E basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos. É como se entre o conjunto dos blocos e a significação final mediasse um vazio, um buraco negro, a ser preenchido pela ação de justaposição, de tal modo que se essa ação não for exercida não haverá significação¹⁴⁹.

Percebemos, na peça, o uso da parataxe, escrita em processo e fragmentada, ao se fazer um jogo entre a forma e o conteúdo. Na rubrica, os leitores são informados de que não há personagens, mas, no decorrer dos diálogos-recordações, os nomes dos falantes são ditos. No entanto, nós, leitores, temos de recuperar as falas de cenas passadas para fazer a ligação entre os nomes que são ditos na cena seguinte com os falantes da cena anterior (*Tú é Andrés, Ella é Ángela, Una é Cristina, Aquel é Cristian e Él é um kamikaze palestino*). O receptor deve ser, portanto, ativo: mergulhar no vazio e preencher esse espaço – o hall principal de um museu da mente humana.

¹⁴⁸ “Porque não há um conceito de personagens, mas de falantes. No pensamento de qualquer pessoa, há muita gente e esta obra respeita a ilógica dos pensamentos. Por isso se chama ‘fragmentos’, porque nossa memória se constrói por fragmentos”. (Disponível em: <http://www.losandes.com.ar/2003/0904/artesy espectaculos/nota145263_1.htm>. Acesso em 05 mai. 2005. Tradução minha).

¹⁴⁹ COELHO, 2001, pp.96 e 97.

Ramón Griffero, ao ser questionado se a obra apresenta alguma linearidade histórica, responde que *no hay un orden. Hay salones divididos por temas que, aunque no unen narrativamente, conforman una conexión muy superficial. La obra es como un puzzle (rompecabezas), donde el espectador lo arma recién al final*¹⁵⁰.

Essa afirmação de Griffero é reconhecida na peça a partir do reiterado uso das reticências – uma característica que marca a escrita em processo, uma vez que o leitor e/ou espectador têm de fazer a complementação, ou seja, montar o quebra-cabeça; e do espaço – composto pelas salas de um museu. Estas, no entanto, não são um museu qualquer, espaço de cultura e história em que vamos ver uma exposição de objetos. São um museu criado na mente humana, com várias salas a serem recordadas e/ou esquecidas. O espaço é caracterizado na rubrica da seguinte forma:

Estos textos están escritos para múltiples instalaciones que se arman y desvanecen, produciendo una sensación de laberinto mental, donde ideas, sueños, deseos se intertextúan con un mundo de imágenes plásticas y conceptuales, o puntos de realidad que van entregando una percepción paralela a aquella de la acción verbal descrita.¹⁵¹

Tus deseos en fragmentos mostra um mundo em pedaços, em que as pessoas estão desacreditadas, devido à desconfiança do sujeito em relação ao outro e ao mundo que o circunda. O contrato temporário inerente a tudo se torna a marca da vida pós-moderna e, na dinâmica de uma sociedade do descarte, as relações pessoais também são descartáveis. É importante ressaltar que esses sujeitos pós-modernos reforçam a condição pós-moderna da diferença e da ambigüidade dos discursos. Se o mundo, agora, é marcado pela diversidade e pela fragmentação, os próprios espaços e tempos, em

¹⁵⁰ “Não há uma ordem. Há salões divididos por temas que, embora não se unam narrativamente, apresentam uma conexão muito superficial. A obra é como um *puzzle* (quebra-cabeça), em que o espectador o monta do início ao fim”. (Disponível em: <http://www.losandes.com.ar/2003/0904/artesy espectaculos/nota145263_1.htm> Acesso em 25 mai. 2005. Tradução minha).

¹⁵¹ “Estes textos foram escritos para instalações múltiplas que se montam e desvanecem, produzindo uma sensação de labirinto mental, onde idéias, sonhos e desejos se intertextualizam com um mundo de imagens plásticas e conceituais, ou aspectos da realidade que oferecem uma percepção paralela da que é descrita pela ação verbal descrita”. (tradução minha).

decorrência, apresentam-se com fronteiras tênues, imprecisas, e em constantes conexões. É recorrente, dessa forma, no teatro pós-moderno, o uso de personagens fragmentados e heterogêneos. E nós, leitores e espectadores, além de peça do quebra-cabeça, somos os que o “montamos”.

No *Salón del chat* percebemos esse sujeito perdido, à procura de alguém.

Ét: cuál es tu nombre... me gusta tu nik... juntémonos, veámonos, cachémonos, sí, en el kiosco, a la salida del metro, en la esquina, en la bomba, frente a la farmacia, en la plaza, en el banco, pero vai a llegar, seguro, espero solo cinco minutos, diez minutos, no me dejes plantado, te quiero conocer, pero vai, seguro, usai condón, tenis preservativo, bueno hol, hola hi..hi hi hi..estás ahí...marino 24 deo el Chat a las 2030¹⁵².

A sala *Segundo Nexo* (*Salón uno – el de los niños*), mostra uma mulher “presa” a seu companheiro, pois tem medo de ficar só.

Una: Sí, te quiero, porque la gente ve que no estoy sola, te quiero por que cuando vamos al cine me tomas de la mano, y en las fiestas tengo alguien que me abraza, y cuando todos ríen, yo río contigo, por que me tocas la espalda en el metro y todos ven que hay alguien que me quiere, y cuando no estás puedo hablar de cuando llegas... Y me preguntan por ti. Y te puedo pelar y decir que haces el amor heavy, todas me envidian... Y digo que me tengo que ir porque me estás esperando... que tengo que comprar espárragos por que te encantan... te quiero por que ya no tengo que esperar que alguien me quiera... ¿Y tú me quieres...?¹⁵³

No *El salón del ser*, os falantes imaginam companheiros e vidas ideais, felizes, sem dúvidas e medos:

Tú: Los vi de lejos y los imaginé, cruzaron frente a mí y no alcancé a preguntarles por qué ellos podrían ser.

¹⁵² “*Ét:* ...qual é o seu nome?... gosto do seu nick... vamos nos encontrar, nos ver, sim, no quiosque, na saída do metrô, na esquina, na bomba, em frente à farmácia, na praça, no banco, mas não deixe de vir, espero só cinco minutos, dez minutos, não me deixe plantado, quero te conhecer, mas vai, com certeza, usa camisinha, tem preservativos, ótimo. ói olá hi... hi hi hi... está aí... marinheiro 24 deixo o Chat às 20:30” (tradução minha).

¹⁵³ “*Una:* Sim, eu te amo, para que vejam que não estou sozinha, te amo porque quando vamos ao cinema você me dá a mão, e nas festas tenho alguém que me abraça, e quando todos riem, eu rio com você, porque acaricia minhas costas no metrô e todos vêem que há alguém que me quer, e quando você não está posso falar sobre quando você vai chegar... E me perguntam por você. E posso arrancar a sua roupa e dizer que faz amor ferozmente, todas me invejam... E digo que tenho que ir embora porque você está me esperando... que tenho que comprar espargos porque você gosta... te amo porque já não tenho que esperar que alguém me queira... E você, me ama...?” (tradução minha).

Una: Te vi de lejos y te imaginé. Tú podrías ser el que se ducha conmigo en las tardes y jabonea mi espalda el que abre mis piernas y con su lengua me lame mi sexo por horas enteras, tú podrías ser el que eyacule en mi rostro, muerda mis senos y golpee mi cara.

Aquel: Te imaginé de lejos y me acerqué, tú podrías ser el que saque mi ropa, el que succione mi sexo mientras yo chupo el tuyo, tú podrías ser el que dé vuelta contra el muro y penetre, mientras muerdo tu cuello.

Ella: Te vi de lejos e imaginé, tú puedes ser el que escuche mis historias, te entretengas con mis ojos, me acompañe en mis viajes, tú puedes ser el que me invente cada día.

Él: Por qué no podemos ser los que caminan comiéndose un helado por un centro comercial y corremos alegres al estacionamiento subterráneo abriendo el portamaletas para llenarlo de lámparas, cojines, canastos que adornaran nuestra casa.

Una: Por qué no podemos ser los que abren sus paraguas y lo entierran en la arena mientras yo me salpico en el mar y tú lees tus libros favoritos... y llenas de crema mi espalda.

Él: Por qué no puedo llevarte una bandeja con tostadas y chocolates y acostarnos sonriendo mientras los niños llegan corriendo y acostados a nuestros pies disfrutamos de las historias del humor y las películas que nos entrega la pantalla.

Una: Por qué no podemos ser los que tardes enteras miramos los folletos de los cruceros, y escogemos en los mapas las ciudades que vamos a recorrer.

Él: Por qué no eres la nana sonriente que me trae el diario, y refresca con su ingenuidad las mañanas.

Una: Por qué no eres el guarda camino que con su letrero rojo, nos dice pare y nos protege la vida y luego lo gira a verde y nos saluda al pasar.

Él: Por qué no somos los que se levantan cada mañana a ver cómo crece el trigo del campo, mirando el cielo para que no se nuble, mientras tú esparces la comida en la tierra a gansos y patos.

Una: Por qué no eres el que conduce el metro cada día, viendo en cada estación una luz que te invade y te llena de rostros agradecidos.

Él: Por qué no eres presidenta y me alojas en tus palacios y saludamos al pueblo cada mañana.

Tú: Por qué no es ya todo en un presente ya que en el mañana no estaré¹⁵⁴.

¹⁵⁴ *Tú:* Os vi de longe e os imaginei. Passaram à minha frente e não consegui perguntar-lhes o que eles poderiam ser. *Una:* Te vi de longe e te imaginei. Você poderia ser o que toma banho comigo à tarde e ensaboa as minhas costas, o que abre as minhas pernas e com a sua língua me lambe o sexo horas inteiras. Você poderia ser o que ejacula no meu rosto, morde os meus seios e bate na minha cara. *Aquel:* Te imaginei de longe e me aproximei. Você poderia ser o que tira a minha roupa, o que suga o meu sexo enquanto eu chupo o seu. Você poderia ser o que viro contra a parede e penetro, enquanto mordo o seu pescoço. *Ella:* Te vi de longe e imaginei que você pode ser o que escuta as minhas histórias, entretém os meus olhos, me acompanha nas minhas viagens. Você pode ser o que me inventa em cada dia. *Él:* Por que não podemos ser os que caminham comendo um sorvete por um shopping e correm alegres para o estacionamento subterráneo, abrindo o porta-malas para enchê-lo de lâmpadas, cortinados e vasos que enfeitarão a nossa casa? *Una:* Por que não podemos ser os que abrem o seu guarda-sol e o espetam na areia enquanto eu me salpico no mar e você lê os seus livros favoritos... e enche de creme as minhas costas? *Él:* Por que não posso te levar uma bandeja com torradas e chocolates e deitarmos sorrindo enquanto as crianças chegam correndo e se recostam aos nossos pés para desfrutarmos das comédias e dos filmes que nos oferece a televisão? *Una:* Por que não podemos ser os que ficam tardes inteiras vendo os folhetos de cruzeiros, e escolhemos nos mapas as cidades que vamos percorrer? *Él:* Por que não é a secretária sorridente que me traz o jornal, e refresca com a sua ingenuidade as manhãs? *Una:* Por que não é o guardinha que com o seu apito nos diz pare, protege nossa vida, depois libera a passagem e nos cumprimenta ao passar? *Él:* Por que não somos os que se levantam todas as manhãs para ver como cresce o trigo do campo,

Para Harvey, “se é impossível falar alguma coisa da solidez e da permanência em meio a este mundo globalizado, por que não entrar no jogo [de linguagem]? Tudo (...) tem de enfrentar o desafio do tempo de giro em aceleração e do rápido cancelamento de valores tradicionais e historicamente adquiridos”¹⁵⁵. No entanto, ainda para Harvey, “quanto maior a efemeridade, tanto maior a necessidade de descobrir ou produzir algum tipo de verdade eterna que nela possa residir”¹⁵⁶.

Daí, a procura de alguém para se encontrar no *Salón del Chat*; de alguém para não se sentir só na sala *Segundo nexo*; de si mesmo, ou seja, a busca por ser alguém no *Salón del ser*. São falantes, personagens, pessoas, que vivem em meio a uma vida social mediada pelo mercado global de lugares, imagens, viagens, mídia e sistemas de informação globalmente interligados.

Em *Tus deseos en fragmentos*, percebemos uma compressão do tempo-espço. A aceleração do ritmo de vida desafia, estimula, perturba, tensiona e acaba por provocar uma diversidade de reações culturais e sociais.

3.1.2. Por favor, não fechem os museus às segundas-feiras!

Na era do descarte, parece pertinente pensar quais seriam as estratégias usadas para armazenar e esquecer o passado.

Analisemos a última parte da primeira fala da peça *Tus deseos en fragmentos*:

Tu: Estoy sumergido en mi propio museo... hoy tienen suerte, la exposición está abierta, pueden recorrer los salones donde los cuadros ya están colgados, las esculturas hechas, las inscripciones en los muros.

olhando o céu para que não se feche, enquanto você dá a comida na terra para os gansos e os patos? *Una*: Por que não é o que conduz o metrô todos os dias, vindo em cada estação uma luz que te invade e te enche de rostos agradecidos? *Él*: Por que não é rainha e me aloja nos seus palácios e saudamos o povo todas as manhãs? *Tú*: Por que já não é tudo num presente já que no amanhã eu não estarei?” (tradução minha).

¹⁵⁵ HARVEY, 2006, p.263.

¹⁵⁶ IDEM, p.263.

El álbum en movimiento de mi cerebro... Hay salas prohibidas, otras ya demolidas... unas que no deseamos visitar¹⁵⁷.

Já sabemos que o museu que os leitores e/ou espectadores visitarão não é qualquer museu. Podemos perceber que a história de *Tus deseos en fragmentos* são espaços da memória que, como em um labirinto, apresentam emoções e sensações diferentes: a fobia, a solidão, o abandono, a dúvida, a dor.

Na sala *De los miedos*, está a fobia da falante *Una*:

Aquel: ...me gusta hacer cosas fuertes.
Una: Fuerte. ¿Cómo que?
Aquel: Me dejai amarrarte.
Una: Hay visto muchos videos.
Aquel: No vamos a estar solos, invité a unos amigos.
Una: Están golpeando.
Aquel: Son ellos.
Una: Ya Cristián párala.
Aquel: Quédate quieta, son cuatro... te van a gustar. Es una fantasía o erei tan cartucha y no tenis fantasías. ¿No te gusta que te metan cosas?
Una: Cristián suéltame... voy a gritar.
Aquel: Grita y guárdate más gritos, para que se exciten. ¿Me queris o no? O tu creís que el amarse es puro comer Pop Corn en el Hoyts¹⁵⁸.

Na sala cinco – *Lo amo* –, a falante *Una* expõe o medo da solidão e do abandono:

Una: Lo amo, lo amo, lo amo... No quiero sufrir... Mira Cristian, yo te quiero... pero no quiero sufrir, no quiero mañana verte abrazado de otra, sonriendo igual, poniendo tus caras tiernas y yo saludándote de paso... No quiero que me digas que no tienes tiempo... que te llame más rato... no quiero despertar y sentir la cama fría... o el brazo de alguien que no seas tu... no logro ser feliz pensando que esto se acaba... No quiero que tú me grites, posesiva, histérica... Tampoco quiero pasar una noche entera despidiéndonos... Yo escuchando tus razones... internas... tus dudas, todo bajo el manto de algo no cierto... Y yo siendo madura aceptando, incluso dándote consejos: 'De que tomes la mejor opción'...

¹⁵⁷ “Estou submerso no meu próprio museu... hoje vocês têm sorte, a exposição está aberta, podem percorrer os salões em que os quadros já estão pendurados, as esculturas feitas, as inscrições nas paredes. O álbum em movimento do meu cérebro... Há salas proibidas, outras já demolidas... algumas que não desejamos visitar”. (tradução minha).

¹⁵⁸ “*Aquel*: ...gosto de fazer coisas intensas. *Una*: Intensas. Como? *Aquel*: Deixa que eu te amarre. *Una*: Você tem visto muitos vídeos. *Aquel*: Não vamos estar sozinhos, convidei uns amigos. *Una*: Estão batendo na porta. *Aquel*: São eles. *Una*: Pára com isso, Cristian. *Aquel*: Fica quieta, são quatro... vão gostar de você. É uma fantasia ou será tão santinha que não tem fantasias? Não gosta que metam coisas em você...? *Una*: Cristian, me solta... vou gritar. *Aquel*: Grita e guarde mais gritos, para que se excitem. Você me quer ou não? Ou pensa que amar é só comer pipocas no cinema?” (tradução minha).

‘Que hagas lo que sientas’... Para yo seguir quedando como una imagen digna y fiera ante ti, por que no sabré hacer otra cosa y tú agradeciendo mi amistad. Yo llenando la copa de vino, tratando de hacer surgir un deseo que ya se esfumó... pero siempre con el deseo encubierto... De que des vuelta la cara y flash me miras con el mismo amor... me dices que todo era para ver como reaccionaba. Y te pego con la almohada, y tú me tomas de las muñecas, me sacas la ropa con tus dientes... y sudamos gritando... No quiero pensar todo aquello y que nunca suceda... Por eso Cristian. Yo no te amo¹⁵⁹.

Na sala *Salón del suicidio*, percebemos a dúvida. Estamos ou não estamos em um museu?

Tú: Que salgan que no entre nadie... Los folletos ya no explican bien, el polvo tapa los colores, la iluminación es insuficiente, no hemos construido la salida. Hay fotos que aún no se develan, la gente no llega, o entra y se desvanece, la enfermera nunca existió yo debo ir a mi vitrina, hay demasiados salones y me canso de recorrerlos, además, no son reales y no hablan de lo que siento. Quién dijo que esto era un museo.... Ayer tenía prueba de historia pero...¹⁶⁰

Na sala *Del inicio III*, o falante *Tú* informa que o museu está cheio de salas que expõem a dor:

Tú: Enfermera, deje de llorar, y no se quede parada ahí, mirando por la ventana... Sálgase de esta pieza entre a una donde haya solo alegría. No ve que luego los pasillos se alargan y la exposición del dolor se agranda y no termina nunca... Enfermera, ya, séquese esas lagrimas¹⁶¹.

¹⁵⁹ “Amo-o, amo-o, amo-o... Não quero sofrer... Olha Cristian, eu gosto de você... mas não quero sofrer, não quero amanhã te ver abraçado com outra, sorrindo da mesma forma, sendo carinhoso com ela e eu te acenando de passagem... Não quero que me diga que não tem tempo... que te ligue mais tarde... não quero acordar e sentir a cama fria... ou o braço de alguém que não seja você... não consigo ser feliz pensando que isto se acaba... Não quero que grite comigo, possessiva, histérica... Também não quero passar uma noite inteira nos despedindo... Eu ouvindo as suas razões... interiores... as suas dúvidas, tudo sob o manto de algo incerto... E eu sendo madura aceitando, inclusive te dando conselhos: ‘De que tome a melhor opção’... ‘Que faça aquilo que sente’... Para eu continuar a ser uma imagem digna e orgulhosa diante de você, porque não saberei fazer outra coisa e você agradecendo a minha amizade. Eu enchendo a taça de vinho, tentando fazer surgir um desejo que já se foi... mas sempre com o desejo escondido... De que você volte e flash me olhe com o mesmo amor... me diga que era tudo só para ver como eu reagia. Jogo a almofada em você, e me agarra os pulsos, me arranca a roupa com os dentes... e suamos gritando... Não quero pensar em tudo aquilo e que nunca suceda... Por isso Cristian. Eu não te amo” (tradução minha).

¹⁶⁰ “*Tú*: Que saiam que não entre ninguém... Os folhetos já não explicam bem, o pó tapa as cores, a iluminação é insuficiente, não construímos a saída. Há fotografias que ainda não foram reveladas, as pessoas não chegam, ou entram e se desvanecem, a enfermeira nunca existiu eu devo ir para a minha vitrine, há muitos salões e me canso de percorrê-los, além disso, não são reais e não falam do que sinto. Quem disse que isto era um museu? Ontem tinha prova de história mas...” (tradução minha).

¹⁶¹ “Enfermeira, pare de chorar, e não fique aí parada, olhando pela janela... Saia dessa sala, entre numa onde haja só alegria. Não está vendo que a seguir os corredores se alargam e a exposição da dor aumenta e não acaba nunca... Enfermeira, seque já essas lágrimas” (tradução minha).

Em sua primeira fala, a personagem *Tú* reflete sobre seus relacionamentos.

Frente a cada hombre y mujer que me detengo, lo visito como a un museo, son las atracciones de este paso... Así hay museos que nunca recorrí, lugares... Te voy a escribir eso... "Fuiste un museo de animales embalsamados"... Me llevaste a la sala que menos te interesaba, de antemano sabias que me llevabas al salón del olvido...Tengo la certeza... que en ellos, en los que me detuve... no llegué nunca a la exposición principal, vi las transitorias... no hubo tiempo diré...Podría haberme quedado para siempre en alguien, disfrutar de sus detalles, de sus muros... de sus besos eternos¹⁶².

No museu da mente humana, a memória é fragmentada, e se revela na tensão entre recordar e esquecer. Na sala do *Meio I*, *Tú* reclama que não fechem os museus às segundas-feiras:

Cierren las puertas... Claven las ventanas, corran las cortinas. Apaguen la tele, la radio, el compact. No quiero saber de que hablan. No quiero que me digan cual es el tema del día, ni el rostro afamado. No quiero saber a quien premiaron, ni a quien han degollado. No quiero que me digan lo que hay... ni el libro que tengo que leer, no me importa que bajen las acciones, ni que hayan tormentas en Colorado, no me importa que se estrellen los aviones, o se quemen las bodegas... no es el humo del fuego en la pantalla ni la mujer gritando. Es el dolor en mi espalda y la mente sin recuerdos... ¿Se detienen los semáforos cuando uno sufre? El basurero pasará frente a mi ventana la mañana que agonice... y mi muerte no será más que un taco desagradable para los que tienen que llegar a la oficina. Enfermera... Que no cierren los lunes los museos... Y que me traigan mi webcam...¹⁶³

¹⁶² "Diante de cada homem e mulher em que me detenho, visito-o como a um museu, são as atrações deste passeio... Assim há museus que nunca percorri, lugares... Vou te escrever isso... 'Você foi um museu de animais embalsamados'... Me levou à sala que menos te interessava, de antemão sabia que me levava ao salão do esquecimento...Tenho a certeza... de que neles, naqueles em que me detive... não cheguei nunca à exposição principal, vi as transitórias... não tive tempo direi... Poderia ter ficado para sempre em alguém, desfrutar dos seus detalhes, dos seus muros... dos seus beijos eternos" (tradução minha).

¹⁶³ "Fechem as portas... Preguem as janelas, fechem as cortinas. Desliguem a televisão, o rádio, o cd. Não quero saber do que falam. Não quero que me digam qual é o assunto do dia, nem o famoso do momento. Não quero saber a quem deram um prêmio, nem a quem cortaram a cabeça. Não quero que me digam o que acontece... nem que livro tenho que ler, não me importa se as ações descem, ou se há tormentas no Colorado, não me importa que se explodam os aviões, nem que ardam as discotecas... não é o fumo do fogo na tela nem a mulher gritando. É a dor nas minhas costas e a mente sem memórias... Os semáforos param quando alguém sofre? O lixeiro passará diante da minha janela na manhã em que agonizarei... e a minha morte não será mais que um engarrafamento desagradável para os que tiver que chegar ao escritório. Enfermeira... Que não fechem os museus às segundas-feiras... E que tragam a minha webcam...". (tradução minha).

Verifica-se o museu como “lugares de memória”, cuja função é exatamente manter ativo o pertencimento a determinado vínculo identificatório.¹⁶⁴ Esses lugares de memória não se restringem a espaços como os museus, bibliotecas, monumentos, mas ao próprio repertório oral e corporal da personagem *Tú*: o fato de pedir a *webcan* revela a vontade de arquivar algo, de deixar que a imagem e a fala não sejam esquecidas – seus gestos, hábitos e lembranças são também lugares de memória.

O museu, como centro de memória, fora montado ideológica e museologicamente para mostrar as grandes personagens e seus heróicos feitos em determinadas datas. Essa cena, visualizada nos quadros nas salas de exposição, mudou. Griffero expõe, a partir de um museu imaginário, outra história. Ora, o que faz com que, nesta peça, a opção seja por evidenciar outro tipo de museu? Por mostrar outra história?

O museu da personagem *Tú* é seu próprio reflexo. A mostra em exposição não é de uma grande personagem histórica, mas de “qualquer” pessoa. São as outras histórias, muitas vezes, silenciadas, que passam a entrar na história.

3.1.3. 11 de setembro de 1973: lembrar ou esquecer?

Quizás sea ésta la última oportunidad en que me pueda dirigir a ustedes. La Fuerza Aérea ha bombardeado las torres de Radio Portales y Radio Corporación. Mis palabras no tienen amargura, sino decepción, y serán ellas el castigo moral para los que han traicionado el juramento que hicieron (...) Ante estos hechos sólo me cabe decirle a los trabajadores: Yo no voy a renunciar. Colocado en un tránsito histórico, pagaré con mi vida la lealtad del pueblo. Y les digo que tengo la certeza de que la semilla que entregáramos a la conciencia digna de miles y miles de chilenos no podrá ser segada definitivamente. Tienen la fuerza, podrán avasallarnos, pero no se detienen los procesos sociales ni con el crimen ni con la fuerza. La historia es nuestra y la hacen los pueblos. (...) El capital foráneo, el imperialismo, unidos a la reacción, crearon el clima para que las Fuerzas Armadas rompieran su tradición (...) Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la Patria. (...) ¡Trabajadores de mi Patria! Tengo fe en Chile y en su destino. Superarán otros hombres este momento gris

¹⁶⁴ NORA, 1984.

y amargo donde la traición pretende imponerse. Sigam ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán de nuevo las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. ¡Viva Chile! ¡Viva el pueblo!, ¡Vivan los trabajadores! Éstas son mis últimas palabras, teniendo la certeza de que mi sacrificio no será en vano. Tengo la certeza de que, por lo menos, habrá una sanción moral que castigará la felonía, la cobardía y la traición.¹⁶⁵

Na peça, há um salão do museu muito importante para a discussão da memória – *Hace treinta años. Nele, a personagem Una dá a notícia do golpe de estado: El palacio del presidente ya no está blanco, sale humo de sus ventanas, el portón está quemado, las rejas fundidas. Hay autos aplastados... aceite grueso en las veredas y las sombras de cuerpos estampados en el cemento. No se puede ir al centro*¹⁶⁶.

Essa sala do museu mostra como muitos chilenos foram obrigados a agir no início da ditadura:

No prendas la radio hay música que no te agrada...corre... y sube las escaleras, saca los afiches de tu pieza... la universidad está cerrada, no hay clases mañana, no vayas a la policía, no te acerques a los detectives, no pidas auxilio a las patrullas, no corras al congreso, no estampes denuncias en la justicia. Llena la tina con agua, córtate el pelo. No, no es año nuevo no tomes de esa champaña, sonríe a los que sonríen, no mires a los que van ausentes... Quema tus libros, tus hojas, tus fotos... Bota el brazalete de los trabajos voluntarios, vuelve a poner la virgen sobre la cama, no son petardos las balas de la noche. Báñate

¹⁶⁵ “Talvez, esta seja a última oportunidade em que eu possa me dirigir a vocês. A Força Aérea bombardeou as torres da *Radio Portales* e da *Radio Corporación*. Minhas palavras não possuem amargura, mas decepção, e serão elas o castigo moral para os que traíram o juramento que fizeram (...) Diante desses fatos, só me cabe dizer aos trabalhadores: Não vou renunciar. Colocado em uma transição histórica, pagarei com minha vida a lealdade do povo. E os digo que tenho a certeza de que a semente que entregaremos à consciência de milhares e milhares de chilenos não poderá ser cegada definitivamente. Eles detêm a força, poderão nos render, mas não se detêm os processos sociais nem com o crime nem com a força. A história é nossa e o povo é que a faz (...) O capital estrangeiro, o imperialismo, unidos à reação, criaram o clima para que as Forças Armadas rompessem sua tradição (...) Sempre estarei junto de vocês. Pelo menos minha lembrança será de um homem digno que foi leal com a Pátria. Trabalhadores da minha Pátria! Tenho fé no Chile e em seu destino. Superarão outros homens nesse momento cinza e amargo onde a traição pretende se impor. Sigam vocês sabendo que, muito mais cedo que tarde, abrir-se-ão de novo as grandes alamedas por onde o homem livre passe, para construir uma sociedade melhor. Viva o Chile! Viva o povo! Vivam os trabalhadores! Estas são minhas últimas palavras, tendo a certeza de que meu sacrifício não será em vão. Tenho a certeza de que, pelo menos, haverá uma sanção moral que castigará a deslealdade, a covardia e a traição”. (Disponível em http://es.wikipedia.org/wiki/Golpe_de_Estado_del_11_de_septiembre_de_1973. Acesso em 15 jul. 2007, tradução minha).

¹⁶⁶ “O palácio do presidente já não está mais branco, sai fumaça das suas janelas, o portão está queimado e as grades fundidas. Há automóveis amassados, óleo fervendo nas veredas e sombras de corpos jogados no chão. Não se pode ir ao centro”. (tradução minha).

en medio del humo. No abras las ventanas ni respondas a los golpes en la puerta. Hay gente con orificios en sus ojos. Hay balas que atraviesan cerebros, bayonetas que atraviesan sus pechos, hay gente alineada contra los ríos, contra las paredes, al lado de sus fosas... hay gente con manos quebradas, con dientes saltados, con uñas ausentes, hay gente sin cuerpo, ni belleza de la mañana. Deja que te encierren en el closet y deja que tu impotencia te agobie... Las noches son largas y no se duerme. Sujétalo del brazo que no se lo lleven en pijama... Grita, acepta los golpes... Es la última vez que tocarás su mano. Aprovecha, no lo sueltes. No le creas a su calma, no le creas que volverá mañana, abrázalo aprovecha es la última vez que sentirás sus brazos. No te vuelvas a juntar con esa gente... toma tu avión, no mires hacia atrás... No llames por teléfono, no escribas cartas con tristezas. No respondas a las llamadas... No vayas a darle comida a los presos. Pregunta por sus nombres y quédate en silencio¹⁶⁷.

Nesse contexto de repressão e tortura, a dúvida entra em questão: deve-se ou não se deve questionar a ordem vigente? Vai-se ao exílio ou se permanece no país? É importante ressaltar que, nos primeiros dias após o golpe, aconteceram detenções massivas, internação de prisioneiros em campos de concentração e execuções de todos os tipos. Por isso, no *Salón de la duda*, o desejo é de ir ao salão do esquecimento, onde tudo se desvanece:

*Tu: Ya no debería estar aquí, ya nadie me oye. Rápido al salón del olvido donde todo se desvanece. El lugar donde la luna vuelve a ser sólo un astro donde la tierra no es más que un planeta y donde la gente sea solo recién nacidos. Ya que así sucede y así deja de suceder*¹⁶⁸.

¹⁶⁷ “Não liga o rádio há música que você não gosta... corre... e sobe as escadas, arranca os cartazes do seu quarto... a universidade está fechada, não há aulas amanhã, não vá à polícia, não se aproxime dos agentes, não peça auxílio às patrulhas, não corra para o congresso, não escreva denúncias na justiça. Enche a banheira com água, corta o cabelo. Não, não é ano novo não beba esse champanhe, sorri aos que sorriem, não olhe para os que vão ausentes... Queima os seus livros, as suas folhas, as suas fotos... Põe o bracelete dos trabalhos voluntários, volta a pôr a nossa senhora sobre a cama. As balas das noites não são foguetes. Toma banho no meio da fumaça. Não abra as janelas nem responda às pancadas na porta. Há pessoas com orifícios nos olhos. Há balas que atravessam cérebros, baionetas que atravessam os seus peitos, há pessoas alinhadas contra os rios, contra as paredes, ao lado das suas valas... há pessoas com mãos quebradas, com dentes arrancados, com unhas ausentes, há gente sem corpo, nem a beleza da manhã. Deixa que te fechem na casa de banho e deixa que a tua impotência te agonie... As noites são longas e não se dorme. Segura-o pelo braço que não o levem em pijama... Grita, aceita os golpes... É a última vez que tocará a sua mão. Aproveita, não o solte. Não acredite na sua calma, não pense que voltará amanhã, abraça-o, aproveita, é a última vez que sentirá os seus braços. Não junte com essa gente de novo... toma o seu avião, não olhe para trás... Não telefone, não escreva cartas com tristezas. Não responda às chamadas... Não dê comida aos presos. Pergunta os seus nomes e fica em silêncio”. (tradução minha).

¹⁶⁸ “*Tú: Eu já não deveria estar mais aqui, ninguém me ouve. Rápido para o salão do esquecimento onde tudo se desvanece. O lugar onde a lua volta a ser apenas um astro onde a*

Uma vez mais, na estética de Griffero, aparece a tensão entre o lembrar e o esquecer. Não nos esqueçamos de que é a memória a que realiza a operação de esquecer como uma operação necessária para viver: é preciso, então, queimar os livros e mudar a aparência física.

Espero ter demonstrado que *Tus deseos en fragmentos* reúne elementos suficientes para ser caracterizada como uma obra pós-moderna, dentre as quais vale destacar a natureza fragmentária tanto do plano do conteúdo como do plano da expressão. O texto demanda um leitor, ao mesmo tempo respeitoso e rebelde: respeitoso por que as pistas textuais existem e precisam ser seguidas; rebelde por que essas pistas são insuficientes em si mesmas para que o leitor monte o quebra-cabeça. Griffero imprime um jogo de luz e sombra ao leitor, no qual abre as portas da obra, sem, entretanto, escancará-las.

terra não é mais que um planeta e onde as pessoas são todas recém nascidas. Já que assim acontece e assim deixa de acontecer". (tradução minha).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ambigüidade, complexidade, contradição, hibridismo, inclusividade, intertextualidade e tensão. Todos eles substantivos, segundo a leitura que realizamos nesta dissertação, pós-modernos.

Neste trabalho, pudemos perceber que o conceito de pós-modernismo é, antes de tudo, complexo: uns crêem em sua existência, outros o negam. Pelo fato de não haver um consenso em sua existência e em sua própria definição, pensar o pós-modernismo e analisar textos pós-modernos foi uma tarefa complicada. Desta forma, a eleição pela metáfora do quebra-cabeça se confirmou nesta dissertação e se reiterou quando pensamos o pós-modernismo no Chile: “cada linguagem tem um tempo e um espaço próprios, o que significa que cada pós-modernidade é *uma* pós-modernidade”¹⁶⁹.

No Chile, a pós-modernidade no teatro surge em um contexto de resistência à ditadura militar e essa arte apresenta-se com um conteúdo político: ainda nos anos de ditadura, era necessário, por meio da arte teatral, manifestar-se contra o sistema político vigente – lembremos que o texto dramático *Cinema Utopia* foi escrito em 1985 e apresentado nesse mesmo ano, ou seja, em meio ao período ditatorial, juntamente a *Historia de un galpón abandonado* e *99 La Morgue*. *Cinema Utopia* se caracterizou como um intertexto político. As discussões sobre o exílio, a situação do estrangeiro, as utopias, a memória da ditadura e a conseqüente tensão entre recordar e esquecer formaram um conjunto de temas indispensáveis à análise do cenário pós-moderno de *Cinema Utopia*.

No entanto, não poderíamos analisar o texto *Tus deseos en fragmentos* a partir de um mesmo ponto de vista, uma vez que o contexto em que esse texto foi escrito era outro: governo democrático. Entretanto, os sujeitos dessa época são os que passaram pela ditadura e que se fragmentaram e cresceram em um ambiente de reconstrução.

¹⁶⁹ COELHO, 2001, p.96.

O fragmento se caracteriza, nessa última peça, como uma marca da estética pós-moderna: o uso da parataxe e seus blocos de significação para a caracterização do espaço – um museu na mente humana; a ausência de nome das personagens e a opção por falantes que ora são recordações, ora são registros-gravação, ora são vozes do presente, do passado e do desejo; a compressão do tempo, marcada pela aceleração do ritmo de vida da sociedade atual. Ainda nesse contexto, percebemos a presença do discurso da memória da ditadura. A sala *Hace treinta años* relembra o dia do golpe e essa data é importante na medida em que a peça *Tus deseos en fragmentos* foi estreada no Chile em 2003, isto é, trinta anos após a tomada do poder.

Portanto, as análises de *Cinema Utopia* e *Tus deseos en fragmentos* nos permitem concluir que os dois textos constituem um ato de insubmissão aos modelos de poder instituídos; questionam a rigidez de uma ordem espacial e/ou temporal; recuperam a memória simbólico-coletiva do Chile; induzem o receptor a um fazer-fazer, a partir de uma intensa crítica e denúncia; e propõem uma nova estética teatral no Chile – a pós-moderna.

Ao responder a uma pergunta relacionada ao que o teatro planeja ou estabelece e ao que espera que aconteça com o espectador ao assistir a sua peça¹⁷⁰, Ramón Griffero responde:

Creo que eso tiene que ver con el espíritu de la época, en el sentido de que yo escribo teatro en una época completamente diferente. Bajo la dictadura obviamente el objetivo era oportuno; otros objetivos aparecieron durante la transición; en la época de la globalización y del mercado es otro, no necesariamente coincidiendo. Bajo la dictadura estábamos tan inmersos dentro de la tragedia, que la misma tragedia no nos conmovía. ¿Cómo lograr re-conmover al público? Porque aquí como en Argentina, algunos andaban en las casas felices, andaban todos en bikini y por otro lado, más allá, estaban matando y desapareciendo gente. Merecía cómo el teatro pudiera restablecer el conmoverse frente a lo que sucede, el situarnos; creo que siempre es más bien plantearle otra mirada al público que vea las cosas desde un lugar que no había pensado que podía verlas¹⁷¹.

¹⁷⁰ GEIROLA, 2007, p.213.

¹⁷¹ “Acredito que isso tem a ver com o espírito da época, no sentido de que eu escrevo teatro em uma época completamente diferente. Sob a ditadura, o objetivo obviamente era oportuno; outros objetivos apareceram durante a transição; na época da globalização e do mercado é outro, não coincide necessariamente. Sob a ditadura, estávamos tão imersos na tragédia que a mesma

Ramón Griffero busca, em suas peças, além do *fazer-saber*, ao veicular informações, significados e mensagens, o *fazer-criar* e o *fazer-fazer*, ou seja, modificar o universo afetivo e intelectual do leitor, impulsionando-o à ação¹⁷². O leitor, portanto, tem uma participação ativa na relação teatral e é, a partir da memória, construída por signos ou conjunto de signos que compõem um texto dramático, que se estabeleceu, nesta dissertação, uma análise semiótica da escrita teatral pós-moderna nas peças *Cinema Utopia* e *Tus deseos en fragmentos*.

Como leitora e crítica dos textos de Griffero, faço minhas as perguntas de Hannah Arendt¹⁷³: o que aconteceu aí? Por que aconteceu? Como isso foi possível? E, ainda, o que está acontecendo? Por que acontece? Como isso é possível?

Essas perguntas são atuais, pois estados totalitários continuam, sob outras formas e outros contextos, a massacrar e a desterritorializar o ser humano. Essas reflexões não são unicamente acadêmicas. São também políticas! Políticas porque é através da arte de Griffero e de nosso papel como intelectuais que reivindicamos contra esse período de assassinatos, censura à imprensa e à produção intelectual, eliminação do processo eleitoral direto, exílio, perseguições, seqüestros e torturas.

A obra de Griffero permite reflexões acerca das preocupações, das angústias e das perdas de toda uma geração que insistiu na insubmissão ao sistema de castração pelo abuso de poder de um governo ditatorial. Essa contestação acontece até hoje, basta observar como boa parte da sociedade chilena reagiu à morte de Pinochet em dezembro de 2006: muitos se banharam com champanhe e improvisaram um carnaval nas ruas de Santiago¹⁷⁴.

tragédia não nos comovia. Como conseguir re-comover o público? Porque aqui, assim como na Argentina, enquanto alguns estavam felizes em suas casas, outros estavam matando e sumindo com as pessoas. Era necessário que o teatro restabelecesse a comoção diante do que acontecia, nos situasse. Acredito que é sempre melhor propor uma outra visão ao público: que veja as coisas a partir de uma perspectiva em que não tinha pensado que poderia vê-las". (GEIROLA, 2007, p.213, tradução minha).

¹⁷² DE MARINIS, 1977, p.77.

¹⁷³ ARENDT, 1978.

¹⁷⁴ É importante ressaltar a coincidência do fato de Pinochet ter morrido no dia da celebração do Dia Internacional dos Direitos Humanos. Disponível em:

A partir dessas reflexões não poderia deixar de tocar em um tema discutido amplamente nesta dissertação: a utopia. Nossa tarefa é árdua: resistir e criticar a ditadura mercantilista de um tempo em que tanto se fala em “fim das utopias”.

Analisemos a última frase dos dois textos, *Cinema Utopia* e *Tus deseos en fragmentos*, respectivamente: “Algún día tal vez todo cambiará.” ; “No se preocupe yo alimentaré las arañas¹⁷⁵”.

Ora, podemos, com essas duas frases caracterizar o pós-modernismo como o fim das ideologias?

Aqui, estamos frente a um pensamento pós-moderno chileno e, talvez, latino-americano. Esse pensamento não nega, mas negocia e analisa contextos. No Chile, podemos e não podemos falar em utopia. Nas duas peças em análise, há o suicídio: de *Sebastián* e de *Tú*. Ambos desacreditados na sociedade em que vivem. No entanto, há *El acomodador*, em *Cinema Utopia* e *Ella*, em *Tus deseos en fragmentos*, que acreditam em algo melhor e que continuam a busca. Alimentar as aranhas significa tecer e construir novas histórias e memórias.

Espero, em estudos posteriores, continuar minhas reflexões sobre a história dos que, aos poucos, passam a entrar na memória. Esse é apenas o início (uma utopia) de querer que algo se transforme através de outro olhar para e sobre a história, compreendida não somente como uma condição de existência e como uma disciplina científica para o estudo do passado, mas como um discurso, um modo particular de se falar sobre o passado. O significado que pretendemos encontrar nos fatos do passado é um produto de um sistema de discursos, e é certo que o poder da palavra traz implicações para nossa compreensão tanto da história e da memória quanto do discurso histórico.

<http://www.bbc.co.uk/portuguese/reporterbbc/story/2006/12/061211_pinochetreacao_ir.shtml>. Acesso em 09 out. 2007.

¹⁷⁵ “Não se preocupe, eu alimentarei as aranhas” (tradução minha).

O poder da palavra de Griffero em sua literatura e sua arte, tanto a partir do discurso sobre a memória da ditadura militar chilena quanto pela linguagem, indivíduo, tempo e espaço fragmentados, provoca reflexões sobre nosso passado recente de ditaduras militares latino-americanas, nos exercita a memória e permite um olhar político e crítico. Essa palavra, antes silenciada, entra no campo de batalha de memórias em conflito, e provocará, quiçá, mudanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDR, Hannah. *O Sistema Totalitário*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1978.

ARENDR, Hannah. *Verdade e Política*. Lisboa: Lisboa Editora, 2005.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Ed. Max Limonad, 1985.

ASSMAN, Aleida. *A gramática da memória coletiva*. In: Humboldt, 86. Bonn: Goethe Institut / Inter Naciones, 2002.

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

BORGES, Jorge Luís. Funes el memorioso. In: *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974. v.1, p.485-490.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1992, p.7-38.

CAMPO, Alicia del. Purificación y duelo: el rito como rearticulación cristiana de la identidad nacional en Canto Libre. In: *Mediações Performáticas latino-americanas II*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2004, p.117-144.

CARLSON, Marvin Souza. *Teorias do teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CAVAQUINHO, Nelson. *Juízo Final*. Rio de Janeiro: EMI Brazil, 2007. 1 compact disc.

COELHO, Teixeira. *Moderno Pós moderno – modos e versões*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

COLOMBO, Fausto. *Arquivos imperfeitos: memória social e cultura eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1992.

COOK, Terry. Arquivos pessoais e arquivos institucionais: para um entendimento arquivístico comum da formação da memória em um mundo pós-moderno. In *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, vol.11, n.21, p.129-149.

CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça e WALTY, Ivete. *Intertextualidades: Teoria e Prática*. Belo Horizonte: Editora Lê, 1998.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro: lineamentos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DOLLAR, Charles M. O impacto das tecnologias de informação sobre princípios e práticas de arquivo: algumas considerações. In: *Acervo – Revista do Arquivo Nacional*, 1994, v.7, n.01-02, p. 3-38.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2003.

GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

GEIROLA, Gustavo. *Arte y oficio del director teatral en América Latina: Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2007.

GRIFFERO, Ramón. *Cinema Utopia*. Disponível em: <http://www.griffero.cl/drama.htm>. Acesso em: 10 Mai. 2004.

GRIFFERO, Ramón. *Movimientos autónomos y post modernidad*. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#1. Acesso em: 25 Jul. 2004.

GRIFFERO, Ramón. *Patrimonio y memoria cultural*. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#11. Acesso em: 01 Jul. 2004.

GRIFFERO, Ramón. *Tus deseos en fragmentos*. Disponível em: <http://www.griffero.cl/drama.htm>. Acesso em: 10 Mai. 2004.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&Aed., 2005.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Políticas da teoria. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.7-14.

HUTCHEON, Linda. Beginning to theorize postmodernism. In: JOSEPH, Natoli; HUTCHEON, Linda. *A postmodern reader*. Albany: State University of New York Press, 1993, p. 243-272.

HUYSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 09-40.

HUYSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.) *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

ILLIMANI, Inti. *Chile resistencia*. Madrid: Fotomusic, 1977. 1 compact disc

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 1996.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p.106.

JAMESON, Fredric. O pós-modernismo e o mercado. Teoria do Pós-moderno. In: *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 27-79; 80-90.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*. Madrid: Taurus Humanidades, 1992.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

JENKINS, Keith. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001.

KRISTEVA, Júlia. Tocata e fuga para o estrangeiro. In: KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiro para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco. 1994. Pp.9-46.

LAPLANCHE & PONTALIS, J. & J.B. Trauma. In: *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

LIMA, Luis Costa. *A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979, 213 p.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

LYOTARD, Jean François, *La posmodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. Chile: LOM Ediciones, 1997.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Trad.: Yara Aun Khoury. In: *Projeto História*, São Paulo, n. 10, dez. 1993. Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP.

O PÓS-MODERNISMO MORREU? *Folha de São Paulo*. São Paulo, 02 nov. 2003. Caderno Mais, p.8-11.

ORWELL, George. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARRA, Marco Antonio de la. Memoria y olvido. In: NELLY, Richard. *La estratificación de los márgenes*. Santiago: Francisco Zegers Editor, 1989.

PAVIS, Patrice. *El teatro y su recepción: semiología, cruce de culturas y postmodernismo*. La Habana, Casa de las Américas, 1994.

PHILIPPE, Artière. Arquivar a própria vida. In: *Estudos Históricos – Arquivos Pessoais*, Rio de Janeiro, 1998, vol.11, n.21, p. 9-34.

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Revista Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol.2, n.3, 1989, p.3-15.

POLLAK, Michael. *Memória e identidade social*. Revista Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol.5, n.10, 1992.

QUE el teatro luche contra el olvido. El Siglo. Santiago, 30 ene. 1998. p. 14.

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2004.

RICHARD, Nelly. *Arte, Cultura, Género e Política*. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

RICHARD, Nelly. Latinoamérica y la Postmodernidad. In: RICHARD, Nelly. *Postmodernidad en la periferia: enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin: Longer, 1994.

ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973 – 1983*. Madrid: Ediciones Meridión, 1985.

ROJO, Sara. *Tránsitos y desplazamientos teatrales: de América Latina a Italia*. Santiago: Cuarto Propio, 2002.

SAID, Edward. *Cultura e política*. São Paulo: Boitempo, 2003.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das Catástrofes*. Márcio Seligman-Silva (Org). Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A literatura do trauma*. Disponível em: <http://www.lemos.com.br/cult/cult23/dossie1.htm>> Acesso em 23 abr. 2006.

SPIVAK, Gayatri. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Tendência e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1994.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras – Ed.UFMG: Poslit, 2002, p.13-45.

TORO, Alfonso de. *Los caminos del teatro: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y a la 'performance' latinoamericanos)*. Disponível em <<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Caminos.pdf>> Acesso em 08 ago 2007.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra, 1989, pp. 11-41, 174-207.

VELOSO, Caetano. *Estrangeiro*. São Paulo: Polygran, 1989. 1 compact disc.

VILLEGAS, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Califórnia, Ed. Gestos, 2000, 229 p.

YERUSHALMI, Yosef. Reflexiones sobre el olvido. In: LORAU, Nicole (Org.) *Usos del olvido*. Buenos Aires, 1989, p.7-26.

WHITE, Hayden. *Teoria Literária e a Escrita da História*. Revista Estudos históricos. Rio de Janeiro, vol.7, n.13, 1991, p.21-48.

WHITE, Hayden. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: EDUSP, 1994.