

NÚBIA PAULA FERREIRA RAMALHO

**MEMÓRIA, TESTEMUNHO E IDENTIDADE: PERSPECTIVAS NA
DRAMATURGIA DE JORGE DÍAZ EM *LIGEROS DE EQUIPAJE* E
*TODA ESTA LARGA NOCHE***

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010**

NÚBIA PAULA FERREIRA RAMALHO

**MEMÓRIA, TESTEMUNHO E IDENTIDADE: PERSPECTIVAS NA
DRAMATURGIA DE JORGE DÍAZ EM *LIGEROS DE EQUIPAJE* E
*TODA ESTA LARGA NOCHE***

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

Área de Concentração: Teoria da Literatura (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos (LSS)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2010



Faculdade de
Letras da UFMG



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

Dissertação intitulada *Memória, testemunho e identidade: perspectiva na dramaturgia de Jorge Díaz, "Ligeros de Equipaje" e "Toda esta larga noche"*, de autoria da Mestranda NÚBIA PAULA FERREIRA RAMALHO, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Alexandre

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador

Sara Rojo

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

Cristiano

Prof. Dr. Cristiano Silva de Barros - FALE/UFMG

Julio Jéha

Prof. Dr. JULIO JEHA
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 31 de março de 2010.

A
*meu pai Osvaldino José Ramalho,
in memoriam, por acreditar
sempre em meu potencial e pelo
orgulho que sentia de ser meu
pai.*

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre, orientador desta dissertação, pelo empenho, paciência, compreensão, e acima de tudo, exigência.

À Profa. Dra. Sara Rojo por sua contribuição decisiva na minha formação e por ter me ensinado tanto me ajudado a crescer.

À Profa. Dra. Graciela Ravetti pelas valiosas observações feitas no parecer do projeto e sugestões bibliográficas que foram relevantes para a elaboração desta dissertação.

À minha amorosa mãe por sempre acreditar em mim, por me amar incondicionalmente e por sua batalha para criar os filhos.

À minha amiga e companheira de graduação Kátia Cardoso por todo apoio e carinho dos últimos anos.

À amiga Ana Carolina Barreto por ter lido boa parte de meus escritos e feito críticas pertinentes.

Ao meu filho Matheus por ter perdoado minhas ausências e negligências.

A todas as pessoas que, direta ou indiretamente, contribuíram para a execução desta dissertação.

*No vengo del lenguaje. No soy un escritor.
Sin un grupo detrás no puedo escribir ni una línea.
Soy un arquitecto que ve las palabras en el espacio.*
Jorge Díaz

RESUMO

Esta pesquisa centrou-se análise das peças *Toda esta larga noche* e *Ligeros de equipaje*, que compõem obra *Antologia Subjetiva* (1996) do dramaturgo chileno Jorge Díaz. O estudo teve como proposta o destaque às relações entre memória, testemunho e identidade a luz das considerações teóricas de Márcio Seligmann-Silva (2003), Beatriz Sarlo (2005) e Andreas Huyssen (2000). Partimos do tema da dramatização das sequelas da violência do terror de Estado e por outras tragédias que marcaram a segunda metade do século XX. Tratamos do teor testemunhal do teatro de Díaz, o exílio, a memória e o trauma, eixos determinantes deste estudo. Discutimos também a função social da arte e do intelectual. Para essa abordagem, delineamos o contexto histórico das ditaduras do Cone Sul e da Espanha Franquista, contextos nos quais o dramaturgo esteve inserido.

RESUMEN

Esta investigación se concentró en el análisis de las piezas *Toda esta larga noche* y *Ligeros de Equipaje*, que componen la obra *Antología Subjetiva* (1996), del dramaturgo chileno Jorge Díaz. El estudio tuvo como propuesta el destaque de las relaciones entre memoria, testimonio e identidad a luz de las consideraciones teóricas de Márcio Seligmann-Silva (2003), Beatriz Sarlo (2005), Andreas Huyssen (2000). Partimos de los temas de la dramatización de las secuelas de la violencia del terror de Estado y de otras tragedias que marcaran la segunda mitad del siglo XX. Tratamos del carácter testimonial del teatro de Díaz, el exilio, la memoria y el trauma, ejes determinantes de este estudio. Discutimos también la función social del arte y de lo intelectual. Para ese abordaje delineamos el contexto histórico de las dictaduras del Cono Sur y de la España Franquista, contextos en los cuales el autor estuvo insertado.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – TENDÊNCIAS IDEOLÓGICAS DE JORGE DÍAZ	
1.1 – Contexto histórico e ideológico de Jorge Díaz	17
1.2 – O político na dramaturgia de Jorge Díaz	23
1.3 – Modernidade e pós-modernidade	32
CAPÍTULO II – O TESTEMUNHO: ENTRE O LIMITE DO FACTUAL E DO FICCIONAL	
2.1 – A memória, entre a lembrança e o esquecimento: <i>Ligeros de Equipaje</i>	41
2.2 – <i>Toda esta larga noche</i> : da sobrevivência à militância	48
2.3 – As fronteiras da identidade	57
CAPÍTULO III – O TEXTO DRAMÁTICO: ESTÉTICA E FUNÇÃO	
3.1 – Considerações sobre espaço-tempo e personagens	64
3.2 – Estética, ideologia e política	69
3.3 – Intertexto: dialogia e ideologia	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	94
ANEXO 1	95
ANEXO 2	96
ANEXO 3	97
ANEXO 4	98

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo analisar as obras *Ligeros de Equipaje* (1982) e *Toda esta larga Noche* (1976), de Jorge Díaz, destacando as relações entre memória, testemunho e identidade(s). Inicialmente, compreendemos a memória como a faculdade que nos permite reter e recordar parcialmente o passado e que, por seu caráter seletivo e dicotômico, opera entre a lembrança e o esquecimento. Começaremos por esse pressuposto teórico a análise crítica das obras. Além disso, exploraremos outros conceitos-chaves que derivam do eixo central da pesquisa, como: exílio, exclusão, diáspora, trauma, ruptura, estranhamento, saudade, entre outros.

É relevante para este trabalho ponderar sobre o contexto histórico, político-social, inclusive, as ideologias que permeiam os textos selecionados. Também realizaremos uma abordagem crítica a luz das considerações teóricas de Seligmann-Silva (2003), Beatriz Sarlo (2005) acerca do testemunho na América Latina, além das reflexões de Andreas Huyssen a respeito da construção da memória coletiva e suas implicações nas sociedades contemporâneas.

As peças escolhidas para este estudo serão analisadas de modo a desvendar qual a posição do autor em relação à ditadura e ao exílio, e como ele explora essas temáticas como intelectual em trânsito. Para tanto, são relevantes a análise e a compreensão das ideologias e vivências do autor Jorge Díaz, pois ele se situa entre dois contextos socioculturais, autor de nacionalidade espanhola e chilena. O dramaturgo imprime à sua obra, especialmente *Ligeros de Equipaje* e *Toda esta larga noche*, nossos objetos de análise, temáticas relacionadas a esses dois locais, onde o autor viveu. Sua escrita está permeada pelo estranhamento, pela não-identificação, pela busca de raízes, e principalmente pelo que ele próprio disse receber da sociedade “es una interacción entre vivencias íntimas, sensibilidad particular y sociedad [...] Es imposible estar ajeno o separado de la sociedad”.¹ Para o autor tudo é social. Ele trabalha com questões particulares que dialogam com a sociedade. Diante disso, podemos concluir que a dicotomia entre o particular e o público não é mantida, uma vez que privado e público se relacionam de alguma forma. Acreditamos que a concepção teatral de Díaz atribui a sua arte uma função importante como memória histórica individual e coletiva.

Como afirma Guerrero, ao refletirmos sobre a contribuição do teatro político de Díaz no cenário nacional chileno, suas peças que compõem a obra *Los tiempos Oscuros* tornam-se exemplos do que significou para o país o fato denunciado pelo dramaturgo. As peças ainda

¹ Alejandra Córdoba. Entrevista com o autor. http://www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.htm. “É uma interação entre as vivências íntimas, sensibilidade particular e sociedade [...]. É impossível estar alheio ou separado da sociedade.”

possuem transcendências temáticas. Como por exemplo *Toda esta larga noche*, na qual segundo Sara Rojo, “o dramaturgo realiza uma operação de alteridade quando nos leva a simpatizar com personagens distintos, quando quebra as fronteiras e nos convoca a compreendê-los na sua diferença”.² Questão também presente em *Ligeros de Equipaje* em que ele nos revela as implicações psicológicas e sociais causadas pelo exílio. A alteridade também está atrelada à temática do exílio, já que representa o encontro com o outro. Então, repensá-la nos conduz necessariamente à análise do problema de identidade. Pensando assim, a identificação cultural estaria em consonância com as transformações sociais como efeito ou na participação simultânea dessas transformações. Nesse sentido, o sujeito exilado manifesta-se simultaneamente como diferença e alteridade.

Em 1965, Jorge Díaz decide sair do Chile e se instala em Madri, Espanha, por um período de 27 anos. Essa viagem representou uma ruptura com as relações familiares, com as amizades. Então, inicia-se o exílio voluntário. A palavra “exílio”, segundo o dicionário Houaiss³, significa “expatriação forçada ou por livre escolha; degredo”. A diferença é que o exilado forçado não pode retornar ao seu país em contrapartida o retorno é permitido ao exilado voluntário, outro fator que distingue o exílio voluntário do forçado é a perseguição política.

Durante o exílio voluntário, Díaz entrou em contato com novas realidades que o levaram a refletir sobre a América Latina e sobre ele mesmo como sujeito, assim, suas obras passaram a dialogar com novas perspectivas que foram vivenciadas por ele.⁴

Após o golpe militar de Pinochet, o autor escreveu obras que regiam ao drama chileno *Toda esta larga noche* (1976), *Desde la sangre y el silencio* (1982), *Los tiempos oscuros* (1978), entre outras. Os regimes fascistas, os abusos de poder, a opressão, o exílio são temáticas que figuram em suas obras e manifestam os deslocamentos contínuos de seus personagens, sejam por circunstâncias existenciais, familiares ou políticas. Isso explica a concepção de uma realidade mutável, e nos indica que para Jorge Díaz o “habitar”, no sentido de permanência, é um ideal fracassado.

A história pessoal do autor juntamente com acontecimentos políticos: golpe, repressão e exílio, contextos que atravessam sua escrita nos revelam lugares relacionados aos acontecimentos que inscrevem espacialmente seus efeitos: sujeitos desenraizados e alienados. Como já comentamos anteriormente, a repressão, a tortura, o exílio, a ruptura, a saudade são

² ROJO, 2004, p. 72.

³ Dicionário Eletrônico Houaiss versão 1.0. 2001.

⁴ RIVAS, 2005, pp. 29-33.

temas que o autor desenvolve nas suas obras integrando tempos e espaços múltiplos para interpretar a tragédia política e social, e suas implicações humanas.

O estudo da relação entre o sujeito e o espaço e a construção da identidade é relevante, pois estamos vivendo um momento de intensas transformações devido ao intercâmbio de elementos culturais entre os povos que, em Díaz, por exemplo, aparece na fusão de valores ligados à pátria espanhola e chilena. A aproximação entre as diferentes nações pode provocar uma mudança constante na construção das identidades, visto que o contato entre elas se intensificou devido à globalização, e aos processos migratórios. Dessa forma, a construção das identidades tornou-se um processo ainda mais dinâmico e constante.

Outro ponto importante para este estudo consiste na compreensão conceitual da memória, pois é por meio dela que se reconstituem parcialmente os fatos do passado e se compõem as identidades. Além disso, a memória é contrapontística, já que se estabelece um contraste entre seu ponto de origem e seu ponto de destino e se fundamenta a relação de complementaridade. Nesse sentido, é fundamental para que, a partir ou por meio dela, o sujeito elabore um novo léxico de significados e uma realidade dialógica entre dimensões diferentes de conhecimentos que são acessados por ele.

Toda esta larga noche é uma das peças analisadas neste estudo. Essa obra foi escrita a partir de testemunhos de quatro atrizes chilenas, Inés Moreno, Eliana Vidal, Gabriela Hernández e Gloria Laso. A memória dessas mulheres foi reconstituída pelo autor, tornando-se discurso, “para Derrida, essa reconceitualização significa abdicar da noção de linearidade temporal, e substituí-la por simultaneidade. Nesse sentido, a memória só é memória no esquecimento ou no segredo, pois quando acionada também se torna discurso”.⁵

O dramaturgo afirmou que sem as vivências, testemunhos, ideias e proposições das quatro atrizes⁶ seria impossível escrever a peça. Portanto, também é necessário que consideremos as especificidades do gênero literatura de testemunho e sua tradição na América Latina.

O discurso testemunhal é uma tentativa de verbalizar ou de criar imagens que possam reconstituir os fragmentos do passado. Nessa perspectiva, podemos considerar que na estreita relação da concepção da arte como memória encontra-se a função do artista, a de produzir discursos capazes de dialogar com fatos históricos.

⁵ PENA, Felipe. Trabalho apresentado no Núcleo de **Jornalismo**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo. Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

⁶ DÍAZ, 1996. p. 214

O conceito de testemunho concentra em si uma série de questões que sempre polarizaram a reflexão sobre a literatura: antes de qualquer coisa, ele põe em questão as fronteiras entre o literário, o fictício e o descritivo. E mais: o testemunho aporta uma ética da escritura.⁷

As personagens, criadas por Díaz – Rosario, Jimena, Olga e Aurora – dividem a mesma cela, quatro mulheres, presas políticas. Falamos anteriormente em alteridade quando nos referimos a essa peça porque essas mulheres são distintas, pertencem a diferentes grupos sociais, mas com a reclusão elas podem ser vistas como sujeitos unívocos ao se unirem em torno da solidariedade. Ao contemplarmos as diferenças em todas as suas nuances, ao olharmos o outro é que podemos saber quem realmente somos. Nesse sentido, cabe então unirmos os conceitos de alteridade e de identidade(s). Em *Toda esta larga noche*, as variantes linguísticas das personagens misturam-se, as barreiras sociais entre elas se dissipam, elas se mostram solidárias diante da dor, da tortura e da morte.

A outra peça que faz parte deste estudo é *Ligeros de Equipaje*. Essa obra foi escrita com base nas vivências e experiências de Carla Cristi e do próprio Díaz. Nela, o autor trata do exílio e suas implicações, da memória afetiva vinculada à terra natal, do trauma, da identidade, etc. Mara a protagonista representa um sujeito duplamente descentrado, pois ela vive o trauma do exílio por duas vezes.

Enfim, pretendemos explicitar as relações que se estabelecem entre a construção da identidade cultural, a historicidade e a memória. Analisar a memória e a história a partir das perspectivas traumáticas, ou seja, do ponto de vista daqueles que sobrevivem às catástrofes e as implicações do exílio na concepção de identidade.

Além do que já apresentamos como proposta teórica para o estudo das obras, também consideramos necessário, pela complexidade do problema discutido neste estudo, pesquisar as noções e análises provenientes de diferentes disciplinas: filosofia, história, estudos culturais para termos uma visão mais aprofundada e examinarmos o assunto a partir diferentes visões críticas.

Esta dissertação compõe-se, principalmente, de pesquisa bibliográfica, partindo de análise crítica e interdisciplinar de textos literários e teóricos que contribuirão para o estudo das peças de Jorge Díaz, *Ligeros de Equipaje* e *Toda esta larga noche*, que fazem parte da obra *Antología Subjetiva*, 1996, a partir das relações que estas podem estabelecer entre memória e literatura.

⁷ Disponível em: [http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)

Além disso, este estudo abordará a produção de sentido dos signos e das imagens que constituem a literatura e a dramaturgia. Um primeiro nível de análise intersemiótica seria a discussão a respeito de como signos linguísticos constroem signos icônicos no interior das narrativas, buscando uma relação de sentido gerado pela linguagem. O ícone é, por excelência, um signo motivado que rompe com o princípio da arbitrariedade da língua que nos permite analisar os meandros mais sutis da palavra. A partir da teoria geral dos signos, podem-se desenvolver as relações de várias ordens entre semiótica e literatura. Essas são relações internas, estabelecidas nos limites da própria literatura, que poderíamos aqui denominar como a semiótica da tradução, entretanto é possível estabelecermos relações externas às obras que podem ser desdobradas em relações da literatura com outras disciplinas como história, a filosofia e a sociologia. Na obra de Díaz, essas relações estão presentes nos fatos narrados, não só por ser referir a um contexto histórico marcado pela ditadura, mas por revelar implicações sociais causadas pelo regime ditatorial. Além disso, por meio da análise dos recônditos dos textos, percebemos atrelada ao discurso do dramaturgo uma tendência filosófica precisa como observamos, na seleção do intertexto e do metatexto, os quais analisamos em um capítulo desta dissertação.

Além disso, como existem vários estudiosos e pesquisadores sobre as implicações do fenômeno diaspórico, teremos um campo vasto de elementos conceituais para a compreensão do fenômeno da diáspora, do nacionalismo e das emigrações para a construção das nações latino-americanas; o conflito do exílio em tempos de mudança política e a construção das identidades híbridas.

Dentro desse vasto universo, nosso estudo terá como eixo central o texto dramático, que será lido como literatura. Analisaremos, a partir dessa especificidade, aspectos culturais, históricos, sociais, existenciais que se cruzam a todo o momento, compondo uma rede interdisciplinar teórica e temática, em busca de objetivos primordiais, a partir das manifestações do exílio e da ditadura no período, a reconstrução da memória cultural da época.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. No primeiro, estudamos os fatos mais relevantes do contexto histórico da segunda metade do século XX. Esse estudo permitirá a compreensão dos fenômenos sociais ocorridos na América Latina nesse período. Além disso, por meio dele traçamos as perspectivas políticas e ideológicas que predominavam nos contextos sociais do autor naqueles anos.

A segunda parte da pesquisa se ocupará de questões referentes ao gênero literatura de testemunho no Cone Sul. Para tanto, esboçaremos um breve histórico dessa prática literária

nas últimas décadas. Como esse gênero surgiu em decorrência dos testemunhos relativos à ditadura, é necessário que estudemos também o regime ditatorial e suas práticas repressivas. Dessa forma, entenderemos os contextos sociais que dialogam com as peças e de que forma isso ocorre. Também como o testemunho é um discurso que aciona o passado, discutiremos questões referentes à memória.

No terceiro capítulo, vamos nos ocupar com os pontos estéticos e com a estrutura das peças. Analisaremos os meandros do texto, suas relações dialógicas, suas possíveis vertentes ideológicas, apontando suas funções. Explicitaremos a presença dos principais signos encontrados nas peças, suas possíveis leituras e suas relações com as temáticas abordadas pelo autor. Consideraremos algumas questões referentes ao papel do intelectual, pois acreditamos que o dramaturgo atua como tal, uma vez que suas peças são objetos que constituem parte de um movimento contrário à amnésia imposta pelo Estado e pelos simpatizantes do regime.

Por fim, teceremos algumas considerações acerca de nosso trabalho partindo dos efeitos das ações repressoras dos Estados Fascistas. Refletiremos sobre as ditaduras, suas vítimas, suas sequelas, localizando a função do testemunho para as sociedades latino-americanas ressaltando sua importância no processo de criação de uma consciência coletiva.

CAPÍTULO 1

TENDÊNCIAS IDEOLÓGICAS DE JORGE DÍAZ

1.1– Contexto histórico e ideológico de Jorge Díaz

Traçar o contexto político, social e cultural de um período histórico nos parece algo complexo, principalmente quando esse cenário pode ser considerado recente e ainda dialoga com nosso momento. Entretanto, essa tarefa é necessária para compreendermos as perspectivas político-ideológicas que perpassam o discurso de Jorge Díaz. Sabemos que muitos fenômenos de nossa História recente têm suas bases em acontecimentos que antecedem a segunda metade do século XX. Logo não iremos traçar a História completa – menos ainda uniforme – mas faremos um mapeamento dos fatos mais relevantes da História recente.

Iniciamos nosso percurso nos anos 50, início de um período contraditório e efervescente. Após a Segunda Guerra Mundial, as pessoas viviam um momento de incertezas diante do temor de um novo conflito. A emergência de uma nova ordem econômica, o mundo bipolarizado, os avanços tecnológicos, as mudanças na forma de percepção do mundo contribuíram para gerar um novo sujeito, cuja identidade é descentralizada, isto é deslocada, fragmentada. Entretanto, esse assunto ainda é muito polêmico, pois até o próprio conceito de identidade é demasiado complexo.

Muitos teóricos contemporâneos acreditam que as identidades modernas entraram em colapso devido às mudanças estruturais da sociedade. As sólidas localizações que antes os indivíduos sociais tinham se configuram agora como fragmentadas paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade etc. Essa perspectiva se opõe à concepção iluminista do sujeito baseada na percepção do ser como um indivíduo unificado, centrado, dotado de capacidades de consciência e ação, cujo centro era um núcleo interior desde o nascimento.

A identidade nessa visão era o centro essencial do eu. Essa perspectiva tinha uma percepção muito individualista das identidades. Com a crescente modernidade admitiu-se outra concepção de sujeito, a sociológica, que defendia a ideia de que a identidade do indivíduo se constrói na interação entre o eu e a sociedade. Mas hoje, a concepção pós-moderna defende que o próprio processo de identificação, através do qual projetamos as identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Daí a concepção de uma identidade instável, contraditória e mutável.

O mundo passou a experimentar intensas transformações culturais que moldaram novas maneiras de encarar as divergências sociais, as questões políticas, a sexualidade, o

relacionamento humano. Paralelamente a essas transformações, vivia-se o temor de um iminente conflito nuclear entre as novas potências mundiais: Rússia e Estados Unidos. Tensão que ficou conhecida como Guerra Fria. Outra mudança significativa no pós-guerra diz respeito à falência dos impérios coloniais, tanto Rússia quanto os Estados Unidos apoiaram o processo de descolonização, e, por conseguinte, o pseudofim do imperialismo, que atualmente se converteram em um neo-imperialismo.

O pós-guerra agregou à humanidade uma série de elementos que determinaram novas realidades sociais. Como por exemplo, as mudanças sofridas pela condição da mulher na sociedade ocidental, as quais somaram conquistas à condição feminina. Devido à guerra, as mulheres tiveram que suprir a carência de mão-de-obra gerada pela mobilização masculina no conflito. Assim, elas conquistaram um espaço do qual não mais abriram mão. A nova perspectiva da condição feminina na sociedade faz parte da chamada revolução cultural que caracterizou a segunda metade do século XX, que compreende também, os movimentos estudantis, a luta contra a violência racial, os movimentos de contracultura⁸, todos eles idealizados por uma juventude que contestava os valores vigentes na sociedade.

Durante esses anos, ser jovem tornou-se um “modismo”, consequência do *Baby-Boom*⁹ pós-guerra. Esses jovens não só contavam com um grande número de representantes como também eram instruídos e detinham poder de consumo. Embalada pelo *rock and roll*, essa geração se viu compelida a responder aos anseios de transformação social ao mesmo tempo em que a indústria criava modelos de homogeneização cultural.

Entre os anos 50 e 62, chegou ao Chile a “rebeldia sem causa” do *blue jeans* e do *rock and roll*, dos cabelos compridos, da revolução sexual¹⁰, movimento que contagiou o mundo inteiro. A mensagem dessa geração era essencialmente cultural e se traduzia não só no estilo musical, na atitude rebelde e na forma de se vestir, mas também no amor universal. Os jovens sonhavam com um mundo diferente daquele que tinham herdado, buscavam o desejo simples e elementar da felicidade individual.

O panorama do teatro chileno não se distinguia das preocupações do momento. As inquietações geradas pelas mudanças culturais produziram um terreno fértil para a criação artística dessa época. O meio teatral estava estremecido pelo processo intenso de

⁸ Contracultura – constitui uma “subcultura” que questiona e rejeita os valores em prática pela cultura dominante. Um exemplo de movimento de contracultura foi a geração *beat* (1950), constituída por jovens intelectuais que contestavam o otimismo pós-guerra, o anticomunismo, o consumismo. Na década de 60, o mundo conheceu o movimento *hippie* o mais expressivo e influente movimento de contracultura. Os *hippies* se opunham aos principais valores sociais: o trabalho, o nacionalismo etc.

⁹ Babay-boom: termo que se refere ao aumento da taxa de natalidade. O termo se popularizou após a Segunda Guerra Mundial.

¹⁰ SALAZAR e PINTO, 2002. p, 151.

modernização pelo qual havia passado nas últimas décadas. Nesse cenário, Jorge Díaz iniciou sua carreira no teatro, em 1954, quando participou da montagem de *La Cantate Calva* [*A Cantora Careca*] (1950), de Ionesco¹¹.

Em 1956, começa sua parceria com o nascente grupo teatral Ictus¹², no qual o escritor atua como coreógrafo e ator e mais tarde passa a escrever peças para o grupo. As primeiras obras escritas por ele *La paloma y el espino* (1957) e *Manuel Rodríguez* (1958), não foram bem recebidas pela crítica, a última ficou apenas cinco dias em cartaz.

Dois anos depois, o dramaturgo estreia *El cepillo de dientes* (1960), a peça é uma crítica social apresentada com humor e ironia, o texto é considerado um dos mais representativos do teatro de Jorge Díaz. Em maio de 1961, estreia *Un hombre llamado isla*, peça que trata da angústia e da solidão do ser humano em um mundo hostil.

Durante sua parceria com o grupo Ictus, ele também atuou na direção: *Réquiem por un girasol* (1961), *El velero en la botella* (1962), *El lugar donde mueren los mamíferos* (1963) y *Variaciones para muertos de percusión* (1964), nesta peça é apresentado um panorama do discurso publicitário num mundo desumanizado, no qual os homens se convertem em fantoches. Nas peças *Réquiem por un girasol* y *El lugar donde mueren los mamíferos* a temática gira em torno das diferenças sociais e em *El velero en la botella* os personagens tentam nos ensinar a manter a fé e a esperança em um mundo melhor. Como podemos perceber essas temáticas refletem os anseios e os questionamentos do momento.

Díaz, assim como os outros jovens escritores da época, foi influenciado pelas concepções filosóficas e literárias do existencialismo¹³ e das novas narrativas europeia e norte-americana. Há ainda outras influências na obra do autor como o teatro surrealista que se baseia em elementos oníricos e ilógicos, e o teatro do absurdo que se desenvolveu na França, depois da segunda guerra mundial, cujo enfoque é existencialista, baseia-se na representação

¹¹ Eugène Ionesco (1912-1994) – dramaturgo francês, nasceu na Romênia, precursor do chamado teatro do absurdo, levava ao palco um mundo caótico e incompreensível. Em 1971, foi admitido na academia francesa. O drama em um ato *A cantora careca* é seu trabalho mais relevante na dramaturgia mundial. É a peça mais montada em todo o mundo. Outros trabalhos reconhecidos do autor são: as peças *O Rinoceronte* (1960), *La Peste* (1967), *Journal en miettes* (1967) e o romance *Le solitaire* (1973).

¹² A companhia independente de teatro ICTUS foi estabelecida juridicamente em 1959 como uma corporação de direito privado sem fins lucrativos. O ICTUS estabeleceu laços com a geração literária de 50 e durante os anos 60 se consolidou a relação com o escritor Jorge Díaz. Depois do afastamento de Díaz a companhia continuou sua busca criativa e durante as décadas de 70 e 80, montou obras de criação coletiva com temas que aludiam a política contingente. Cabe também destacar a importante tarefa empreendida por esse grupo durante a ditadura destacando-se o rol de artistas que lutou pela recuperação da democracia. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatropostictus>.

¹³ O existencialismo é, primordialmente, um modo de entender a existência humana; a sua atenção centra-se na análise da vida. Este vocábulo designa o modo de estar-no-mundo do próprio homem; enquanto existência, o homem está sempre ligado ao mundo. Fonte: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>.

irracional da realidade. A influência desse teatro em Díaz fez com que discurso do autor se convertesse em humor crítico.

Em janeiro de 1965, o autor viajou para a Espanha, onde permaneceu por trinta anos. Na Espanha, longe da democracia chilena, o autor se deparou com a repressão e a censura da ditadura franquista. Nesse país, ele fez parte de uma geração de autores que viviam o teatro a partir de uma perspectiva global, ou seja, participando desde a criação até a sua realização, direção, cenografia etc. Nesse período, criou o grupo de teatro itinerante infantil, “Los Trabalenguas”, com o qual viajou por toda a Espanha fazendo turnês. Além de escrever as peças, o autor também atuava em papéis secundários. Entre as peças do teatro para crianças suas obras mais conhecidas são: *Chumingo y el pirata de lata* (1963), *Serapio y Hierbabuena* (1963), *La mala nochebuena de Don Etcétera* (1964), *Piruetta y Voltereta* (1969), *El pirata de hojalata* (1972), *Rascatripa* (1973), *La barraca de Jipijapa* (1973), *La ciudad que tiene la cara sucia* (1976), *El Generalito* (1979).

O teatro espanhol também sofreu a influência das mesmas correntes teatrais que o dramaturgo. No final dos anos 50, na Espanha, o teatro passou a ser um meio de protesto, apesar de as condições do país não favorecerem a liberdade de criação e expressão. Entretanto, há algumas novidades que beneficiaram progressivamente a criação teatral, como por exemplo, o surgimento de um público infantil e universitário. O teatro que se desenvolveu nesse momento foi denominado teatro realista e social, pois as temáticas exploradas no teatro dessa época estavam relacionadas aos problemas sociais que o país atravessava no momento, como a ditadura, a injustiça social, a imigração, a burocracia, entre outros. O teatro de Díaz não é realista, entretanto é uma arte comprometida com o social.

Próximo aos anos 70, o realismo começou a se esgotar, apareceram novas formas de expressão dramática. Algumas importantes correntes teatrais da Europa passaram a ser assimiladas pelo teatro espanhol, como o teatro do absurdo. Essa nova expressão da dramaturgia espanhola manteve a temática da repressão, da ditadura, da injustiça, porém o enfoque realista foi substituído pelo alegórico. Nesse momento, os grupos de teatro independente¹⁴ adquiriram grande importância, pois souberam conjugar o experimental com o popular, o que fez com que eles atingissem um público muito amplo.

¹⁴ O teatro independente é formado por grupos de teatro que surgiram nas universidades. Como proposta estética esses grupos buscavam romper com os parâmetros convencionais do teatro, como o cenário, as peças eram representadas até nas ruas. Os grupos de teatro independente espanhol mais importantes são: Los Goliardos o Tábano (Madrid), Teatro Lebrijano ou La Cuadra (Andalucía), Quart 23 (Valência), Akelarre (Bilbao), TEU de Murcia e os Catalões Els Joglars a Els Comediants e Teatre Lliure.

Apesar de inicialmente o autor não ter se envolvido nas questões políticas do contexto espanhol, pouco a pouco ele foi mudando o tom para uma postura mais crítica e comprometida com as questões sociais.

Um ano depois de sua chegada à Espanha, ele escreveu a peça *Topografía de un desnudo* (1966) que narra os últimos momentos de Rufo, um mendigo, que vive em um terreno abandonado com outros indigentes, a peça foi inspirada em um massacre de um grupo de favelados que ocorreu no Brasil em 1963, o autor não nega essa conexão e abre o texto dizendo: “La obra está basada en un suceso real ocurrido en un país latinoamericano y del cual los periódicos informaron en su oportunidad”¹⁵. Segundo o dramaturgo, a história de Rufo poderia ser a de qualquer outra pessoa em qualquer outro lugar, onde houvesse a repressão, a injustiça e a violência. Percebemos, então, uma mudança no enfoque de seu discurso, que antes se concentrava em questões individuais como em *El cepillo de dientes*, agora em *Topografía de un desnudo* passa a se socializar, pois a história de Rufo narrada na peça foi inspirada no massacre de indigentes ocorrido no Brasil.

Em 1968, o autor regressou ao Chile para estreiar junto com Ictus a peça *Introducción al elefante y otras zoologías*. A peça foi a primeira criação coletiva do grupo e se baseava em um texto original de Díaz. Em seu retorno à Espanha ele participou efetivamente do teatro espanhol. Além do grupo infantil “Los trabalenguas”, atuou também junto com o grupo “Teatro del Nuevo Mundo” que fundou, em 1970, junto com a atriz chilena Magdalena Aguirre. Com o grupo, Díaz participou do Festival de Teatro Latino-americano, realizado em Porto Rico, com a peça *Americaliante* (1971), que denunciava a miséria e a repressão na América Hispânica. Essas experiências proporcionaram ao autor o contato com o público e com vários lugares da Espanha. Além disso, ele também fez turnês pela América Latina e pelos Estados Unidos com os grupos.

O autor continuou engajado socialmente, sua escrita seguiu criticando as divergências sociais, ele se viu comprometido eticamente a denunciar o que estava acontecendo na América Latina, pois suas obras não se restringem às realidades vividas no Chile. A voz do autor emergiu então de uma necessidade, não só de denunciar as barbáries como em *Toda esta larga noche* (1976), mas também de testemunhar o desterro, o desalento, os problemas de se viver em um país estrangeiro, como em *Ligeros de Equipaje* (1982). As perspectivas políticas que atravessam o discurso do dramaturgo, a denúncia das atrocidades cometidas pelo regime ditatorial e suas sequelas, veremos a seguir.

¹⁵ DÍAZ, 1967, p.9. A obra é baseada em um acontecimento real em um país latino-americano, do qual os jornais informaram oportunamente.

1.2 – O político na dramaturgia de Jorge Díaz

Jorge Díaz deixou o Chile 1965, alguns anos antes do golpe militar de Pinochet. Apesar de distante, na Espanha, ele não deixou de compartilhar com o povo chileno o horror produzido pelo novo regime. O autor que viveu entre dois contextos socioculturais, de nacionalidade espanhola e chilena, empregou em sua obra, especialmente *Ligeros de Equipaje* (1982) e *Toda esta larga noche* (1976), objetos de análise deste estudo, temáticas de caráter político vinculadas à conjuntura político-social da América Latina.

Na sua dramaturgia, duas ocorrências no cenário político foram marcantes, nos anos 70: a morte de Franco¹⁶, na Espanha, e o golpe militar de Pinochet, no Chile. Nesta seção, deter-no-emos nesta última.

Com o golpe militar de Pinochet, em 1973 o país passou a viver um dos governos ditatoriais mais violentos da América Latina.

Quatro meses depois do golpe seu balanço já era atroz: quase 20 000 pessoas assassinadas, 30 000 prisioneiros políticos submetidos a torturas selvagens, 25 000 estudantes expulsos de escolas e 200 000 operários demitidos. A etapa mais dura, sem dúvida; ainda não havia terminado¹⁷.

Os primeiros confrontos entre as Forças Armadas e os partidários do governo da Unidade Popular se produziram em diversos pontos do país, especialmente nos grandes centros urbanos. Em Santiago, o Palácio Presidencial, no qual se encontravam o Presidente, Ministros e colaboradores, foi cercado e atacado por tropas do Exército e unidades tanques. As Forças Armadas exigiram a rendição incondicional do governo do Presidente Allende e ao não alcançarem seus objetivos, “La moneda”¹⁸ foi bombardeada por aviões da Força Aérea (FACH). Após o bombardeio e a morte do Presidente, os sobreviventes foram detidos. Alguns foram executados ali mesmo, outros passaram a engrossar as listas dos detidos não identificados que com o decorrer do tempo serão conhecidos como os detidos-desaparecidos.

Somente, no final da década de 80, as pressões políticas internacionais e internas passaram a desestabilizar a ditadura. Em 1988, um plebiscito negou a renovação do mandato do ditador chileno. Entretanto, as marcas desse período ficaram entranhadas na memória e nos

¹⁶ Francisco Paulino Hermenegildo Teódulo Franco y Bahamonde Salgado Pardo de Andrade (1892-1975) foi um militar, chefe de Estado, ditador espanhol e Regente do Reino de Espanha desde outubro de 1936 até sua morte em 1975.

¹⁷ MÁRQUEZ. Disponível em: <http://www.radiolaprimerisima.com/noticias/3510>.

¹⁸ Sede da Presidência da República do Chile.

corpos de muitas pessoas que viveram ou herdaram de alguma forma sequelas desse período sombrio da história Chilena.

Após 11 de setembro de 1973, tudo mudou, nada voltaria a ser como antes, o país imergiu em um pântano de ódio, repressão, violência, corrupção e crueldade. Os abusos do poder despojaram a consciência política da sociedade, a censura (entendida como o exercício do controle e sobre a livre circulação das ideias e da informação) e a autocensura estavam presentes no dia a dia das pessoas e nas edições dos meios de comunicação. A única opção segura de sobrevivência da sociedade civil foi o esquecimento e o silêncio: “há que esquecer, não saber”, foram os lemas do momento. O autoritarismo negou aos indivíduos da esfera pública qualquer possibilidade de diálogo com o poder.

Contudo, alguns setores não se calaram, como o artístico que procurava através da arte denunciar e combater os regimes ditatoriais. Assim, o espaço literário tornou-se um ambiente de resistência no qual o impulso criativo era gerado a partir das experiências vividas durante esse período. É importante destacar que essa experiência participativa rompe com a alienação na medida em que possibilita a reconstrução de uma memória política na contramão de uma “memória oficial”. Dessa forma, há uma ruptura no processo de “esquecimento” forjado e legitimado a partir de uma “história oficial”, que em nome da reconciliação optou por uma política de esquecimento. Todavia, por mais que se neguem os crimes, que impere a impunidade, que sumam os corpos, que todos terminem na vala comum da história, na literatura eles retornam, convertem-se em uma forma de denúncia das atrocidades cometidas pelos regimes ditatoriais.

A temática da ditadura constitui uma tradição na América Latina. Ao longo, da história de nosso continente, a tradição do exílio foi criada por intelectuais exilados de seus países, em sua maioria devido à perseguição política, no caso de Díaz, a saída do Chile foi uma decisão pessoal do escritor. Nas décadas de 70 e 80, durante as ditaduras no Cone Sul, muitos escritores degredados, assim como alguns que ficaram em seus países, escreveram à margem do sistema, exilados dentro de seus mundos interiores. Nesse mesmo período, articulou-se um projeto de identidade literária e política na América Latina o qual o dramaturgo incorporou. O engajamento político, o ideal de transformação social por meio da arte substituíram o otimismo utópico de alguns escritores e artistas, e deram lugar a uma cultura de resistência que buscava enfrentar com a arte o terror e a censura.

No caso do dramaturgo, o seu nomadismo traduziu-se em um estilo peculiar de pensamento que narra o indizível das experiências limites daqueles que tiveram a vida danificada pelo trauma. As peças *Toda esta larga noche*, um das mais representativa do teatro

político de Díaz, e *Ligeros de Equipaje* são baseadas nos acontecimentos e nas sequelas da ditadura militar. Ao propor a presença do político no teatro de Díaz nos referimos à representação da história, de episódios ou discussões relevantes para a política nacional ou internacional. É importante ressaltarmos, também, que o teatro, sem tratar de maneira explícita o que compreendemos como política, cria um clima cênico por meio de procedimentos muito específicos e técnicas que, junto com o texto, transmitem à plateia sensações, experiências, que a conduzem a um âmbito além do “real”, produzindo, assim, vazios, presenças, ausências ou silêncios diante dos quais o público se questiona, intelectualmente, sobre seus significados, muitas vezes sem encontrar uma resposta fácil.

Esse teatro no qual o político está presente funciona de forma paradoxal. Ao mesmo tempo em que acumula perguntas sobre o absurdo e a desumanidade do mundo, nega a permanência desse estado do mundo como essencial e desvenda suas falácias, tornando evidente a incapacidade e a impossibilidade de proposição de ações alternativas. Por outro lado, o teatro também é uma instituição, e como tal, elemento integrante da ordem naturalizada de dominação. Enquanto o marco das produções teatrais obedece a certas normas institucionais ao mesmo tempo é dentro desse marco institucional que existe a possibilidade da ruptura com a instituição por meio da ficção.

Após a Segunda Guerra Mundial, a produção teatral latino-americana se multiplicou e o espírito de busca e criação de seus autores e grupos os levaria a incorporar as tendências do chamado teatro universal. Mencionemos algumas das conquistas relevantes dessa proposta, no cenário continental: o teatro existencialista, o teatro do absurdo, o teatro documento, nos anos 70 o teatro político e o teatro de criação coletiva, entre outros.

Na América Latina surgiram duas grandes correntes teatrais denominadas de teatro lúdico e teatro didático. O teatro lúdico era do tipo dedutivo, indireto, tratava de apresentar o conhecido como desconhecido, baseando-se em técnicas teatrais como jogo cênico, elementos simbólicos, poesia etc. Nessa corrente, encontram-se grandes autores como: Griselda Gámbaro¹⁹ (Argentina), Egon Wolff²⁰ e Jorge Díaz (Chile), Antón Arrufat²¹ e Virgilio

¹⁹ Griselda Gámbaro, romancista e dramaturga nasceu em Buenos Aires, em 1928. Autora que começou a escrever para o teatro na década de 60. Entre suas obras mais relevantes, destacam-se *Real envido* (1980), *Antígona furiosa* (1986), *Morgan* (1989) *La señora Macbeth* (2004), *Puesta en claro* (1986), entre outras.

²⁰ Egon Wolff (1926) dramaturgo chileno e membro da Academia Chilena de Língua. Em suas obras o autor representa criticamente problemas sociais, políticos e existenciais. Dentre suas obras, destacam-se *Parejas de Trapo* (1959), *Los Invasores* (1963), *Flores de Papel* (1970) e *Invitación a Comer* (1993).

²¹ Antón Arrufat (1935) dramaturgo e romancista por excelência. O escritor cubano recebeu em 2000 o prêmio nacional de literatura e em 2005 o prêmio “Julio Cortázar” de conto. Suas obras principais são *En Claro* (poesia, 1962), *Todos los domingos* (teatro, 1968), *Los siete contra Tebas* (teatro, 1968), dentre outras.

Piñera²² (Cuba), Maruxa Vilalta²³ (México) e Isaac Chocrón²⁴ (Venezuela). O teatro didático, por sua vez, utiliza-se de técnicas que vão do particular ao público, é o caso do teatro do absurdo e do teatro político apesar de o primeiro ser pautado em uma perspectiva mais irracional ambos visavam despertar uma consciência social sobre a necessidade de reivindicações, envolvendo grandes setores sociais, inclusive a classe média e estudantil cuja ideologia se aproximava do marxismo. Seus representantes eram seguidores das teorias de Bertold Brecht, Peter Weiss²⁵ e de latino-americanos como Augusto Boal²⁶ (Brasil) e Enrique Buenaventura²⁷ (Colômbia).

No Chile, dois fatos contribuíram para o desenvolvimento de um teatro baseado nas temáticas nacionais: a fundação do teatro experimental na Universidade do Chile, 1941, o surgimento do teatro ensaio da Universidade Católica, ambos considerados teatros universitários. Dentre as temáticas nacionais presentes no teatro universitário chileno, destacamos: os dramas sociais, a comédia crioula, o resgate do folclórico²⁸. O teatro

²² Virgilio Piñera (1912-1979) poeta, narrador e dramaturgo cubano. *Aire frío* é uma das mais destacadas de suas peças. Destacamos também as peças *Electra Garrigó* e *El flaco y el gordo* (1959), o conto *Cuentos frios* (1956), dentre outros.

²³ Maruxa Vilalta nasceu em Barcelona em 1932, filha de exilados foi naturalizada mexicana, dramaturga e diretora de teatro. Suas obras foram traduzidas e publicadas em diversos países. Destacamos algumas peças: *Pequeña historia de horror (y de amor desenfrenado)* (1985), *Una voz en el desierto. Vida de San Jerónimo* (1991), *Historia de él* (1978), dentre outras. Recebeu diversos prêmios por suas peças, dentre eles, *Premio Juan Ruiz de Alarcón* e o *Premio de El Fígaro* pela peça *Historia de él*, ambos nas categorias de melhor obra do ano.

²⁴ Isaac Chocrón (1930) dramaturgo venezolano, suas obras mais destacadas são: *El quinto infierno* (1961), *Animales feroces* (1963), *Asia y el Lejano Oriente* (1966), *Tric Trac* (1967), *O.K.* (1969), *La revolución* (1971), *La máxima felicidad* (1975), *Mesopotamia* (1980), *Simón* (1983), *Clipper* (1967), *Solimán el magnífico* (1991), *Tap dance* (19) e *Los navegao*s (2006).

²⁵ Peter Weiss (1916-1982) dramaturgo, pintor e diretor de cinema, filho de um militar judeu e uma atriz cristã. Viveu sua infância em Berlim e aos 18 anos teve que se exilar fugindo da perseguição nazista. Obras do autor: *A Sombra do Corpo do Cocheiro* (1960), *Adeus aos Pais* (1961), *Ponto e Fuga* (1961), *A Conversação dos Três Caminhantes* (1963), *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat* representado pelo Grupo Teatral do Hospício de Charenton, sob a direção do Marquês de Sade (1964), *O Interrogatório, Oratório em 11 Cantos* (1965), *A Balada do Fantoche Lusitano* (1967), *Como se ensinou o Senhor Mockingpott a deixar de sofrer* (1968), dentre outras.

²⁶ Augusto Pinto Boal (1931-2009) diretor, autor e teórico. É uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro à ação social. Como dramaturgo deixou as obras: *José, do parto à sepultura* (1961); *Revolução na América do Sul* (1961); *Torquemada* (1971); *Mulheres de Atenas* (adaptação de Lisístrata, de Aristófanes, com músicas de Chico Buarque, 1977); *Murro em ponta de faca* (1978); *O corsário do rei* (1986).

²⁷ Enrique Buenaventura (1925-2003) nasceu em Cali, na Colômbia, autor, ensaísta, ator, narrador, poeta e diretor. De sua vasta obra, destacam-se: *Réquiem pelo padre de las casas* (1963), *Soldados e Os papéis do inferno* (1968), *O conversível vermelho* (1970), *A denúncia* (1971), *O menu* (1974), *História de uma bala de prata* (1976), *A grande farsa dos equívocos* (1984), *Projeto piloto* (1989), *O dragão dos mares* (1993) e *Paulina* (1995).

²⁸ As informações foram retiradas do site: http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenprimeramitadelsigloxx.

universitário chileno repercutiu fortemente na geração de 50²⁹, da qual Jorge Díaz fez parte, e consolidou o desenvolvimento da dramaturgia nacional na segunda metade do século XX.

Entre 1960 e 1972, a atividade teatral se desenvolveu associada ao contexto político do país, vinculada a um clima geral de otimismo e vitalidade criativa. A reforma universitária afetou o teatro produzindo uma reviravolta dramática na valorização do nacional e da América Latina, representada nos setores populares. A partir de um teatro popular, folclorista, realista, que chamava atenção sobre casos particulares que dialogavam com problemas sociais, desenvolveu-se um teatro de denúncia e de caráter didático, um teatro que evidenciava o antagonismo social, abraçando, sobretudo os ensinamentos e as teorias de Bertold Brecht³⁰.

Nesse período surgiu como método de produção teatral a criação coletiva³¹, perspectiva que Jorge Díaz adotou em algumas de suas obras. Contexto em que nasceram vários grupos independentes como Mimos de Noisvander, Teatro del Errante, Aleph³² e El Túnel; e o grupo Ictus³³ do qual o dramaturgo fez parte até sua partida para a Espanha. O grupo Ictus através do método de criação coletiva montou a peça *Un elefante y otras zoologías* de Jorge Díaz, em 1968, obra que tinha como tema a América Latina e suas ditaduras, com uma ênfase especial na repressão política.

Já durante os primeiros anos da ditadura militar não houve grandes projetos teatrais, a criação artística voltou-se para o repertório clássico espanhol, por exemplo, Lope de Vega, Calderón de la Barca; e para o clássico francês, como, os do autor Molière.

La vida es sueño montada em 1974, cuyo Segismundo, encarcelado por un miembro de su propia sangre clama por justicia, por libertad y por la vigencia de valores humanos y cristianos. En ese mismo momento se monta el auto sacramental *El pastor lobo*, dirigido

²⁹ Fazem parte da geração de 50 os dramaturgos: Sergio Vodanovic, Enrique Moletto, Luis Alberto Heiremans, Fernando Debesa, Alejandro Sieveking, Egon Wolff e Isidora Aguirre.

³⁰ O teatro épico e didático caracteriza-se, em Brecht, pelo cunho narrativo e descritivo cujo tema é apresentar os acontecimentos sociais em seu processo dialético: Diverte e faz pensar. Não se limita a explicar o mundo, pois se dispõe a modificá-lo. É um teatro que atua, ao mesmo tempo, como ciência e como arte.

³¹ A criação coletiva baseia-se na participação de todos os membros do grupo teatral no processo criativo da peça.

³² *El Aleph* nasceu no final da década de 60, criado por um grupo de estudantes. Na década de 70, foi considerado pela crítica o grupo mais vanguardista da época. Após o golpe militar, as apresentações de suas obras foram proibidas e os membros do elenco foram perseguidos, sendo alguns deles presos e torturados. Oscar e Marieta Castro foram exilados na França, onde encontraram antigos integrantes do grupo e fundaram o *El Aleph* na França, que funciona ativamente até hoje.

³³ A companhia independente de teatro ICTUS foi estabelecida juridicamente em 1959 como uma corporação de direito privado sem fins lucrativos. O ICTUS estabeleceu laços com a geração literária de 50 e durante os anos 60 se consolidou a relação com o escritor Jorge Díaz. Depois do exílio voluntário de Díaz, a companhia continuou sua busca criativa e durante as décadas de 70 e 80, montou obras de criação coletiva com temas que aludiam a política contingente. Cabe também destacar a importante tarefa empreendida por esse grupo durante a ditadura destacando-se o rol de artistas que lutou pela recuperação da democracia. <http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatropostictus>.

por Rad Osorio, montaje experimental que recoge la estética desarrollada por los talleres creativos de la Reforma, y teniendo una difusión festiva en escenarios al aire libre.³⁴

Nos anos 70, o teatro chileno alcançou um alto grau de experimentação que teve como objetivo romper com os convencionalismos do velho sistema tradicional para promover uma nova forma de fazer teatro. Essa tendência baseava-se, por um lado, na educação teatral do público e por outro na profissionalização e apresentação dos novos grupos teatrais e autores emergentes do teatro nacional³⁵.

A partir de 1977, os autores nacionais voltaram a produzir obras na perspectiva de um teatro patriótico, de resgate histórico da época da independência. Nesse período, dramaturgos e grupos nacionais passaram a indagar, criticamente, a realidade do país, chegando a constituir um importante movimento de resistência cultural. São incluídas obras como *Pedro, Juan y Diego* (1976) de David Benavente e Ictus, *Tres Marías y una Rosa* (1979) de David Benavente e do grupo Taller, *Los payasos de la esperanza* (1977) do grupo Taller, *El último Tren* (1978) do Teatro Imagen, *Testimonios sobre las muertes de Sabina* (1979) de Juan Radrigán³⁶, *Episódio “Toda una vida”* (1980) de Marco Antonio de la Parra³⁷, *Lindo país: esquina con vista al mar* (1980), do Ictus. As temáticas abordadas, nessas peças, se referiam à

³⁴ HURTADO, 1982, p. 20. “*La vida es sueño* foi montada em 1974, Segismundo, preso por um membro de sua família, clama por justiça, por liberdade, pelo respeito aos valores humanos e cristãos. Nesse mesmo momento foi montado o auto sacramental *El pastor lobo*, dirigido por Rad Osorio, montagem experimental que recorre à estética desenvolvida pelos talleres criativos da reforma, tendo uma difusão festiva nos palcos ao ar livre.”

³⁵ http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenprimeramitadelsigloxx.

³⁶ “Juan Radrigán Rojas nasceu em Antofagasta, em 1937, Chile, em uma família da classe popular. Seu pai era mecânico e sua mãe, professora. Não teve a oportunidade de ir à escola, porque desde criança teve que trabalhar. Graças à mãe, ele e seus três irmãos foram alfabetizados recebendo a educação básica e, desde os doze anos de idade, leu praticamente todo tipo de texto que lhe caía nas mãos. Nessa época, começou a escrever contos e poesia que nunca foram publicados. Entretanto, não confere valor literário a nenhum de seus escritos de antes de 1973 (*El vino y la cobardía*, romance publicado entre 1962 e 1963, é um deles). Sempre desempenhou diversas funções em sua vida profissional: livreiro, vendedor de loja, embalador, líder sindical, entre outros. Durante muitos anos, trabalhou na indústria têxtil e, devido à sua formação autodidata, chegou a ser presidente de sindicatos distintos. [...] Esteve à frente da Companhia de Teatro *El Telón* até 1986. Esse grupo surgiu em 1980 — um elenco de atores e Juan Radrigán — com o objetivo de enfrentar uma carência que era abordar a arte teatral em toda sua dimensão. [...] Radrigán pertence ao movimento dramaturgicamente chileno surgido depois do golpe militar. Aparece no panorama nacional com a obra *Testimonio de las muertes de Sabina*, em 1978-80, e, desde então, recebeu vários prêmios e teve várias obras montadas, obtendo sucesso de público e de crítica. Dentre suas peças, destacam-se, entre outras: *Cuestión de ubicación* (1980), *El loco y la triste* (1980), *Las brutas* (1980), *Redoble fúnebre para lobos y corderos* e *Hechos consumados* (1981), *El toro por las astas* (1982), *Informe para indiferentes* (1983), *Sin motivo aparente* e *El invitado* (1984), *Los borrachos de la luna* (1996), *Fantasmas Borrachos* (1997), *El Príncipe desolado* (1998) e *El exilio de la mujer desnuda* (2001). [...] Suas peças já foram traduzidas para vários idiomas, além de serem montadas nos Estados Unidos e em países da América Latina e Europa.” (ALEXANDRE, 2009, p. 29-31) Sua peça *Hechos consumados* foi traduzida para o português por Marcos Antônio Alexandre e integra o livro *Antologia Teatral da Latiniade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffiero e Michel Azama* (Editora da UFMG, 2009).

³⁷ Marco Antonio de la Parra nasceu em Santiago do Chile em 1952, psiquiatra, escritor e dramaturgo. Grande parte de sua obra é influenciada pelo regime militar chileno. Dentre suas obras destacamos: *El continente negro* (1994), *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978); *La secreta obscenidad de cada día* (1984); *El Ángel de la Culpa* (1996) etc.

contingência chilena, desde testemunhos até a compreensão do processo histórico que a nação viveu. Nesse período, ressurgiram o teatro de grupos sociais e centros culturais populares, que montavam peças de suas próprias autorias.

Inserir Díaz em alguma das tendências que o teatro chileno adotou nas cinco últimas décadas seria simplificar sua obra. Entretanto, algumas correntes temáticas fundamentais para a geração dos dramaturgos dos anos 70 estão presentes em suas peças. Como por exemplo, o sentido do homem no mundo, as injustiças sociais, os problemas da superação das classes marginalizadas, perspectivas que o dramaturgo aborda com diferentes tons, como o expressionismo³⁸, o teatro-documento³⁹, teatro do absurdo etc. Além disso, com sua migração para a Espanha e as consequências das circunstâncias sócio-políticas do momento, sua dramaturgia tornou-se mais social e comprometida.

Sabemos que a dramaturgia de Díaz é extremamente eclética e que o próprio autor rejeitava etiquetas e classificações. “No soy un autor político, ni tampoco soy un autor del absurdo como se enseña en los colegios”.⁴⁰ Contudo, indiscutivelmente a peça *Toda esta Larga Noche* (1976) é parte integrante do teatro político da década de 70, nessa mesma tendência citamos, também, *Desde la sangre y el silencio* (1982) e *Los tiempos oscuros* (1978). Obras nas quais o autor reflete sobre os acontecimentos pós-golpe no Chile.

En definitiva, *Los tiempos oscuros* está conformada por cuatro historias alusivas a situaciones que se vivieron con mayor intensidad en los comienzos de la dictadura, en donde predominan lo testimonial y los motivos literarios implícitos en este tipo de denuncia. No hay tiempo para el humor ni el chiste fácil.⁴¹

A obra *Los tiempos oscuros* apresenta diversas histórias subintituladas com nomes dos protagonistas que aludem, em seu conjunto a realidade político-ditatorial, como afirma o crítico Eduardo Guerrero. Temas como a delação e suas implicações, elementos subversivos, a repressão, a tortura, os desaparecidos, tornaram-se elementos fundamentais na dramaturgia de Díaz desse período.

³⁸ “[...] O artista expressionista transfigura assim todo o espaço. Ele não olha: vê; não narra: vive; não reproduz: recria; não encontra: busca. A concatenação dos fatos – fábricas, casas, doenças, prostitutas, gritos e fome – é substituída por sua transfiguração [...]” (MICHELI, Mário. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. p. 75.)

³⁹ O dramaturgo e romancista alemão Peter Weiss (1916) junto com os autores Hochhut, Kipphardt e Dorso, formam o chamado teatro documento, surgido nos anos 70, no qual temas políticos e históricos eram tratados com uma finalidade essencialmente crítica e de denúncia, tomava como modelo o teatro político de agitação dos anos 20.

⁴⁰ Alejandra Córdoba. Entrevista com o dramaturgo chileno Jorge Díaz. “Não sou um autor político, nem tampouco do absurdo como se ensina nos colégios.” http://www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.htm.

⁴¹ GUERRERO, 2004, p. 19. “Em suma, *Los tiempos oscuros* é composta por quatro histórias que aludem às situações que foram sentidas com maior intensidade no início da ditadura, dominada pelo depoimento e os motivos literários implícitos nesse tipo de denúncia. Não há tempo para humor nem para piada fácil.”

Façamos nossas as palavras de Eduardo Guerrero, “quando refletimos sobre a contribuição do teatro político do autor no cenário nacional chileno, *Toda esta larga noche* constitui uma instância singular do que significou para o país o fato denunciado na peça”⁴², que possui ainda transcendência temática. “O dramaturgo realiza uma operação de alteridade quando nos leva a simpatizar com personagens distintos, quando quebra as fronteiras e nos convoca a compreendê-los na sua diferença”.⁴³ Questão também presente em *Ligeros de Equipaje*, peça na qual ele nos revela as implicações psicológicas e sociais causadas pelo exílio. A alteridade também está atrelada à temática do exílio, já que representa o encontro com o outro. Então, repensar a alteridade nos conduz necessariamente à análise do problema de identidade. Pensando assim, a identidade cultural estaria em consonância com as transformações sociais ou como efeito ou como participação simultânea dessas transformações. Nesse sentido, o sujeito exilado manifesta-se simultaneamente como diferença e alteridade.

Mara, personagem de *Ligeros de Equipaje*, representa um sujeito fora do seu centro de identificação. Nessa acepção, ela é excluída de um contexto sociocultural. A representação totalitária que antes incidia sobre a mesma, como uma identidade integrada, produto de uma categoria, passa a possuir uma nova representação e um lugar diferenciado dentro do novo ambiente. As dificuldades dela começam, quando ainda criança, desembarca no Chile com seus pais, refugiados políticos. Na tentativa de se ajustar ao novo contexto, ela pede ao seu pai que não continue falando em catalão: “Mara – [...] “Papá, hoy me dijeron en el colegio que no hablo como todos que tengo acento... ¿Qué es eso? ¡No me hables en catalán, papá! ¡Quiero olvidarme quién soy! (Cambiando) ¡Qué tonta! Como voy a olvidarme quién soy si ni siquiera sé quién soy.”⁴⁴

Dessa forma, nesse cenário a identidade se dissolve para dar lugar a outra adaptada. O indivíduo é forçado a aprender uma nova língua e a compreender as vivências de uma nova cultura ao seu redor. Logo, dividida entre as novas identidades construídas por forças das circunstâncias, ela se converte em um indivíduo fragmentado. Ao longo da peça, a sequência dos acontecimentos é interrompida pelas lembranças da personagem que ora se recorda de fatos da sua infância ora de sua vida adulta. As dualidades perpassam todo o texto de Díaz, há momentos em que vivenciamos a Mara menina e outros nos quais vivenciamos a Mara

⁴² GUERRERO, 2006, p. 56.

⁴³ ROJO, 2004, p. 72.

⁴⁴ DÍAZ, 1996, pp. 261-262. “Papai – hoje me disseram no colégio que não falo como eles, que tenho sotaque. O que é isso? Não fale comigo em catalão, papai! Quero esquecer quem sou! (Mudando) Que boba! Como vou esquecer quem sou se nem sequer sei quem sou.”

mulher. Nessa perspectiva a imagem do “Eu” como unidade estável sintética, centrada, consciente, racional, autossuficiente é totalmente abandonada, o sujeito que nos é apresentado é fragmentado, contraditório, deslocado, descentrado.

No contexto da peça, o impasse do exílio apresenta uma dupla face: individual e coletiva. No plano individual percebemos uma interação entre o privado e o público, entre o que parece subjetivo e, ao mesmo tempo, objetivo. A ruptura do exílio produz uma intensa revisão da história pessoal e coletiva que de outro modo talvez não se fizesse. Também é uma experiência de padecimento e dor que abala profundamente o sentido da realidade: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. O exilado vive um colapso, uma fadiga, pois grande parte da energia de sua vida é destinada a compensar a perda desorientadora do seu referente, buscando criar em meio a seu deslocamento, um novo mundo e uma nova realidade.

Por meio das implicações e das vivências individuais e coletivas presentes nas peças podemos esboçar o horizonte político do escritor. Ao dar forma textual aos testemunhos de quatro atrizes chilenas – Inés Moreno, Eliana Vidal, Gabriela Hernández e Gloria Laso – o autor se debruça sobre a página em branco, exercendo seu compromisso imperativo de denúncia, registrando a experiência traumática da perseguição, da tortura, do encarceramento.

Começamos pela dicotomia entre o espaço aberto e o espaço fechado presente nas duas peças. Tanto o camarim de *Ligeros de equipaje*, quanto a cela de *Toda esa larga noche* representam o refúgio provisório que protege dos perigos e exigências do espaço externo. Entretanto, em *Toda esa larga noche* a cela subterrânea não existe oficialmente o que reafirma a incerteza da condição de reclusão nesse lugar. Esse ambiente se transforma em espaço de terror à medida que os passos junto à porta anunciam a chegada dos torturadores.

Outro ponto importante na análise política de *Toda esa larga noche* constitui a questão do corpo físico tornar-se espaço político. Nessa peça, o corpo também representa um lugar de violência, pois é nele que ficam expostos os ultrajes da repressão, as marcas da tortura. O corpo feminino não só exhibe as marcas do regime militar como também representa um corpo político, no qual o signo do vínculo maternal, o útero constitui um novo espaço de violência. No início do primeiro ato, Jimena acaricia seu ventre e diz ao bebê que espera: “Todos los gritos y los golpes que sientes a tu alrededor no son más que sueños tuyos, una pesadilla”⁴⁵. Percebemos então que o Estado repressivo viola física, ideológica e discursivamente todos os espaços, inclusive o corpo físico-materno; pois o corpo serve para testemunhar os crimes e revelar a brutalidade sofrida durante a tortura, é um elemento de denúncia, o principal

⁴⁵ DÍAZ, 1996, p. 217. “Todos os gritos e pancadas que sentes ao seu redor não são mais que sonhos teus, um pesadelo.”

personagem da agressão. O cadáver é a prova do crime cometido pelo regime, por isso é necessário ocultá-lo, escondê-lo, enterrá-lo, queimá-lo, aniquilá-lo.

Assim, nos termos de Irazábal (2004), para pensar o teatro político é preciso entrar em um jogo dialético com vários outros discursos. Irazábal defende ainda de que para se entender esses outros discurso é necessário que façamos uma leitura dos discursos da atualidade para que possamos configurar nosso mundo. “Discursos, en suma, que gozan de alguna legitimidad: los discursos posmodernos”.⁴⁶

Ao pensar no viés político desta análise é impossível nos esquivarmos da relação entre o texto e uma específica situação social, política ou histórica. Para tanto, tentaremos compreender o contexto histórico e ideológico que perpassam as peças, sem, no entanto, deixarmos de considerar que hoje os espaços de reflexão são inúmeros. Isso nos ajudará a vislumbrar o que representava a escrita do dramaturgo, naquele contexto.

Sabemos que o teatro político de Jorge Díaz apresenta um conjunto de vivências complexas e contraditórias, que retratam também a interação de diversos níveis de subjetividades, nos quais estão presentes vários “eus”, que se deslocam em pontos de encontro, em cruzamentos, de diálogos e de tensão histórica e cultural.

A partir do exílio o autor produziu um teatro de resistência e de denúncia permitindo emergir de seus textos as experiências e testemunhos de pessoas que viveram o trauma da ditadura, convertendo dessa forma as circunstâncias adversas em um fecundo território de produção intelectual.

1.3 Modernidade e pós-modernidade

Nesta seção versaremos sobre a discussão dos termos modernidade e pós-modernidade na literatura, destacando como essas estéticas aparecem nas peças deste estudo. Entretanto, antes é necessário que apresentemos algumas teorizações a respeito desses termos.

Os marcos modernidade e pós-modernidade assim como os períodos que os compreendem são passíveis de questionamentos. Como o termo pós-modernidade é utilizado para se examinar a contemporaneidade, é pertinente, então, compreendermos quais valores pautaram o período anterior, ao qual o termo pós deseja superar.

Começaremos por avaliar a modernidade a partir do entendimento de que os valores que tiveram expressão neste período são responsáveis pelas transformações mais importantes

⁴⁶ IRAZÁBAL, 1993, p. 23. “Discursos, en suma, que gozam de alguna legitimidade: os discursos pós-modernos.”

de nosso século. Como por exemplo, citamos a ruptura com o pensamento baseado na religião, dominante na Idade Média, a evolução científica e tecnológica, o fortalecimento e o enfraquecimento dos Estados Nacionais, o surgimento de grandes corporações internacionais, e também o mais importante para o momento atual, a chamada aceleração do tempo histórico.

Apesar de o termo pós-modernismo ser carregado de imprecisão é possível delinear ou caracterizar determinados elementos que são comuns nos discursos literários na segunda metade do século XX e do início do XXI. Na lírica e na prosa é possível destacar traços que aparecem insistentemente. Como o fato de a História perder seu caráter organizador ou ordenador do texto literário, rompendo assim com o tempo progressivo, linear. O discurso literário passa a atuar, então, ao lado do Histórico que durante a modernidade⁴⁷ era entendido como discurso universal (metarrelato totalizante) como o positivismo, o iluminismo, o historicismo etc.

Essas mudanças nasceram do *desencanto* do homem, da falta de perspectiva, da desesperança devido aos progressos tecnológicos que geraram muitas incertezas. O desencanto veio acompanhado da rejeição a ética universalista, a tudo que é tido como exercício de domínio e poder. A unidade definida da universalidade é substituída por uma pluralidade descomedida, na qual as fronteiras do múltiplo são móveis.

O sonho da modernidade hipervalorizou o conhecimento objetivo e científico e impôs uma restrição à liberdade individual. A expectativa quanto aos frutos da ciência foi frustrada por eventos que marcaram profundamente a sociedade atual. Sem dúvida, o principal deles foi a catástrofe da Segunda Guerra Mundial, a dolorosa lembrança de acontecimentos como Hiroshima e Auschwitz. Na medida em que as expectativas criadas pela investigação científica e pelo progresso não se realizaram surgiram o relativismo, o niilismo, a desesperança. Assim, a pós-modernidade se configura como uma reação cultural que representa a desconfiança no projeto universal da modernidade.

Para Lyotard, Jameson (2003) e Harvey (1993) o capitalismo gerou as contradições encontradas na sociedade contemporânea. Jameson compartilha com Lyotard a opinião de que as transformações pelas quais a nossa sociedade passou, começaram a partir da Segunda Guerra Mundial, com a nova formatação do capitalismo e com a falência dos modelos narrativos anteriores. Apesar disso, Jameson apresenta um panorama negativo da pós-modernidade pois ele acredita que o ser humano perdeu sua cultura, sua individualidade e sua

⁴⁷ Entendida neste trabalho como a aplicação ampla do racionalismo na composição da sociedade, na promessa da estabilidade, da igualdade e da democracia.

história. Por outro lado, Harvey traça um panorama mais positivo e libertador de nossa época ao afirmar que a heterogeneidade produziu uma redefinição no discurso cultural.

Na arte, especialmente na literatura, essa perspectiva traduziu-se na intertextualidade, interdiscursividade, metalinguagem, narrativa fragmentada, explosão do tempo e do espaço etc. Nuances que encontramos na dramaturgia de Díaz, vejamos um exemplo, em *Ligeiros de Equipaje* o autor nos apresenta Mara, uma atriz em seu camarim onde se prepara para entrar em cena:

El camarín del teatro de provincia. Hay unos pocos elementos de mobiliario (...)
Regidor en off – Has venido muy temprano. Todavía no terminan de armar el decorado.
Falta una hora y media.
Mara – Ya lo sé. Repasaré letra.⁴⁸

O exercício da metalinguagem (metateatro) faz com que o teatro volte-se pra si mesmo, definindo-se a si próprio, explicita-se procedimentos que são utilizados na construção do espetáculo, percebe-se assim, uma autoconsciência, uma autorreflexão.

Nessa perspectiva de ruptura com os convencionalismos, Díaz tem como referência Vicente Huidobro. O dramaturgo ao falar de seu primeiro encontro com a literatura afirma que ficou deslumbrado com a peça *En la luna* de Huidobro porque nela havia muita liberdade.

Em Díaz, percebemos não só presença de elementos modernos, como também elementos pós-modernos, por exemplo, o seu ecletismo estilístico, a sua capacidade de conjugar espaços e tempos distintos, a utilização deliberada da intertextualidade, características do autor que analisaremos nas seções posteriores.

Na apresentação da obra *Toda esta larga noche* Díaz revela ao público a gênese da criação do texto dramático que ele deu corpo a partir dos diálogos que ele recebeu de quatro atrizes chilenas. É recorrente no discurso pós-moderno o desvendamento do processo de criação. Nesse sentido, os elementos que eram considerados extraliterários, como autor e o processo criativo, são transferidos para o universo ficcional. Dessa forma, a partir da narrativa metaficcional os modelos e as convenções pré-estabelecidas são desconstruídos, rompendo, portanto, com a estrutura tradicional da narrativa. O resultado desse processo pode ser entendido também como a união dos elementos extraliterários, criação e crítica, que abrem outros espaços para a interpretação do texto e reflexão do leitor que, portanto, assume um papel atuante na produção de sentido.

⁴⁸ DÍAZ, 1996, p. 257. No camarim de teatro da província (...). Cenógrafo – Vieste muito cedo. Ainda não terminaram de armar o cenário. Falta uma hora e meia. Mara – Eu já sei. Vou repassar o texto.

A revelação dos bastidores da escrita, tendência adotada por vários autores contemporâneos, termina por diluir as fronteiras simbólicas entre o real e o ficcional; então, Díaz, ao fazer do teatro sua própria ficção, permite que o “real” atravesse a linha tênue que separa “realidade” e “ficção”.

CAPÍTULO 2

O TESTEMUNHO: ENTRE O LIMITE DO FACTUAL E DO FICCIONAL

*O desmoronamento apaga a vida, as construções, mas também
está na origem das ruínas - e das cicatrizes.
A arte da memória, assim como a literatura de
testemunho, é uma arte da leitura de cicatrizes.
(Márcio Seligmann-Silva)*

A ruptura entre os limites do real e do ficcional na obra de Díaz, especialmente os textos dramáticos que são objetos deste estudo, formula-se no âmbito da dialética entre a literatura e o social. Não vamos nos restringir às análises norteadas por sociologismos, mas buscaremos apreender as formas de “resistência” na literatura do dramaturgo. Para tanto, é necessário mergulhar nas articulações do texto, pois a resistência pode apenas se insinuar nos recantos ocultos da escrita, apesar de ela nos parecer explícita nos textos analisados.

O período histórico delimitado pelo golpe de Estado de Pinochet, em 1973, e pelo fim da ditadura, 1990, apresentou uma produção artística marcada por limites determinados pelo entorno, pelos toques de recolher, pelo exílio, pela perseguição política e pelo fechamento de museus, universidades e instituições culturais, constituindo o que foi conhecido como “apagão cultural”. Ao abordar esses temas em suas obras, o autor denuncia, como já evidenciamos no capítulo anterior, os problemas sociais, a opressão, a exploração, a guerra, a barbárie etc.

Nesse sentido, o artista é um ser que não se resigna diante da realidade, ainda que não se filie a uma ideologia partidária, ele critica, revela seu inconformismo com a situação, com o momento histórico em que vive. Há muitos exemplos dessa perspectiva da arte como instrumento de resistência, denúncia, contradiscurso. Se olharmos o painel *Guernica*, pintado por Pablo Picasso, perceberemos o protesto, a posição do artista diante dos fatos representados por ele. Em *Guernica*, o pintor retrata o bombardeio da cidade por aviões alemães, após um acordo entre Franco e Hitler. A cidade basca foi bombardeada em uma tarde de 26 de abril de 1937, era uma tarde de feira e as pessoas estavam nas ruas. A obra tornou-se símbolo da tragédia humana e da angústia da guerra. Há uma sobreposição de imagens, uma mulher presa no prédio em chamas, um cavalo agonizando representando o povo, mãe e filho mortos, uma lâmpada no plano central. O painel é trágico ao mesmo tempo em que revela o palpitar da vida. Neste sentido, o republicano Picasso ao pintar *Guernica*, gigantesco painel de 7,80 m X 3,50 m, oferece um verdadeiro testemunho desse evento à posteridade.



49

Na literatura, também encontramos exemplos da arte como espaço de “resistência”. Para escapar da opressão, alguns autores criaram mecanismos próprios de resistir no plano das ideias. A título de exemplo, podemos citar o protesto veemente contra as injustiças sociais presente na literatura de Lima Barreto ou a reação dramática de Cruz e Sousa “à opressão dos prejuízos pseudocientíficos⁵⁰”, e Graciliano Ramos ao retratar as questões sociais em *Vidas Secas*, *Angústia*, *Infância*, ou ao denunciar o Estado opressor em *Memórias do Cárcere*, obra em que o autor narra sua experiência, preso nos porões imundos, onde sofreu torturas e degradações perpetradas pelo Estado Novo.

A resistência presente em nossos objetos de estudo emerge principalmente não só da dialética entre texto e fatos históricos, como também do teor testemunhal presente em ambas as peças. Ao dar forma dramática aos diálogos entregues pelas atrizes chilenas, em *Toda esta larga noche*, o autor traz à tona a voz dos marginalizados e oprimidos.

A outra peça *Ligeros de Equipaje*⁵¹ foi escrita a pedido da atriz, amiga e musa do dramaturgo, Carla Cristi, cujo verdadeiro nome é Rogelia Vilamitjana Santa María, que, aos 16 anos, exilou-se no Chile com seus pais catalães. Em 1973, a atriz emigra novamente para Barcelona com seu marido e fotógrafo Luis Poroit, quando se reencontra com Díaz. Antes de regressar ao Chile, Carla pediu ao dramaturgo que escrevesse para ela um monólogo sobre a

⁴⁹ Disponível em: http://www.artquotes.net/masters/picasso/picasso_guernica1937.jpg

⁵⁰ BOSI, 2002, p. 174.

⁵¹ A peça foi escrita em 16 de junho de 1982 e estreada em 16 de outubro do mesmo ano, pelo grupo coletivo “Teatro tres”. Direção de Domingo Logiudice. Vozes em off: Celia Ballester, Pedro Meyer, Carlos Lamas e Ismael Abellán. Mara: Gabriela Hernández. Regidor (Juan) Joan Guitart.

estranha experiência que ela havia vivido, o duplo exílio, as consequências e marcas desse trauma. O dramaturgo atendeu ao pedido da amiga e escreveu *Ligeros de Equipaje*.

A peça estreou no *Festival de Sitges*, em 1982, e, como Carla Cristi estava no Chile, a protagonista foi interpretada por Gabriela Hernández, atriz chilena, exilada em Madri, a apresentação recebeu o prêmio *Artur Carbonell*⁵². Alguns anos após a estreia da peça *Ligeros de Equipaje*, quando Carla Cristi e seu marido Luiz Poroit regressam à Espanha, Díaz se reúne com o casal, eles trabalham no texto, lapidando-o. Finalmente, em 1987, Carla Cristi sobe ao palco para viver Mara a protagonista da peça.

Em ambos os textos, *Toda esta larga noche* e *Ligeros de Equipaje* palpitam situações emotivas que Jorge Díaz retirou de sua própria vida e de outras – suas amigas, “esas mujeres ligeras de equipaje”⁵³, como ele as chama – os testemunhos para elaborar as obras. Neste capítulo, centrar-nos-emos no testemunho latino-americano e para tanto tentaremos identificar os aspectos da narrativa testemunhal que geram discussão entre os críticos, como o processo de produção, que em Díaz se distingue dos demais. Além disso, é necessário compreendermos a origem do gênero literatura de testemunho, sua trajetória e suas especificidades. Tarefa que nos levará a um contexto turbulento, marcado por ações revolucionárias, movimentos políticos e sociais.

Como ambas as peças remetem a um momento histórico determinado, necessitam da ativação da memória, pois as narrativas são baseadas nas experiências de sujeitos que reconstituem o passado a fim de apresentar as suas versões dos fatos. Logo, é pertinente também estudarmos as relações que se estabelecem entre memória e a tradição do testemunho no Cone Sul.

A expressão literatura de testemunho começou a ser empregada na América Latina a partir dos anos 50, sobretudo 1959, após a revolução cubana. No mercado literário, surgiram práticas de documentários que receberam diversas denominações: história oral, ficção documental, testemunho, novela testemunhal, literatura de resistência etc. Segundo Mabel Moraña, o gênero é uma espécie de cruzamento entre ficção e realidade, uma tentativa de expor e denunciar os feitos significativos que não foram reconhecidos oficialmente, estruturados a partir da perspectiva de sujeitos que pertenciam aos setores sociais excluídos, “denominados subalternos”⁵⁴.

⁵² A representação da peça conseguiu um *Accésit* do Prêmio Arthur Carbonell a melhor montagem em Sitges, Catalunha, Espanha, 1982.

⁵³ “Essas mulheres de leves bagagens”.

⁵⁴ MORAÑA, 1995. p. 488.

A primeira acepção para o termo literatura de testemunho surgiu apresentada por Manuel Galich no *Boletín Casa de las Américas*⁵⁵, em 1969. Nesse sentido, a narrativa-testemunho registra e interpreta a violência ocorrida na América Latina, durante as ditaduras do século XX. Participaram da discussão sobre essa temática: Ángel Rama, Isadora Aguirre, Hans Enzensberger, Noé Jitrik, Haydée Santamaría e Manuel Galich⁵⁶, a conversa só foi publicada em 1995.

A definição do gênero literatura de testemunho ainda é muito imprecisa. Dentre as pesquisas sobre essa temática, sobressai-se os estudos de Márcio Seligmann-Silva, cuja abordagem parte da perspectiva do *testemunho* europeu *zeugnis*, sobretudo o que está ligado aos efeitos da Segunda Guerra Mundial e da Shoah. A fim de justificar seu posicionamento, ele estabelece algumas diferenças entre as particularidades do *testemunho* latino-americano e do europeu.

O “testimonio” na América Latina: Na América Latina, o conceito de *testimonio* foi desenvolvido nos países de língua espanhola a partir do início dos anos sessenta. Diferentemente do que ocorre na reflexão sobre o testemunho da Shoah na Alemanha, na França ou nos EUA, na Hispano-América passa-se da reflexão sobre a *função testemunhal da literatura* para uma conceitualização de um novo *gênero* literário, a saber, a *literatura de “testimonio”*.⁵⁷

Além do papel fundamental que teve a revista *Casa de las Américas* no processo de institucionalização do gênero *testimonio*, segundo Seligmann “nos anos 70 o governo Allende e a ditadura chilena a partir de 1973 também foram responsáveis pelo estabelecimento do gênero *testimonio* na América Latina⁵⁸”. Nesse sentido, o gênero *testimonio* tem como base de seu discurso os eventos que marcaram a América Latina no século XX, “o ponto de partida são as experiências históricas da ditadura, da exploração econômica, da repressão às minorias étnicas e às mulheres, sendo que nos últimos anos também a perseguição aos homossexuais⁵⁹”.

Ao apresentar outro ponto de vista divergente da historiografia dominante, o *testimonio* assume, então, o papel de uma *contra-história*. Nossa análise partirá desse princípio de que a literatura de testemunho é uma narrativa que carrega em si outro olhar

⁵⁵ O boletim é umas publicações de responsabilidade de La Casa de las Américas, fundada em Havana, em 28/04/1959. A Casa de las Américas é uma instituição cultural que tem como objetivo ampliar e desenvolver as relações entre os povos latino-americanos. <http://www.casadelasamericas.org/>.

⁵⁶ Conversación en torno al testimonio. In: *Casa de las Américas*. Año XXXVI, no. 200, La Habana, julio-septiembre 1995, p. 122.

⁵⁷ SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 88 (grifos do autor).

⁵⁸ SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 1.

⁵⁹ SELIGMANN-SILVA, 2001, p. 2.

sobre a história: o do oprimido. Assim, o texto se converte em um espaço discursivo onde há a presença da voz daqueles que viveram e presenciaram os fatos na posição de vítimas e por isso estabelecem uma relação conflituosa com o mundo hegemônico. Essa relação é discutida pela personagem Rosario e Jimena em *Toda esta larga noche*.

JIMENA – Eres una mezcla de ternura y dureza. No te puedo entender del todo. La gente como tú... bueno, quiero decir...

ROSARIO – (*un poco amarga*) ¿Sí? ¿La gente como yo? Quieres decir los de mi clase, ¿verdad? Yo soy desconfiada, reservada. Tú, en cambio eres voluble, extrovertida. Sí tienes razón, no es cuestión personal, es cuestión de clase social. (*Un poco más agresiva*) Y bien, ¿Qué pasa con nosotros de abajo, los duros, los desconfiados? [...]

JIMENA – Bueno, yo siempre he tratado de comprender la gente como tú, Rosario, pero muchas veces choco contra una muralla.

ROSARIO – (*como para sí*). Una muralla... ¿no has pensado que ustedes, la burguesía, nos han hecho así? Siglos y siglos sin derecho de pensar, a sentir, a expresarnos. Esta forma de ser es una defensa nuestra Jimena. Es lo único que nos queda.⁶⁰

Nesse sentido, há uma convergência entre a opressão e a exploração dos indivíduos por uma classe dominante. Como a voz dos “excluídos” vem à tona, esse discurso torna-se, então, contraponto da versão hegemônica dos fatos, portanto há uma vinculação entre o testemunho e o engajamento político. De *Toda esta larga noche* emergem vozes de diferentes grupos sociais, todos reduzidos a uma mesma condição, a de preso político, no mesmo espaço, onde convivem as diferenças culturais e ideológicas, e se compartilham as misérias, as humilhações.

Outro aspecto relevante sobre as especificidades do gênero *testimonio* é o papel da mediação. O *testimonio* é uma narrativa com uma marca acentuada de oralidade, pois a população explorada, na maioria das vezes, é iletrada, logo é necessário um mediador. Em alguns casos, o escritor torna-se porta-voz do testemunho, uma figura transparente, como no caso de Elisabeth Burgos⁶¹ que redigiu o *testimonio* de Rigoberta Menchú, “sintomaticamente denominado de *Mi llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*: ou seja, a figura do mediador costuma ser apagada do *testimonio*”.⁶²

⁶⁰ DÍAZ, 1996, p.232. “JIMENA – Você é uma mescla de ternura e dureza. Não posso te entender totalmente. As pessoas como você... bom, quero dizer... / ROSARIO (Um pouco amarga) – Sim. As pessoas como eu? Quero dizer, as da minha classe. Verdade? Eu sou desconfiada, reservada. Você ao contrário é volúvel, extrovertida. Sim, você tem razão, não é questão pessoal, é questão de classe social. (Um pouco mais agressiva) Bom. O que acontece com nós, os de baixo, os duros, os desconfiados? / JIMENA – Bom, eu sempre tentei compreender as pessoas como você, Rosario, porém muitas vezes me choco contra uma muralha. / ROSARIO (Como para si) – Uma muralha... Você não pensou que vocês, a burguesia, nos fizeram assim? Séculos e séculos, sem direitos de pensar, de sentir, de expressar. Esta forma de ser é uma defesa nossa, Jimena. É a única coisa que nos resta.”

⁶¹ Antropóloga, historiadora, ensaísta venezuelana, autoras de vários livros, dos quais se destacam *Rigoberta Menchú: así despertó mi conciencia* (1982), que recebeu o Prêmio Casa de las Américas, em 1983, e *Memorias de un soldado cubano* (1997).

⁶² SELIGMAN-SILVA, 2001, p. 10.

O dramaturgo transforma as memórias (diálogos) dessas mulheres em discurso, ele atua não só como mediador, mas também como um (re)criador das imagens que buscam reconstituir os fragmentos do passado. Nessa perspectiva, podemos considerar que na estreita relação da concepção da arte como memória, encontra-se a função do artista, a de produzir discursos capazes de dialogar com fatos históricos. Evidencia-se, portanto, o engajamento do autor que se associa à função social da literatura, ao produzir espaços de conscientização a partir da ênfase em aspectos realistas.

Em Díaz, a técnica de criação é singular, o autor não traz para o mundo hegemônico da escrita o discurso do sujeito iletrado como fez Elisabeth Burgos. Além disso, no processo de composição das duas peças os sujeitos nelas representados atuam como co-criadores da obra. Lembremos, por exemplo, que Carla Cristi se reuniu com o dramaturgo para lapidar a peça *Ligero de Equipaje*.

Ao pensarmos na elaboração do relato, confrontamos duas problemáticas referentes ao *testimonio*, a legitimação dos fatos e a ficcionalização dos acontecimentos por parte do narrador. Ao mesmo tempo em que o uso da primeira pessoa evoca a imediatez do vivido e confere um valor de autenticidade ao conteúdo veiculado⁶³, também é responsável pela carga de subjetividade envolvida na narração, pois o testemunhante ao defender seu ponto de vista poderia construir imagens idealizadas ou distorcidas dos fatos relatados. Em alguns casos o depoente não só viveu os fatos como também sofreu as consequências deles. Por isso, a emoção e o trauma são fatores de interferência que podem bloquear ou alterar o processo de rememoração.

Ao se defender das críticas feitas por David Stoll⁶⁴, Elisabeth Burgos (2002), afirma que “si lo que le confiere el carácter de veracidad a un relato es su arraigo en lo vivido y si, al mismo tiempo, la experiencia vivida oscila entre la verdad y lo imaginario, entonces la verdad no puede ser sino ambivalente”⁶⁵. Nesse sentido, a veracidade do testemunho assume uma natureza ambígua.

Os discursos da memória sempre foram tratados com extrema desconfiança. Entretanto, no contexto das ditaduras, a lembrança, de acordo com Beatriz Sarlo, “foi uma atividade de restauração dos laços sociais comunitários perdidos no exílio ou destruídos pela violência do Estado”⁶⁶. Dessa forma, o relato da memória, atingiu outra esfera. As

⁶³ SARLO, 2005.

⁶⁴ O antropólogo David Stoll questionou a fidelidade da biografia escrita por Elisabeth Burgos.

⁶⁵ “Se o que confere ao relato um caráter verídico for a raiz no vivido, e si ao mesmo tempo a experiência vivida oscila entre o real e o imaginário, então a verdade só pode ser ambivalente.”

⁶⁶ SARLO, 2007, p. 45.

recordações dos parentes e amigos das vítimas tornaram-se provas jurídicas para a condenação dos culpados. Assim, “a suspensão dessa desconfiança teve causas morais, políticas e jurídicas”⁶⁷ no que se refere aos testemunhos desse contexto histórico.

Como a memória é o dispositivo responsável pela preservação dos fatos vividos, é necessário compreender como funciona esse dispositivo, para isso consideramos algumas características da memória apontadas por Maurice Halbwachs. A escrita de um relato baseado na memória não é uma ação inocente, pois a “memória é seletiva” já que alguns fatos são voláteis e outros permanentes. Além disso, a memória é relativa aos estímulos do presente apesar de nos remeter a algo passado. Dessa forma, memória é (re)interpretação no presente e não reprodução do passado. Quando nos lembramos de algo, o que era passado torna-se relato e articula-se no presente. Nesse sentido, segundo Derrida assinala, não há linearidade temporal e sim simultaneidade⁶⁸. É o que perceberemos em *Ligeros de Equipaje*, já que o presente da personagem é seccionado por suas lembranças.

Essas considerações serão importantes para que estudemos as obras desde uma perspectiva consciente do gênero literatura de testemunho e das suas relações com o discurso da memória. Enfim, ao falarmos da tradição do testemunho na América Latina, torna-se necessário tratarmos de outras temáticas que estão atreladas à questão da violência de Estado, como trauma, ruptura, exílio, exclusão, privação da liberdade, traição, delação etc.

Nos itens a seguir discutiremos o exílio e suas implicações psicológicas em decorrência da memória traumática em *Ligeros de Equipaje* e o microcosmo social instituído no cárcere de *Toda esta larga noche*.

2.1 – Entre a lembrança e o esquecimento: *Ligeros de Equipaje*

La memoria humana es un instrumento maravilloso pero engañoso
(Primo Levi)

Segundo Andreas Huyssen, a cultura contemporânea está vivendo um “boom do discurso da memória”, uma crescente valorização do passado, uma obsessão pelos traumas gerados pelo genocídio ou pelas ditaduras militar. Essa preocupação com a memória tem início nos anos 80, gerada principalmente pelas mudanças ocorridas no ambiente cultural. O

⁶⁷ SARLO, 2007, p. 67.

⁶⁸ DERRIDA, 1998, p. 72.

chamado “boom” da memória pode ser observado na retomada de alguns elementos culturais das décadas passadas, na moda retrô, na recuperação de monumentos e fachadas, no discurso mediático, na obsessão pelo arquivo coletivo e individual.

Ainda de acordo com Huyssen “Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis neste processo.”⁶⁹ É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. É nessa procura da recordação total que nos colocamos diante do medo de esquecer, pois de acordo com Seligmann “a memória só existe ao lado do esquecimento: um completa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve”⁷⁰. Dessa relação dialética entre a lembrança e esquecimento é que se desenvolveu a obsessão pelo passado. Nessa perspectiva, lembrar é também esquecer.

Em termos de América Latina é pertinente lembrarmos que os discursos da memória articulam questões de poder e política. É inegável que os regimes totalitários por meio de suas conhecidas técnicas repressivas, de controle, de censura, de enquadramento de memórias, induzem a um “esquecimento organizado”.

Apesar de Díaz, em *Ligeros de Equipaje*, trabalhar com a memória emocional de Carla Cristi e dele próprio, ao lermos o texto é possível acessar a memória coletiva, a partir dos diálogos que se estabelecem entre o indivíduo e a sociedade. Assim, é possível torná-la ao mesmo tempo poética e política. A poética consiste no registro das sensações, emoções, choques, descobertas, adaptações, experimentados pela personagem. O modo “realista-romântico” que Beatriz Sarlo aborda, torna-se mais evidente no teatro, pois o texto é construído através da presença do discurso direto que caracteriza a representação de uma subjetividade. Enfatizando, assim, a presença do “eu” que fala.

A protagonista de *Ligeros de Equipaje*, Mara, atriz chilena, filha de refugiados catalães, sobrevive trabalhando em teatros de bairro e periferias da província, na Espanha. Em seu camarim escuro, ela se prepara para entrar em cena. Em meio aos biombos, baús, cadeiras, a atriz mantém uma conversa com suas lembranças, recorda-se da sua infância no Chile, da sua maturidade na Espanha.

Mara – (*para sí*) Mi padre... (*Mara se queda pensativa. Bebe un trago de la botella de coñac*). Me enseñó a beber en porrón en la calle, bajo las guiraldas de papel de la nit de Sant Joan. Me corría el vino por el cuello hasta el ombligo. Al levantar la cabeza para recibir el chorro de vino vi los primeros aviones. Todos dejaron de reír. (*Una pausa*). Mi padre sólo volvió a reír en Chile, el día que traje a casa un enorme pan lleno de pasas y

⁶⁹ HUYSEN, 2000, p. 15.

⁷⁰ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 53.

frutas. En Chile lo llaman “Pan de Pascua”. Se parece a la “coca” catalana, pero allí se come en navidades.⁷¹

Enquanto se prepara, ela se despe, e ao ver seu corpo nu em frente ao espelho, escuta batidas na porta. Neste momento, memória e imaginação não se distinguem e Mara ouve a voz de sua mãe.

Madre en off – ¡Mara, abre inmediatamente! ¿Qué haces encerrada en el desván...?
¡Mara contesta!

Mara – Estoy jugando, mamá. (*Ruido de una puerta que se abre violentamente*).

Madre en off – ¿Por qué estás desnuda? ¿Qué estás haciendo? ¿No te da vergüenza?

Mara – Me miraba en el espejo. Madre en off – ¡Sucia!

Mara – (*Cambiando para sí*) Sucia... ¿por qué? Me miraba los pechos diminutos, el vientre, la sombra del sexo. Sé que los chicos me miran. Ninguno me ha visto así, desnuda, como estoy ahora. Me gusta saber que los excito cuando me tocan. Ese es mi secreto... (*Cambiando*). Mamá ¿por qué no puedo tener un niño si ya tengo trece años?⁷²

Neste trecho, há uma fusão entre as vozes da menina e da mulher. Esse efeito é possível devido à intersecção entre o tempo cronológico e psicológico. O primeiro refere-se à preparação de Mara para entrar em cena, outro não-linear, é facultado pelo registro das memórias da personagem adulta. Como se percebe no trecho: “en las tardes de verano me desnudaba para sentirme libre. Hice el amor por primera vez en ese desván. Para hacer el amor no se necesitaba hablar catalán ni castellano ni tener acento”⁷³. Segundo essa perspectiva, percebemos que as lembranças vêm à tona de forma descontínua.

É como se as recordações fossem flashes descontínuos que surgem no presente, como já nos referimos, entendemos que a memória embora seja a recuperação da experiência vivida e por isso se relaciona com o passado, também está intimamente ligada ao presente, pois é nele que ela é (re)vivida.

A memória do trauma, contudo, guarda detalhes visuais, às vezes auditivos, às vezes físicos, às vezes emocionais, assim o retorno de Mara ao arquivo da memória significa

⁷¹ DÍAZ, 1996, p. 261. “Mara (*para si*) Meu pai... (*pensativa ela bebe um gole da garrafa de conhaque*) me ensinou a beber em jarros na rua, sob as guirlandas da *nit de Sant Joan* O vinho escorria do pescoço até o umbigo. Ao levantar a cabeça para receber mais um gole de vinho, vi os primeiros aviões. Todos pararam de rir. Meu pai só voltou a sorrir no Chile, no dia em que trouxe para casa um pão enorme de passas e frutas (Panetone). No Chile o chamam Pão de Páscoa. Se parece com a “Coca” catalã que se come no Natal.”

⁷² DÍAZ, 1996, p. 262. “Madre en off – Mara, abra imediatamente! O que está fazendo trancada no sótão? Mara responde? / Mara – Estou brincando mamãe. (*ouve-se o barulho da porta abrindo violentamente*). / Mãe en off – Por que está nua? O que você está fazendo? Não tem vergonha? / Mara – eu me olhava no espelho. / Madre en off – Suja! / Mara (*mudando, para si*) Suja... por quê? Olhei para meus seios pequenos, para meu ventre, a sombra do sexo. Sei que os meninos me olhavam. Nenhum havia me visto assim, nua, como estou agora. Eu gosto de saber que os excito quando me tocam. Esse é o meu segredo. (*mudando*) Mamãe, por que não posso ter um filho já que tenho treze anos?”

⁷³ DÍAZ, 1996, p. 261. “Nas tardes de verão me despia para me sentir livre. Fiz amor pela primeira vez nesse sótão. Para fazer amor não é necessário falar catalão nem castelhano, nem ter acento.”

reconstruí-la também sobre os resíduos deixados em seu presente. De acordo com Le Goff (1990), a memória é um elemento essencial da identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades atuais. Para o autor, a memória procura salvar o passado para servir como norteador para o presente e o futuro.

Em meio as suas lembranças, Mara escuta passos do diretor no corredor, seu companheiro de cena, Juan é um *sudaca*⁷⁴ como ela, um argentino que a escuta, a compreende e a ama em segredo. É ele quem a apóia e incentiva a continuar com o ensaio, a apresentar-se para os três espectadores que a esperam. Ela começa a maquiar-se, põe os cílios postiços e liga o rádio, ouve a canção *Te recuerdo Amanda*, de Víctor Jara⁷⁵.

Llueve sobre Santiago fue la consigna del golpe antes de lanzar los tanques a la calle. Todavía sigue lloviendo. (*Mara pulsa el radiocasete. Se empieza a escuchar "Te recuerdo Amanda", en la versión de Víctor Jara. Mara escucha un momento*). Sí te recuerdo Amanda, te recuerdo Víctor, y Jaime y Elena y Manuel. Yo no quería ver la lluvia después del golpe. Sólo quería hacer una cosa y hacerla bien: colocarme las pestañas postizas y seguir representando la obra como todos los días⁷⁶.

É possível ler a chuva como uma alegoria que representa a tristeza e as lágrimas provocadas pelo regime ditatorial. A chuva persiste, mas Mara não deseja vê-la mais. Ao se caracterizar para entrar em cena, representar e viver outras vidas, outros sonhos e sentimentos a personagem acredita que afastará as lembranças angustiantes. No trecho, com a referência à canção *Te Recuerdo Amanda*, do chileno Víctor Jara, percebemos que subjaz à rede intertextual, outros personagens oprimidos, detidos, desaparecidos, mortos, vítimas do regime militar. A música constitui mais um estímulo às lembranças que agora Mara deseja esquecer. Então ela tapa os ouvidos, como se esse gesto fosse suficiente para deter as recordações, mas ela carrega consigo o peso da experiência incomum.

¡No quiero saber de nada! ¡Ni de los muertos ni de los detenidos! ¡Nada! La gente se compromete tontamente porque no saben lo que es huir. ¡Yo lo sé! Escapamos de

⁷⁴ Sudaca é o adjetivo que os espanhóis usam para designar os latino-americanos que se exilam na Espanha.

⁷⁵ Víctor Jara foi um professor, diretor de teatro, poeta, cantor, chileno assassinado pela ditadura em 16 de setembro de 1973. Relatos reunidos pela viúva do cantor revolucionário dão conta de que ele teve suas mãos quebradas em uma das sessões de tortura: “Canta agora, filho da puta”, foi provocado por um oficial, que havia pedido exclusividade no comando das agressões ao preso. Jara então, no limite de suas forças, pôs-se de pé e cantou a canção “Venceremos”, hino da Unidade Popular: “(...) Venceremos, venceremos / Mil cadenas habrá que romper, Venceremos, venceremos, / La miseria sabremos vencer. Campesinos, soldados, mineros / La mujer de la patria también./ Estudiantes, empleados y obreros, /Cumpliremos con nuestro deber. (...)” Foi morto logo em seguida. As informações foram retiradas de: <http://www.pstu.org.br>. Cf. a letra integralmente no ANEXO 1.

⁷⁶ DÍAZ, 1996, p. 264. “Chove em Santiago, esse foi o slogan do golpe antes dos tanques tomarem as ruas. Todavia segue chovendo. (*Mara liga o rádio. E começa a escutar "Te recuerdo Amanda", na versão de Víctor Jara. Ela escuta um momento*). Sim, recordo de você Amanda, recordo do Víctor, Jaime e Elena, e Manuel. Eu não queria ver a chuva depois do golpe. Só queria fazer uma coisa, e fazê-la bem: colocar os cílios postiços e seguir representando a obra como todos os dias.”

Barcelona como conejos. Nos disparaban los franquistas, anarquistas, los franceses y hasta los alemanes.⁷⁷

Nesse sentido, o saber significa recordar, e, por consequência, (re)viver os momentos traumáticos da fuga e do exílio. Ela confronta suas memórias, suas dores, suas angústias, suas inquietações que se negam a desaparecer. Nas palavras de Said:

O exílio nos compele a pensar sobre ele, mas é terrível de vivenciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre um *eu* e seu verdadeiro lar. Sua tristeza essencial jamais pode ser superada [...] As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre.⁷⁸

Dante no canto XVII da *Divina Comédia* oferece uma descrição do exílio e de suas dores “Sentirás quanto amarga; quanto anseia /O sal de estranho pão; que é dura estrada /Subir, descer degraus da escada alheia⁷⁹”. O exílio descrito por ele reporta-se aos sentidos e a dor que não só espiritual mas uma dor física também causada pela ruptura com a sua terra natal.

O sujeito exilado é lançado fora de seus referentes socioculturais, rompendo com sua realidade, seus vínculos afetivos. Apesar disso, há um desejo latente de regressar. Na peça, lembrança e desejo se confundem. A personagem é consciente de que suas referências da pátria são irreais. Muitas vezes, a distância, a longa ausência, a nostalgia levam os sujeitos a idealizarem a terra natal. Vejamos o que ela diz sobre o regresso à Espanha:

Quizás volver a España, recuperar mi acento catalán, descubrir rincones, las baldosas del patio donde jugábamos [...] sorprender los primeros botes de los árboles del Parque Güell, esperar los barrenderos con sus grandes escobas de ramitas de brezo. Bueno, eso no es volver a España, eso era volver a un pequeño paraíso desaparecido del Paseo de Gracia.⁸⁰

Mara tem consciência da impossibilidade de voltar, de apagar as marcas e as cicatrizes da sua história familiar. Como Kristeva assinala “o paraíso perdido é uma miragem do passado que jamais poderá ser reencontrada⁸¹”.

⁷⁷ DÍAZ, 1996, p. 264. “Não quero saber de nada. Nem dos mortos nem dos detidos. Nada. As pessoas se comprometem estupidamente porque no sabem o que é fugir. Eu sei. Fugimos de Barcelona como coelhos. Os franquistas, os anarquistas, os franceses e até os alemães atiravam em nós.”

⁷⁸ SAID, 2003, p. 46.

⁷⁹ Paraíso VXII.

⁸⁰ DÍAZ, 1996, p. 268. “Talvez voltar a Espanha, recuperar meu sotaque catalão, descobrir cantos, as pedras do pátio onde brincávamos [...] surpreender os primeiros botes das árvores do Parque Güell, esperar os varredores com suas grandes vassouras de ramos de brezo. Bom isso não é voltar a Espanha, isso era voltar a um pequeno paraíso desaparecido do Paseo de Gracia.”

⁸¹ KRISTEVA, 1997, p. 17.

Em *Ligeros de Equipaje*, o retorno se traduziu em um novo exílio, pois as lembranças se desvanecem na medida em que ela encontra uma nova conjuntura social. A terra que ela conhecia não é mais a mesma, só existe em suas recordações.

MARA – ¿Los papeles...? ¿Qué papeles? ¡Ah el pasaporte! Claro que tonta soy. (*Perpleja*) ¿Y qué pasaporte? Tengo pasaporte español, chileno, francés. Lo del francés es porque me exilé en la embajada de Francia. ¿Sabe? (*Para sí*) Debo confesar que llevo tantos pasaportes porque tengo miedo. Y mientras más papeles tengo, más aún aumenta mi miedo porque siempre habrá un papel que me faltará⁸².

O sujeito exilado sabe que seus “lares” são sempre transitórios, por isso carrega vários passaportes. Também é comum nessa condição o sujeito portar documentos “frios”, pois na maioria das vezes ele é excluído social e politicamente. Muitos encontram dificuldades de inserção no mercado de trabalho, de acesso aos direitos de assistência social etc.

O olhar da personagem voltado para o passado provoca um enfrentamento entre a incerteza de ficar no país que a acolheu ou ter que fugir novamente. Assim, os retornos a suas lembranças não só revelam que suas feridas ainda estão abertas, mas também confirmam que seus vínculos no exílio são tênues: “MARA – ¡Odio los recuerdos! ¡Quiero ser amnésica! Una amnésica que va con su maleta vacía ninguna parte. Pero aún allí hay un funcionario. Un funcionario que me hace sentir culpable”⁸³.

Nesses momentos, ela se deixa levar por seu pesadelo, por sua solidão sem raízes. O que ela mais deseja é esquecer. Viver ali, em paz, no palco ou em sua casa, onde possa estar com seu filho rindo e escutando músicas. Espera romper com o passado, com as lembranças que a atormentam, diz: “no me vengas con la historia de fulanito desaparecido o tu amiga torturada. ¡No quiero saber de nada! Yo no he visto ningún muerto, por lo tanto, no hay muertos”⁸⁴. Entretanto, ela precisa encarar suas memórias, pois a memória é dicotômica, é necessário lembrar para se esquecer. No caso da protagonista, o exílio ou o trauma provocado por ele assume uma perspectiva ainda mais dramática, pois ela vive um duplo exílio.

⁸² DÍAZ, 1996, p. 268. “Mara – Os papéis? Quais papéis? Ah, o passaporte! Claro, como sou estúpida. (*Perplexa*) E qual passaporte? Tenho passaporte espanhol, chileno e francês. O francês é porque estive exilada na Embaixada Francesa, sabia? (*Para si*) Devo confessar que carrego tantos passaportes porque tenho medo. Quanto mais papéis tenho mais o medo aumenta porque sempre haverá um que irá me faltar.”

⁸³ “Mara – Odeio as recordações. Quero ser amnésica. Uma amnésica que vai a nenhuma parte com sua maleta vazia. Porém, ali ainda há um funcionário. Um funcionário que me faz sentir culpada.”

⁸⁴ DÍAZ, 1996, p. 265. “não me venha com a história de fulaninho desaparecido ou sua amiga torturada. Não quero saber de nada. Eu não vi nenhum morto, portanto, não há mortos.”

Ao falarmos do exílio na literatura é pertinente pontuarmos que essa literatura constitui uma tradição no Cone Sul, especialmente o exílio chileno⁸⁵. Essa tradição foi desenvolvida por vários escritores expulsos de seus países quase sempre por perseguição política, como por exemplo Mario Benedetti, David Viñas, Noel Jitrik, Marta Traba, Eduardo Galeano, Angel Rama. Mesmo longe de suas pátrias, os intelectuais combateram os regimes autoritários por meio de seus textos, discursos, protestos, etc.

Segundo Paloma Vidal, a resistência da expatriação chilena “organizou-se em torno de duas revistas: *Literatura chilena en el exilio* cujo primeiro número saiu em 1977 na Califórnia, sob a direção de Fernando Alegría e *Araucaria* publicada em Madri, 1978, dirigida por Volodia Tielteboim⁸⁶”. A autora, ainda, discute a divergência de perspectiva entre o exílio chileno e o argentino, pontuando que no segundo houve uma tendência à dispersão. Entretanto, a autora utiliza o argumento de Grínor Rojo, “do duplo jogo mal jogado”, ao afirmar que “tanto a resistência organizada dos escritores chilenos e a despolitização dos argentinos oscilavam entre um projeto ancorado em seu país e a nova realidade circundante”⁸⁷. De fato, evidenciamos que os conteúdos da obra de Díaz passam pelas problemáticas dos dois contextos sociais. De forma positiva, a distância permitiu ao escritor ver o seu país de um ângulo diferente.

Assim como Díaz, autores como Julio Cortázar, Marta Trabba, Mario Benedetti, entre outros, que viveram o exílio, responderam a mesma confluência entre literatura e política. Cada um a sua maneira buscou uma escrita que representasse melhor as realidades latino-americanas.

2.2 – *Toda esta larga noche: da sobrevivência à militância*

O mundo se tornava fascista. Num mundo assim, que futuro nos reservariam? Provavelmente não havia lugar para nós, éramos fantasmas, rolaríamos de cárcere em cárcere, findaríamos num campo de concentração. Nenhuma utilidade representávamos na ordem nova. Se nos largassem, vagaríamos tristes, inofensivos e desocupados, farrapos vivos, fantasmas prematuros; desejaríamos enlouquecer, recolhermo-nos ao hospício ou ter coragem de amarrar uma corda ao pescoço e dar o mergulho decisivo. Essas idéias, repetidas, vexavam-me; tanto me embrenhara nelas que me sentia inteiramente perdido.

(Graciliano Ramos)⁸⁸

⁸⁵ O exílio, aliás, vai ocupar um papel fundamental na cultura chilena: cerca de 1 milhão de chilenos deixaram o país durante a ditadura de Pinochet. <http://nuevomundo.revues.org/index5791.html>

⁸⁶ VIDAL, 2009, p. 39.

⁸⁷ VIDAL, 2004. p. 40.

⁸⁸ In: RAMOS, 1994, p. 178 (Volume I).

Em toda *Esta larga noche*, o registro do arquivo entregue a Díaz nos revela particularidades das experiências dos presos políticos, do fechamento progressivo dos espaços democráticos, da censura aos artistas e às produções artísticas, do surgimento de uma força contrária aos ditadores, dos delatores. No mesmo cárcere, presas quatro mulheres arrancadas de seus lares, amigos, familiares e profissões. Para elas, o amanhã era absolutamente hipotético. Mulheres precocemente taciturnas, sonhos de vida familiar preteridos. Sonhos de maternidade “interrompidos”. Nenhuma certeza de construir um futuro com tranquilidade. A única alternativa era viver o presente, o aqui e o agora, como se fossem os últimos instantes. Nesta leitura, o singular e o plural se entrelaçam à medida que associamos a experiência de uma trajetória de vida à existência de outras pessoas que viveram circunstâncias similares.

No Chile, entre 11 de setembro de 1973 e 10 de março de 1990, os militares prenderam inúmeras pessoas em nome da “ordem” com intuito de conter, desmobilizar ou reprimir os movimentos sociais. Os numerosos testemunhos de homens e mulheres que viveram a prisão política permitiram a Comissão Nacional sobre Prisão Política e Tortura reunir informações a respeito de mais de 1.132 recintos utilizados como lugares de detenção nas treze regiões do país⁸⁹. Por meio desses relatos, a Comissão conseguiu identificar o que havia de comum no cotidiano desses lugares: a forma como as pessoas foram detidas, interrogadas e as torturas as quais elas foram submetidas. Utilizaram como sítios de detenção as mais diversas unidades pertencentes às Forças Armadas, quartéis de investigações e carabineiros, navios, estádios de futebol, recintos secretos da Agência Nacional de Inteligência (DINA) e a Central Nacional de Inteligência (CNI), organizados e divididos em treze regiões, por exemplo, na região I os lugares de detenção foram: A prisão *Buen Pastor* de Iquique, A prisão pública de Arica, Casa de seguridad Carrera Pinto, as Comisariías de Carabineros, Cuartel de Investigaciones de Iquique e Arica, um imóvel na Avenida Santa María, Recinto Dina Casa de la Risa, entre outros⁹⁰.

As pessoas eram detidas violentamente, diante dos seus filhos, independente da idade, no meio da noite, sob ameaças, gritos, pancadas, ponta pés. Perante essa atmosfera de angústia e terror a família ficava desolada. Em alguns casos, nas pequenas cidades, os presos eram expostos aos membros da comunidade para intimidar os demais, silenciando-os. Muitos dos detidos eram conduzidos ao lugar de detenção, amarrados, encapuzados, para que não

⁸⁹ As informações foram retiradas do CEME – Centro de Estudios Miguel Henríquez. Arquivo Chile. Capítulo IV. disponível em http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar_centros_tortura.html.

⁹⁰ CEME.

reconhecessem os seus destinos a fim de manter o caráter secreto e clandestino desses lugares. Vários foram submetidos às condições precárias, dormiam no chão, sem abrigo, privados de alimentos e água ou com alimentação escassa, frequentemente em condições insalubres sem acesso ao banho, suportaram humilhações e abusos do poder.

Entre os anos de 1973 e 1976 foram criados os campos de concentração, os presos eram enviados de diversas regiões do país a esses campos, privados da liberdade. A vida cotidiana nesses lugares se caracterizava pela incerteza e uma constante pressão psicológica. Infelizmente, muitos figuram nas listas de desaparecidos, os corpos de outros, como no caso de Calanca, foram descobertos em covas. Houve ainda uma situação mais dramática, em vários túmulos do pátio 29 do cemitério Geral de Santiago foram encontradas centenas corpos empilhados uns sobre os outros. Nas últimas décadas, ossadas foram localizadas em diversas partes do país, corpos que insistem em aparecer, que não permitem que sejam esquecidos e que ao fim servem de consolo para aqueles que se perguntam: onde eles estão?

À medida que a violência praticada pelo Estado violava os direitos do povo chileno, em nome da necessidade de manter a “ordem”, o cidadão se encontra totalmente desprotegido juridicamente. Nesse sentido, campo – lugar de isolamento e domínio – e cidade não se distinguem. A vigilância e o controle exercidos no cárcere de *Toda esta larga noche* se assemelham às formas de controles exercidas fora da cela, “salir de aquí es peor que no salir⁹¹”. Segundo Eduardo Guerrero, a cela adquire um suposto grau de segurança se comparada ao terror do ambiente externo.

No regime totalitário, a maximização do poder da polícia viola uma série de direitos civis. A função dos policiais era de prender ou liquidar aqueles que se opunham ao regime e suas ações estão ligadas às atrocidades cometidas pelos governos. Nas palavras de Arent:

O terror total, a essência do regime totalitário, não existe a favor nem contra os homens. A sua função é proporcionar às forças da natureza ou da história um meio de acelerar o seu movimento (...) na prática, isto significa que o terror executa sem mais delongas as sentenças de morte que a natureza supostamente pronunciou contra aquelas raças ou aqueles indivíduos que são indignos de viver, ou que a história decretou as classes agonizantes, sem esperar pelos processos mais lerdos e menos eficazes da própria história ou natureza.

Tal como no Chile, a Espanha vivenciou experiências trágicas e degradantes durante o regime franquista implantado após a Guerra Civil. A Espanha viveu uma das mais longas ditaduras (1939-1975). Entre as décadas de 60 e 70 o país apresentou um notável desenvolvimento econômico, ainda desigual, mas a censura e o controle persistiram. Assim

⁹¹ DÍAZ, 1996, p. 220. “Sair daqui é pior que não sair.”

como na América Latina, na Espanha, os opositores ao regime tinham o mesmo destino: a morte, a prisão, o exílio, a clandestinidade.

É mister que façamos uma menção especial à situação da mulher que perdeu todos os direitos adquiridos na Segunda República. Além de submetida ao homem, à mulher era permitido trabalhar somente com o consentimento do marido, os contraceptivos foram proibidos, a ela cabia a função de mãe e esposa. O paradigma dessa condição era a configuração do delito de adultério no caso de infidelidade feminina.

Segundo as jornalistas Teresa Cendrós e Francesc Valls, mais de doze mil crianças, filhas de republicanos que foram executados pelo franquismo, estão desaparecidas. Com a ausência dos pais, elas foram encaminhadas a orfanatos católicos e famílias de simpatizantes da nova ordem⁹². As crianças jamais foram devolvidas a suas famílias. O Estado, com o apoio da Igreja Católica, as fez desaparecer, reeducou-as, negou-lhes sua origem, sua história e sua identidade. As mães presas que se recusaram a entregar seus filhos os viram morrer nas condições insalubres das prisões. A orfandade é uma das implicações da privação ilegítima da liberdade exercida pelos regimes totalitários, tema que trataremos ao final dessa seção.

No microcosmo social da cela de *Toda esta larga noche*, encontram-se as personagens, criadas por Díaz – Rosario, Jimena, Olga e Aurora. Dividem esse espaço, quatro mulheres, presas políticas que convivem e compartilham os horrores da detenção. Rosario é uma mulher do povo, trabalhou nas fábricas de tecidos quando criança, estudou na escola de normalistas. A professora representa o grupo dos intelectuais, ela afirma que “os libros dan fuerza, que son una arma...”⁹³ Jimena Pérez de Arce está grávida de sete meses, representa a classe burguesa, supostamente não é, ideologicamente, comprometida nem com a direita nem com a esquerda. Foi detida porque seu endereço estava na agenda de uma antiga amiga de colégio, a qual havia reencontrado há poucos dias. Olga Ruiz é uma enfermeira do povoado que vivia com um médico militante de esquerda, sobre ela pairam suspeitas e desconfianças, foi detida e solta várias vezes. Aurora del Solar é uma popular atriz de televisão, que era companheira de um militante. Apesar das diferenças, elas descobrem que a solidariedade não é um atributo de classe ou raça, de categorias ou rótulos, ela transcende todos os tipos de fronteiras entre os seres humanos. Para elas a solidariedade era necessária também à sobrevivência.

⁹² España: Los doce mil desaparecidos de Franco. Disponible em <http://www.rebellion.org/hemeroteca/ddhh/franco210402.htm>

⁹³ DÍAZ, 1996, p. 221. “Os livros dão força, que são uma arma”.

El ruido de la puerta metálica y luego la puerta de madera se abre lentamente. [...] Luego entra una mujer. Nos es Olga. Camina con dificultad, apoyándose en las paredes. Parece no darse cuenta de nada. De una mano le cuelga una manta. Su rostro es como una máscara inexpresiva. La puerta se cierra. Jimena y Rosario, asombradas inmóviles, la miran. La primera a reaccionar es Rosario que corre hacia la recién llegada).

ROSARIO – *(Decidida a Jimena)* ¡Ayúdame!

JIMENA – *(Angustiada)* ¿La torturaron?

ROSARIO – Sí. *(La ayudan. La mujer está casi desvanecida. La llevan hasta una litera y la acomodan. Comienza a emitir débiles quejidos).* [...]

(Rosario le levanta el vestido hasta la cintura. Lo que ven no es agradable. [...] Rosario acaricia la mujer y le habla con dulzura).

ROSARIO – Ya va a pasar. No estás sola, compañera. Ya va a pasar.⁹⁴

A presa que acaba de entrar na cela, Aurora, recebe o afeto e os cuidados de Rosario. A dor física e psicológica, a indignação, a violação de uma é sentida por todas. As paredes, os muros altos, as grades, as ameaças, não podem conter o alento e o afeto que desenvolve entre elas. Contudo, apesar do afeto, da aproximação, a relação com Olga se estabelece no plano da desconfiança. Quando ela confessa ser um agente duplo, Rosario responde: “¿Por qué has hablado? Una persona que tiene el trabajo que tú dices tener, nunca lo hubiera hecho⁹⁵”.

O questionamento de Rosario e as dúvidas de Aurora, levam Olga a sentir-se só, pois tanto as companheiras quanto os militares desconfiavam dela. O receio, a desconfiança, a suspeita, a simulação, situaram-se acima da amizade, da convivência, da solidariedade. A desconfiança corrói e desintegra os valores cívicos, além de debilitar a oposição que se isola sigilosamente. Sem a confiança torna-se difícil se organizar e estabelecer alianças. A desconfiança deixa Olga sozinha e é o que persegue o regime, pois sabem que a desconfiança gera a desunião.

Dentro do confinamento, elas irão viver conflitos, desenvolver afinidades, suspeitas, disputas, até se tornarem defensoras de uma causa. As situações vividas nesse espaço nos permitem a caracterização social, ideológica, ética e sociocultural das personagens.

Una habitación de paredes desnudas y descascaradas, más alta que profunda. A la izquierda, una perta que comunica con el pasillo y que sólo se puede abrir desde afuera. Al fondo, un armario empotrado de dos puertas. En un rincón, a la izquierda dos literas.

⁹⁴ DÍAZ, 1996, p. 223. “*Após ruído da porta metálica, a porta de madeira se abre lentamente. Entra uma mulher. Não é Olga. Caminha com dificuldade apoiando-se nas paredes. Parece não se dar conta de nada. De uma das mãos está pendurada uma manta. Seu rosto é como uma máscara inexpressiva. A porta se fecha. Jimena e Rosario, assustadas e imóveis, a observam. A primeira a reagir é Rosario que corre até a recém chegada. / ROSARIO – (decidida a Jimena) Ajuda-me! / JIMENA – Eles a torturam? / ROSARIO – Sim. (Elas a ajudam. A mulher está quase desvanecida. Elas a levam até a beliche e a acomodam. Ela começa a queixar-se debilmente. [...] Rosario levanta o vestido de Aurora até a cintura, o que veem é desagradável. [...] Rosario acaricia a mulher e fala docemente. / ROSARIO – Já vai passar. Você não está sozinha, companheira. Já vai passar.*”

⁹⁵ DÍAZ, 1996, p. 233. “Por que você falou? Uma pessoa que tem o trabalho que você tem, nunca faria isso.”

[...] *No hay mesa. Una pequeña ventana muy alta que por el exterior está casi a ras del suelo porque la celda está en un semisótano. [..]*⁹⁶

Na análise do espaço físico da clausura, alguns aspectos revelam a relação de poder e indicam os atores da supremacia. O fato de estarem no subsolo desvenda a perspectiva de submissão na qual se encontram essas mulheres, “desaparecidas” ou mortas. A posição abaixo do solo também pode nos remeter à ideia de “sepultamento”. Também o fato de a porta só abrir por fora revela a determinação de suas condições. Entretanto, elas se sentem seguras com a porta fechada, mas o som dos passos no corredor anuncia a transformação do espaço. Nesse cenário, encerradas, diante da sujeira, da fome, da barbárie, a concepção de tempo e espaço, vida e morte são totalmente diferentes.

AURORA – Si. Y hoy debe ser martes, ¿no?

ROSARIO – No tenemos ni idea. Hace ya mucho tiempo que no sabemos en que día de la semana vivimos.

[...] OLGA – ¿Dé que puedes hablar en una celda de “desaparecidas”...? ¿De fantasmas?

JIMENA – ¡De cualquier cosa! Del otoño, por ejemplo.

ROSARIO – (*Extrañada*) ¿Estamos en el otoño?⁹⁷

Isso se deve ao fato de os sujeitos serem inevitavelmente não apenas expulsos do espaço, como também do tempo, pois eles estão alheios ao que está acontecendo no momento em que vivem. Estão alheias as realidades fora da cela, submetidas a um julgamento ilegal, pois as leis não foram respeitadas. Despojadas de suas raízes e sonhos, elas ocupam a ala dos desaparecidos. Sem visitas dos entes queridos, sem contato com o mundo exterior, encontram-se, ali em uma vala, enterradas em uma cela subterrânea.

Entretanto, há sinais que as permitem saber de fatos externos ao cárcere. Por exemplo, o fato de uma flor ter grudado na janela permitir a Jimena imaginar que estariam no outono. Como Olga, encarregada da cela, mantinha uma aproximação com os militares ela recebia informações de fora, mas os militares também não lhe diziam tudo. De qualquer forma, essas informações eram precárias e fragmentadas.

⁹⁶ DÍAZ, 1996, p. 215. “*Um quarto de paredes nuas e descascadas, mais alta que profunda. A esquerda uma porta que se comunica com o corredor e que só se abre por fora. Ao fundo um armário de duas portas cravado na parede. No canto à esquerda, duas beliches. Não há mesa. Uma janela pequena bem alta que do lado de fora está próxima ao chão porque a cela é um semi-porão.*”

⁹⁷ DÍAZ, 1996, p. 241. “*OLGA – Sim. Hoje deve ser terça, não? / ROSARIO – Não temos nem ideia. Faz muito tempo que não sabemos em que dia da semana estamos vivendo. / OLGA – Do que podemos falar em uma cela de desaparecidas? De fantasmas? / JIMENA – De qualquer coisa. Do outono, por exemplo. / ROSARIO – (estranhando) Estamos no outono?*”

(Se escuchan pasos. Suena el cerrojo. La puerta se abre. Entra Olga. Trae una jarra de latón y cuatro barritas de pan. En el brazo una toalla grande y un jabón. Rosario y Jimena se acercan de Olga con ansiedad. Olga está tranquila.)

JIMENA – ¿Qué querían?

ROSARIO – ¿Qué pasó?

[...]

OLGA – Era el desayuno. Eso es todo.

JIMENA – ¿Y la toalla y el jabón?

OLGA – Vendrá una comisión de los derechos humanos y por si les ocurre echar un vistazo por aquí...⁹⁸

Sarlo ao analisar *La bamba*⁹⁹ de Ípolo, afirma que a comunicação no espaço carcerário caracteriza-se pela *fragmentação das informações* que vêm de fora, distorcidas por redes de difusão fracas ou ameaçadas e a escassez de mensagens que podem se produzir dentro¹⁰⁰. Ípolo utiliza-se de uma analogia com as *radios-bembas*, informações que circulavam de boca em boca antes da revolução em Cuba. Assim, de cela em cela, circulam as informações, *bembas* correspondem à escassez de dados e as condições de reclusão dos presos.

A rede de comunicação no ambiente carcerário de *Toda esta larga noche* se configura também por uso de signos. Como na comunicação entre Rosario e seu companheiro preso no mesmo centro de detenção.

JIMENA – El compañero de Rosario está en una celda próxima... Aunque no lo puede ver por lo menos lo tiene cerca. Sabe que está ahí, porque sin verse, han podido ponerse de acuerdo.

AURORA – ¿De acuerdo...? ¿Cómo?

ROSARIO – Fue una casualidad. Por las mañanas nos llevan al servicio. Hay un solo grifo para todos. Los de la otra celda donde está él lo usan antes de nosotras. Un día encontré su camisa sucia. Le reconocería entre mil iguales, mis zurcidos, los botones... Se la lavé y la dejé en el mismo sitio. Y así empezó la relación: cuando encuentro su camisa sucia me da un vuelco en el corazón.¹⁰¹

⁹⁸ DÍAZ, 1996. p. 234. “Escutam passos. Soa a fechadura. A porta se abre. Olga entra. Traz uma jarra de alumínio e quatro pedaços de pão. No braço uma toalha grande e um sabonete. Rosario e Jimena se aproximam ansiosas. Olga está tranquila. / JIMENA – O que eles queriam, Olga? / ROSARIO – O que aconteceu? / OLGA – Era o café da manhã. Só isso. / JIMENA – E a toalha e o sabonete? / OLGA – Virá uma comissão dos direitos humanos. E se eles decidem fazer uma vistoria por aqui...”

⁹⁹ Em 17 de abril de 1976, Emilio de Ípolo foi sequestrado por um comando do Corpo do Exército. Após quase dois anos, ao sair da prisão, ele escreveu *La Bamba*, ensaio no qual se dedicou a analisar, a partir de uma perspectiva da análise do discurso, o funcionamento dos rumores na prisão.

¹⁰⁰ SARLO, 2006, p. 76.

¹⁰¹ DÍAZ, 1996, p. 226. “JIMENA – O companheiro de Rosario está em uma cela próxima. Ainda que não o veja, ao menos está perto. Sabe que está aí porque, sem se verem, puderam combinar. / AURORA – Combinaram, como? / ROSARIO – Foi casualmente. Pelas manhãs nos levam para nos lavarmos. Só há uma torneira para todos. Os da outra cela onde está meu companheiro a usam antes de nós. Um dia encontrei sua camisa. Eu a reconheceria entre mil iguais, meus cerzidos e os botões. Eu a lavei e a deixei ali no mesmo lugar. Assim começou a relação: quando encontro sua camisa suja meu coração palpita.”

A presença da camisa do companheiro de Rosario próxima à torneira não só era um sinal de que ele ainda estava vivo, mas também instrumento da resistência, pois nela Enrique deixava informações escritas sobre o movimento de oposição. A rotina dos militares também servia para indicar o que se passava fora do cárcere. Ao ouvirem o som das marchas militares, elas ficavam tensas, pois sabiam que o som era um artifício para abafar os gritos dos torturados. Da cela igualmente era possível escutar os tiros de metralhadoras. Esses indícios as ajudavam a conjecturar o que se passava fora da cela.

Além disso, os detentos deixavam escritos nas paredes, na madeira das camas. Segundo Rosario, ler as mensagens escritas nas paredes da prisão é importante, pois são amigos que te falam. Assim, as paredes, as camas, as portas, deixam sua prosaica função para se tornarem veículos de comunicação.

ROSARIO – “Estoy viva...” GH. Noviembre 1973. “Venceremos”... Norma 1974. “Malditos oigan esto: Somos muchos”... A.I. Marzo 1975. “Esto durará poco, compañeras” B.S. Octubre no dice el año... “Preferiría estar muerta”... María R. Agosto 1974.¹⁰²

O sujeito aprisionado cria formas de subverter a incomunicação à qual estão submetidos. A própria natureza humana encontra meios de adaptação aos ambientes hostis. Essas mulheres tentam, dessa forma, restaurarem os laços com o mundo real que são totalmente dilacerados na reclusão.

Apesar de se sentirem permanentemente ameaçadas, elas arriscam suas vidas pelo ideal. Inicialmente, Aurora e Jimena parecem não aderir à luta dos militantes. Só ao final da peça, quando Jimena resiste às torturas até a morte, é que sabemos a verdadeira causa de sua prisão, seu marido havia escondido três dirigentes em seu estúdio. Os militares acreditavam que ela sabia onde eles estavam. Já Aurora confessa a Rosario ser a conexão entre o dinheiro enviado pelos companheiros exilados e os militantes, e que faz parte do plano de emboscada arquitetado pelos rebeldes, a fim de libertar presos que seriam transferidos ao campo de concentração de Ritoque¹⁰³, um balneário de verão, transformado em centro de detenção. Assim, vamos desvendando os graus de comprometimentos dessas mulheres com o governo da Unidade Popular. Por meio das falas e de suas relações vamos construindo a caracterização psicológica e ideológica de cada uma delas.

¹⁰² DÍAZ, 1996, p. 244. “ROSARIO – “Estoy viva...” GH. Noviembre 1973. “Venceremos”... Norma 1974. “Malditos escutem isso: Somos muitos”... A.I. Março 1975. “Isso durará pouco, companheiras” B.S. Outubro no diz o ano... “Preferia estar morta”... María R. Agosto 1974.”

¹⁰³ Campo de concentração da V região, onde se formou uma companhia de teatro Teja.

Jimena realmente nos surpreende, pois ao princípio ela nos parece alienada, inclusive chega a tapar os ouvidos para não ouvir as informações sigilosas que são trocadas na cela entre Rosario, Olga e Aurora. Mas a presença de Jimena na prisão também nos leva a pensar na orfandade que o regime causou.

Toda esta larga noche também nos leva a discutir outra implicação da detenção de mulheres grávidas. Jimena é torturada, espancada até dar a luz a uma menina. A mãe não resiste aos ferimentos e a criança é entregue a Rosario, companheira de cela. Não podemos deixar de considerar as circunstâncias que envolvem o nascimento de Paloma e que ela levará consigo as feridas do passado, como toda uma geração que nasceu sob o signo da ditadura. Órfãos que um dia desejam conhecer seu passado, saber de seus pais, buscar suas identidades.

Muitos encontram, hoje, apoio de organizações não governamentais como *Las Abuelas de La Plaza de Mayo*¹⁰⁴, que ajudam muitas pessoas a resgatarem suas raízes. No Chile, a companhia de teatro *Ruta de la Memória*¹⁰⁵ dedicou uma de suas produções às mulheres grávidas presas e torturadas durante a ditadura, a peça *Cuerpo Quebrado* é uma homenagem a Michelle Peña; Reinalda del Carmen Pereira y María Cecilia Labrín, gestantes que desaparecem durante o regime.

Embora o futuro no cárcere seja algo incerto, o bebê que Jimena espera, significa a possibilidade de uma “nova” existência, a liberdade. Nesse sentido, a obra é marcada pela antítese vida/morte, pois a morte está à espreita cada vez que se escutam os passos no corredor ao mesmo tempo em que os presos celebram a vida com as cantigas de ninar que cantavam para seus filhos deixados aos cuidados alheios.

A história de Jimena termina com o nascimento de sua filha. O nome escolhido para a criança é Paloma – que em português significa pomba – um símbolo que representa a paz e a liberdade: “[...] Cuando empiece a abrir los ojos y a mirar a tu alrededor, ya habrá pasado la noche y empezarás a vivir. Paloma, creo que contigo ya empezó la libertad”.¹⁰⁶ As últimas palavras de Rosario são portadoras de um desejo, o fim do horror. Embora seja possível extrair dessas palavras um tom esperançoso para o desfecho da peça, não podemos deixar de pensar na orfandade causada pelo regime. Nessa perspectiva, depois da longa noite ainda se

¹⁰⁴ Las Abuelas de La Plaza de Mayo é uma organização não governamental que apóia e ajuda os familiares das mulheres grávidas, crianças nascidas nos centros de detenção, durante a ditadura militar na Argentina. http://www.abuelas.org.ar/institucional.php?institucional=historia.htm&der1=der1_hist.php&der2=der2_inst.php

¹⁰⁵ Ruta de la Memória é um projeto multidisciplinar de dança, teatro e vídeo. <http://www.teatrorutadelamemoria.com/Index2.htm>

¹⁰⁶ DÍAZ, 1996, p. 254. “Quando comeses a abrir os olhos e a olhar ao seu redor, já haverá passado a noite e começarás a viver. *Paloma*, acredito que contigo já começou a liberdade.”

sentirão as sequelas desse tempo escuro. Pais e filhos separados, mães que não puderam amamentar suas crianças, que não ouviram as primeiras palavras de seus filhos, nem viram seus primeiros passos.

Os filhos dos desaparecidos, os nascidos em cativeiro, às vezes apropriados pelos próprios torturadores que deixaram marcas indeléveis nesses órfãos, os quais um dia gostariam de saber de onde vieram, quem são, por que viveram...

Além da orfandade, a separação dos familiares e o desaparecimento de milhares de pessoas deixam ainda outras marcas. Geralmente, os filhos e os familiares dos desaparecidos sabem sobre o sumiço de seus entes queridos, porém ignoram o destino deles. Não é só a dor da perda, da vida, da impossibilidade de enterrar o morto, a dor maior consiste na memória, na espera e desesperante busca eterna. Busca que é apoiada por várias organizações não governamentais como *Las Madres y Las Abuelas de la plaza de mayo*.

A narrativa de *Toda esta larga noche* baseada nos diálogos das quatro mulheres nos permite a ressignificação e a recuperação de histórias inteiras, pois o texto abre lacunas na história para que pensemos sobre ela. Dessa forma, nós leitores somos livre(s) para interpretar a história como quiser(ermos), e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação”¹⁰⁷. Assim, repensamos a história, reconstruímos a memórias subterrâneas, silenciadas e ocultadas.

Não só os espaços criados pela literatura, mas também a publicação de diversos relatórios, documentos e testemunhos nos países do Cone Sul, fizeram da luta pela memória um fator de conscientização política desses povos.

2.3 – As fronteiras das identidades

O encontro do autor com dois espaços geográficos e culturais distintos, apesar da semelhança do idioma, a profunda consciência do caráter nômade, da constante viagem, do olhar para dentro e para fora de si, compõe a identidade de Díaz e dos textos que estudamos.

O nomadismo do autor é responsável pela criação de uma arte que questiona a rigidez das identidades. Nas peças, as personagens presas se transformam, transmutam pelo contanto e intercâmbio de ideologias diferentes. Jimena, por exemplo, assume uma postura ideológica

¹⁰⁷ BENJAMIN, 1994, p. 203.

contrária aos seus valores burgueses, pois deixa seu estado de alienação para assumir a militância.

JIMENA – En realidad Rosario, de la que deberías desconfiar es de mí. Soy la única que no han torturado. No soy de izquierda.

ROSARIO – Esto está claro.

JIMENA – Tampoco soy de derecha. [...] no me confíes nunca un secreto, Rosario. Al menor apremio físico delataría hasta mi madre¹⁰⁸.

Neste trecho do primeiro ato, percebemos que Jimena afirma não pertencer a nenhuma ideologia política. Ela também diz a companheira de cela que não seria capaz de guardar um segredo. No entanto, ela ouve as conversas no cárcere e sabe que há um plano para libertar presos que serão transferidos a Ritoque. Quase no final do terceiro ato, percebemos que Jimena muda de postura, pois ela é torturada até a morte sem revelar o segredo das companheiras de cárcere, nem o comprometimento do seu marido que escondeu três militantes em sua casa, real motivo da prisão de Jimena.

AURORA – ¿Jimena habló?

OLGA – No. Sólo gritaba. (Pausa) ¿Y qué crees que podía haber dicho?

AURORA – Lo que había oído aquí.

OLGA – No dijo nada.¹⁰⁹

Dessa forma, é pertinente também discutirmos, além do que já foi apresentado, a questão da(s) identidade(s): por meio da generalização de elementos culturais, no caso de Mara ou pela existência de grupos sociais, no caso das detentas de *Toda esta larga noche*, ou pelo direito à restituição das identidades de crianças apropriadas pela ditadura.

A alteridade e a diferença são elementos que fundamentam a formação de uma identidade cultural, pois são os elementos caracterizadores das diferenças entre os sujeitos ou grupos sociais que formam suas identidades. Na medida em que o indivíduo não adota os mesmos elementos de identificação que o outro adota ou quando atribui significados diferentes a esses elementos, ele sabe quem é. Nesse sentido, toda identificação pressupõe o outro.

Existem vários graus e dimensões de identificação cultural, mais restritos ou mais amplos. No caso de Mara, esses graus são mais amplos e, no caso das detentas, eles têm

¹⁰⁸ DÍAZ, 1996, p. 222. “Jimena – Na verdade Rosario, a de que você deveria desconfiar sou eu. Sou a única que não torturaram. Não sou de esquerda. Rosario – Está claro. Jimena – Tampouco sou de direita [...] nunca me confie um segredo, Rosario. Ao menor risco físico delataria até minha mãe.”

¹⁰⁹ DÍAZ, 1996, p. 252. “Aurora – Jimena falou? / Olga – Não só gritava. (Pausa). O que pensa que ela poderia ter dito? / Aurora – O que escutou aqui. / Olga – Não disse nada.

dimensões menores. Para Pollak (2004), construir a identidade é buscar elementos capazes de construir uma imagem de si para si e para os outros.

Em *Ligeros de Equipaje* a questão do exílio pode ser tratada de duas formas. A primeira é marcada por uma tensão entre presente e passado, pela condição do sujeito fora de sua pátria, como já discutimos. A segunda pela relação entre identidade e alteridade. O encontro com o mundo do outro é marcado por polarização entre o *aqui* e as várias imagens que remetem aos lugares onde Mara viveu.

Na peça, as circunstâncias históricas, geográficas e sociais estão ligadas ao contexto chileno e espanhol, mas também há referências a todos os continentes do globo. A menção a outros lugares aonde Mara poderia ir caracteriza o caráter errante do sujeito despatriado. Apesar do tom “cosmopolita”, percebemos que o autor destaca elementos culturais da Catalunha e do Chile situando os referentes da personagem entre esses dois contextos. É pertinente, então, concluir que as identificações que Mara estabelece nesses lugares não são excludentes, mas que convivem, configurando um sujeito múltiplo que assume identidades diferentes e temporárias como defende Hall (2004).

(...) à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, [e] com cada uma das quais poderíamos nos identificar - ao menos temporariamente¹¹⁰.

Como as identidades são construídas, em consonância com o tempo e o espaço, é possível entender na contemporaneidade o caráter transitório das identificações dos sujeitos. As identidades são forjadas e reconstruídas permanentemente no exílio, semelhante ao amplo processo de mudança social que vem deslocando as estruturas centrais das comunidades globais, originando novas concepções de sujeito.

O exílio afetou o sentido de identidade de Mara, recriando múltiplas consciências identitárias que tentam se ajustar a contextos sociais diferentes. No Chile, como já nos referimos anteriormente, ela, ainda criança, pede ao pai que não fale em catalão, pois todos no colégio dizem que ela tem sotaque. Esse é um artifício que a personagem utiliza para buscar uma nova identidade em um contexto social diferente.

Enquanto Mara se prepara para entrar em cena, ela brinca treinando a pronuncia com sotaques distintos, passa outros textos, interpreta outros personagens. Said (2005) afirma que os exilados são sempre excêntricos que sentem a sua diferença ao mesmo tempo em que a

¹¹⁰ HALL, 2004, p. 13.

exploram. É o que percebemos na personagem que usa de sua condição para um fazer artístico. No entanto, é importante frisarmos que nem todos reagem assim e de fato o exílio é uma experiência traumática.

A identidade também pode ser definida como posição, se consideramos o lugar da personagem em relação ao espaço social, geográfico e ecológico, o que liga o indivíduo a uma espacialidade. A presença do elemento topográfico do Chile, a Cordilheira Andina, constitui uma menção as raízes chilenas. Reafirmadas pelo poema de Neruda *Cuándo de Chile*, recitado por Mara:

Oh Chile, largo pétalo
de mar y vino y nieve,
ay cuándo, ay cuándo
ay cuándo me encontraré contigo,
enrollarás tu cinta
de espuma blanca y negra en mi cintura,
desencadenaré mi poesía sobre tu territorio.¹¹¹

Os versos são uma exaltação à pátria. Há um paralelismo nos versos “Ay cuándo” que reiteram a nostalgia e o desejo de regressar ao país amado: “Ay cuándo / me encontraré contigo”. A Cordilheira dos Andes é um elemento da paisagem chilena que constitui um símbolo de identificação com a pátria.

Há no texto referências a lugares da Espanha, como Manresa município de Barcelona que pertence a Comunidade Autônoma da Catalunha, cidade da avó de Mara. Também, a Matalascañas que pertence à província de Huelva, Comunidade Autônoma de Andaluzia. Em suas recordações, a mulher-menina, fala do Parque Güell, onde ela brincava quando criança. O parque fica em Barcelona e foi construído a pedido do industrial catalão Eusébio Güell. A referência a esse espaço mítico da infância de Mara reafirma a identificação que o sujeito busca em seus lugares de referências. Ela diz “pero quiero vivir en mi país, porque mi país es el tercero derecha del No 8 del Paseo de Gracia¹¹²”. O Paseo de Gracia, em catalão Passeig de Gracia, é uma das avenidas principais de Barcelona, assim como o parque Güell, também é um símbolo de Barcelona.

A presença de elementos culturais arquétipos tanto catalão quanto chileno serve para indicar os problemas de identificação cultural que sofre a personagem. O choque cultural

¹¹¹ DÍAZ, 1996, p. 269. O Chile grande pétala / de mar e vinho e neve / ai quando? / ai quando? / ai quando me encontrarei contigo? / enrollarás teu cinto / de espuma branca e negra na minha cintura / desencadearé minha poesia em teu território.

¹¹² DÍAZ, 1996, p. 269. Mas quero viver em meu país, porque meu país e o terceiro a direita do No 8 do Paseo de Gracia.

proporciona o surgimento de uma identidade híbrida após o contato com culturas diferentes. Com a presença desses elementos podemos concluir que Mara ocupa um entre-lugar, uma fronteira entre o Paseo de Gracia e a Cordilheira Andina.

Outra característica da peça que corrobora a perspectiva do esforço de integração a outra cultura pelo qual passa o exilado refere-se à questão linguística. O dramaturgo ao mesclar catalão e castelhano e ainda inserir algumas frases em inglês no texto, evidencia o fluxo linguístico. Como se observa em “Mara – Mamá, ¿on es coalsebol lloc? ¿Mes enlla de Granollers?” ou “Where is the custom-office”¹¹³. A personagem ao falar em inglês reflete sobre sua condição ao dizer “terminaré siendo turista en todas partes”¹¹⁴. O vocábulo turista, em uma ocasião informal, significa aquele cuja presença é imprevisível, inconstante, analogia a situação da personagem. A exemplo do que ocorre com a língua, a personagem cria um mosaico de elementos que fazem parte das possíveis filiações e identificações que o exilado vai assumindo durante sua trajetória no exílio. Situações que vão compondo imagens nas quais são reorganizadas as conquistas, as perdas, os lutos, as alegrias.

Como a língua é um dos aspectos sobre o qual os debates sobre a identidade se apóiam, é importante continuarmos a refletir sobre esse aspecto. Em *Ligeros de Equipaje*, Mara se sente deslocada por possuir um sotaque que a identifica como estrangeira. Ao estudar a peça que irá representar, ela se preocupa com a pronúncia, ao não conseguir reproduzir a pronúncia catalã, ela desabafa: “¡Acento, acento, acento! ¡La madre que parió a Don Mendo ya su acento!”¹¹⁵. Esse é outro fator que a condiciona como um sujeito deslocado, descentrado. E evidencia que os anos no Chile a transformaram, ela já não reproduz o acento catalão de outrora tão peculiar a sua identidade.

A questão do sotaque além de remeter ao desafio linguístico pelo qual passa o sujeito exilado, pois a pronúncia irá identificá-lo como estrangeiro. Também se refere à perseguição política de Franco a cultura catalã, a língua foi proibida nas escolas, tornando-se a língua do lar. Lar que Mara perdeu. Nesse sentido, a língua é referência não só da perda de uma identidade, mas também da ruptura com seu lar e por consequência o conforto e aconchego que emana desse lugar, pois o exílio condena sempre o sujeito a uma certa orfandade.

O exilado ainda que não perca seu idioma, perde sua língua e com ela todo seu universo discursivo. O sentimento de orfandade talvez seja o mais doloroso dessa experiência. A solidão, a exclusão, o sentimento de ser filho do nada, de não ter uma identidade pode

¹¹³ DÍAZ, 1996, p. 269. ““Mara – Mamãe, ¿on es coalsebol lloc? ¿Mes enlla de Granollers?” ou Onde está meu gabinete pessoal?”

¹¹⁴ DÍAZ, 1996, p. 269. “Terminarei sendo turista em todas as partes.”

¹¹⁵ DÍAZ, 1996, p. 261. “Sotaque, sotaque, sotaque! A mãe que pariu a Dom Mendo já seu acento!”.

conduzir a depressão, a angústia etc. A orfandade também se traduz na forma de desamparo social do indivíduo.

É possível intuir que o contexto sociocultural no qual o indivíduo está inserido é fundamental para a formação de sua(s) identidade(s). Embora isso não seja o único fator que a determina. A identidade se configura por meio da interação com o meio e as características individuais de cada sujeito.

Várias problemáticas de identidade cultural afetaram a América Latina ao longo dos séculos, antes mesmo da consolidação dos Estados Nacionais. Na segunda metade do século XX, com a queda dos regimes populistas e a radicalização dos populares foi desencadeada uma série de golpes militares no Cone Sul. Muitos sujeitos veem suas identidades afetadas seja pelo exílio, pela prisão, pela tortura, pelo silêncio. Tanto em *Ligeros de Equipaje* quanto em *Toda esta larga noche* são reveladas realidades de sujeitos marcados pelas consequências dos atos de terror do Estado. Ações que afetam física e psicologicamente as personagens que vivem múltiplos problemas de adaptação às novas realidades.

Pensemos em Rosario arrancada de seu lar, separada de seus filhos, presa em uma cela com três desconhecidas. Ou em Jimena grávida que dá a luz ao ser torturada. Quantas famílias destruídas. Com as vidas em jogo, na prisão elas vivem a incerteza, semelhante à incerteza do exílio, de não saber aonde vão, a sensação de estar à beira de um abismo e não saber o que fazer.

Apesar dos conflitos entre as presas, a cela de *Toda esta larga noche* constitui um espaço que permite o reconhecimento do outro e reduz as diferenças intoleráveis. As diferenças sociais entre as presas não expressam uma diversidade, mas sim uma desigualdade social. Apesar disso, percebemos que a tolerância torna-se um pressuposto fundamental para a construção de uma consciência coletiva que reconhece o outro, respeita a diferença, a pluralidade etc. Sem o respeito e o reconhecimento do outro não é possível a tolerância. A possibilidade de compreender os outros, implica em um autorreconhecimento, ainda que entender os outros não signifique estar de acordo com eles. Além disso, a tolerância é fundamental para a construção de uma sociedade democrata.

Jorge Díaz ao representar quatro mulheres diferentes, com concepções de vida distintas nos leva a pensar na necessidade de se considerar as singularidades. No cárcere, os “muros” virtuais que separam os “distintos” dos “comuns”, são derrubados e o horizonte social do microcosmo da cela recebe identidades plurais construídas a partir das individualidades.

A negação das categorias sociais se dá no relacionamento entre Jimena e Rosario no espaço de reclusão. Apesar do conflito ideológico entre elas, as barreiras sociais parecem se dissolver, nascendo entre as duas uma cumplicidade. As conversas entre Jimena e Rosario representam o diálogo entre a burguesia e o proletariado. Nesse sentido, no cárcere não há uma hierarquização das identidades, pois elas, apesar das diferenças, acabam se respeitando e se tornando cúmplices. Dessa forma, podemos considerar que a identidade pessoal é mediada pelo contexto.

Enfim, as histórias contadas por Díaz falam de experiências similares do exílio, da detenção e da identidade. Antes de tudo, são memórias individuais que dialogam com uma narrativa coletiva, que nós podemos fazê-las nossas na construção de uma identidade coletiva. A identidade individual das personagens se converte em identidades coletivas, sociais, e culturalmente específicas, quando as memórias delas se incorporam às nossas.

CAPÍTULO 3

O TEXTO DRAMÁTICO: ESTÉTICA E FUNÇÃO

3.1 – Estética e ideologia

A palavra arte deriva do vocábulo latino *ars* que significa capacidade de moldar a matéria, e implica em uma capacidade transformadora realizada pelo homem. O vocábulo também está na raiz do verbo articular, que denota a ação de juntar as partes de um todo.

A arte é um conjunto de ações pelo qual o artista muda a forma, transforma os elementos oferecidos pela natureza e cultura. A criação de um espaço específico para o *fazer artístico* atua como mola propulsora de unificação e difusão dos saberes adquiridos na construção subjetiva do intelecto humano, a expressão desse processo resulta no universo artístico vigente, o impacto desse novo espaço de produção leva a uma inquietação social produtiva. A crítica leva em conta o fato de que a literatura é um produto da humanidade que expressa suas experiências e emoções através da linguagem. Em cada tipo de manifestação artística observamos particularidades do aparato e da matéria que a forma.

Jean Paul Sartre em *O que é literatura?* (1993) discute sobre o compromisso do escritor. Sartre defende a ideia do engajamento do artista como uma forma objetiva de intervir na coletividade por meio do produto artístico, e assim relacionar-se com a história, perspectiva que contrapõe a noção da arte pela arte.

Ao refletimos sobre a obra de Díaz pensamos na responsabilidade social da arte, do intelectual e em especial do teatro como um meio da formação coletiva, como um recurso artístico e poético de transformação social. Essa ideia é condizente com o ponto de vista de Boal, para ele o teatro é “uma constante busca de formas dialogais, formas de teatro que possam conversar sobre e com a atividade social, a pedagogia, a psicoterapia, a política”¹¹⁶.

As peças escolhidas para este estudo respondem a uma ideologia contestadora que surgiu na América Latina, na segunda metade do século XX responsável pela formação de uma consciência cultural. A quebra do silêncio permitiu então que viesse à tona uma memória pública. A partir da reflexão sobre essa memória é que podemos articular política e arte.

A potência do teatro está em sua capacidade de atualizar a história. Como não há a mediação do narrador temos a impressão, inclusive nos dramas históricos, de que tudo está ocorrendo pela primeira vez, pois a arte cênica proporciona um **ineditismo** de fazer um momento **único**, para expressar um fato que já está escrito e que em muitos casos foi repetido inúmeras vezes. No plano expressivo, a força do teatro provém essencialmente da capacidade de atualizar o episódio fazendo emergir a situação da personagem tornando-a viva, ou seja, as

¹¹⁶ BOAL, 1996, p. 9.

falas das personagens, o discurso direto é como um testemunho vivo, do qual emana a impressão de atualização.

Nesse sentido, ao (re)interpretar o passado por meio da arte, o espaço literário se converte em espaços múltiplos que permitem a reconstituição de uma memória coletiva que nos consente (re)constituir identidades a partir da conscientização coletiva.

Em *Cartografía teatral*, Dubatti (2008) a partir da afirmação de Beatriz Sarlo em *Tiempo pasado* recupera a instância da subjetividade como categoria de compreensão do mundo. Dubatti afirma que “en su dimensión histórica-pragmática el teatro encierra formas subjetivas de comprender y habitar el mundo”¹¹⁷. A subjetivação descrita pelo autor pode assumir uma perspectiva macropolítica ou micropolítica.

A perspectiva discursiva macropolítica pode interferir na nação, apresentando ou não discursos intistucionalizados de representação e ideologias dominantes. A abrangência do discurso é o que vai determinar sua posição macro ou micro política. Ao apresentar espaços discursivos de reflexão, a literatura se converte assim em perspectiva micropolítica. Nesse sentido, como os textos de Díaz integram experiências, vivências, podemos dimensionar sua posição micropolítica, pois das obras do autor emergem as vozes de presos políticos, desaparecidos e exilados.

OLGA- ¿Pero es que no lo comprenden...? Ninguna de ustedes está detenida, ni condenada, ni siquiera esperando juicio. ¡Están desaparecidas! Ya no existen. Dirán que Aurora del Solar ha cruzado la frontera, que se ha pasado a la clandestinidad... ¡dirán cualquier cosa!¹¹⁸

Dubatti discute também as relações entre arte e vida cívica apontando para vários tipos de integração entre elas: “superposición o fusión, disjunción u oposición o alteridad, yuxtaposición, multiplicación, superación crítica”¹¹⁹. Outra proposição do autor sobre o artista é a concepção deste como um intelectual, pois ele precisa pensar, investigar, teorizar para criar. Ao exercer o pensamento o artista elabora discursos: “expositivo, analítico, argumentativo, narrativo, descriptivo y directivo”¹²⁰.

¹¹⁷ DUBATTI, 2008, p. 115. Na sua dimensão histórica e pragmática o teatro encerra formas de compreender e habitar o mundo.

¹¹⁸ DÍAZ, 1996, p. 232. Olga – Mas o que é que não compreende? Nenhuma de vocês está detida, nem condenada, nem sequer espera o julgamento. Estão desaparecidas! Já não existem. Dirão que Aurora del Solar cruzou a fronteira, que passou a clandestinidade... Dirão qualquer coisa!

¹¹⁹ DUBATTI, 2008, p. 132. “Superposição ou fusão, disjunção ou posição ou alteridade, justaposição, multiplicação, superação crítica.”

¹²⁰ DUBATTI, 2008, p. 132. “expositivo, analítico, argumentativo, narrativo, descritivo e diretivo”.

Díaz cria uma arte questionadora que possibilita ao leitor um pensamento sociopolítico que questiona às imposições da ditadura. Como todo regime não democrático a ditadura tenta destruir a inteligência nacional cerceando a produção intelectual da sociedade, censurando a todas as formas de expressão humana imprensa, os livros, a música, o teatro etc. Nesse sentido, o autor busca formar uma consciência, pois traz em seu discurso denúncias dos atos opressores cometidos pelo Estado. Além disso, os testemunhos presentes no texto representam um contraponto ao esquecimento imposto pela ditadura.

Assim, concebemos o teatro de Díaz como uma arte impregnada de política, de pensamentos e ideologias. Para compreendermos o papel do dramaturgo como intelectual, é preciso resgatar alguns conceitos aplicados a esse grupo social. Antes de tudo, é preciso entender o intelectual como fruto de uma realidade sociocultural. Segundo Gramsci (Ainda tenho que buscar essa referência, isso estava em minhas anotações) cada época fornece um típico específico de intelectual, ou seja, a condição de intelectual ou seu papel na sociedade deriva de uma conjuntura histórica precisa.

Na sociedade contemporânea, cabe discutir e reavaliar os papéis sociais resultantes das intensas transformações que o mundo passou nas últimas décadas. Na perspectiva sartreana do intelectual engajado, o artista ocupava uma posição crítica perante o mundo, a voz “universal” que tomava partido, esse era então o denominado modelo francês, produto da modernidade. Modelo que entrou em crise quando esta não mais se sustenta. A crise do século XX é marcada pelo fim das utopias, momento no qual as verdades universais não mais se sustentam. Assim, o intelectual não se vê mais como portador de valores universais como no modelo sartreano.

O artista intelectual por meio de um olhar singular formaliza verbalmente sua percepção do mundo. Ele recria verdades humanas que traduzem sentimentos e experiências, compreensão e julgamentos, verdades que não concorrem com as factuais. No dramaturgo, percebemos uma consciência da coletividade plasmada por uma representação das particularidades.

Quando o autor se propõe a denunciar por meio de sua obra os problemas sociais, políticos e econômicos, e com isso ajuda a conscientizar os leitores, a arte pode ser considerada além do compromisso como um instrumento de intercâmbio. Embora, seja também uma ferramenta estética que busca entreter e causar prazer por meio da beleza de sua expressão.

O teatro do dramaturgo além do viés social é também um teatro poético. A poética é percebida na combinação harmoniosa entre o teatro, a poesia e a música. Aristóteles afirma

que só na arte dramática ocorre a fusão entre a lírica e a épica, ou seja, a expressão individual de um “eu” e o “relato” histórico ficcional em torno de um herói.

Nesse sentido, então é pertinente considerar no texto dramático, uma poesia polifônica já que diversas personagens impõem em cena uma voz e personalidades próprias, as quais, no entanto, são distensões de um “eu” inicial que se encontra escondido nas didascálias: o dramaturgo.

La luz va bajando en resistencia hasta quedar sólo un cenital blanco sobre ella. Cambia el tono humorístico por una expresión sombría. Se dirige a unos y otros. En baja voz y urgente. No busques trabajo. Eres extranjera. No pidas un crédito. No tienes antecedentes [...].¹²¹

Ao considerar o texto dramático escrito também temos que levar em conta que existe uma encenação na cabeça de cada leitor. Em *Toda esta larga noche*, a personagem Aurora afirma que “El teatro es eso pura imaginación¹²²”. Já que essa arte nos faz perceber outras leituras da realidade, abre o espaço para o imaginário, permite-nos saber que existem outras formas, outras variações e outras experiências.

A pesar do tom social, histórico e dramático, esse teatro também é composto por um jogo anafórico e alegórico, um conjunto de imagens que permite estabelecer uma relação entre as temáticas das peças e outros textos que atravessam o discurso de Díaz, comprovando dessa forma, o caráter polifônico de suas obras.

Além da relação trágica entre as personagens e a sociedades as quais elas pertencem, ou seja, a ditadura, a ruptura com suas comunidades e vidas sociais, o autor ainda deixa evidente o efeito psicológico devastador, produzido por essa relação. Em *Ligeros de equipaje*, podemos vislumbrar que a grandeza da personagem reside no interior de seu ser, pois à medida que Mara se despia, ela também vai desnudando seu interior ao revelar suas memórias.

As leituras das peças permitem a uma geração de leitores, cujo conhecimento da recente história da América Latina é fragmentário, ordenar e reinterpretar como base em depoimentos, memórias, reflexões e consequências das ações do governo ditatorial, versões não oficiais de um período histórico. Assim, a literatura político-memorialista permite aos leitores suprir via memória alheia, as lacunas do próprio conhecimento histórico.

¹²¹ DÍAZ, 1996, p. 269. A luz vai baixando sua intensidade até ficar só um facho de luz branco sobre ela. Dirige-se a uns e outros. Em voz baixa e urgente. Não procure trabalho. Você é estrangeiro. Não peça crédito. Te pedirão fiadores.

¹²² DÍAZ, 1996, p. 232. “O teatro é isso pura imaginação”.

Díaz não descreve minuciosamente as cenas de tortura e violência, ele trabalha, sobretudo, com o esboço, o silêncio, o lacunar. A tematização da dor e da tortura é feita por meio de uma linguagem depurada que permite ao leitor uma tensa mobilidade entre os espaços de indeterminação, rastros de trama, silêncios de uma representação emocional e tensa.

[...] Ninguna de las otras mujeres dicen nada. [...]

ROSARIO - ¿Y Jimena?

(Un silencio. Olga termina de atar su manta. Se vuelve hacia las dos mujeres)

OLGA – Dio a luz en el suelo.¹²³

Esse trecho é a conversa na cela após o retorno de Olga, os militares haviam retirado ela e Jimena da cela. Na ocasião da saída das duas, Rosario e Aurora temiam pela companheira grávida. Tensão que o leitor também sente em suspenso. Somente no regresso de Olga conhecemos pela suas falas o destino de Jimena. É nos silêncios que adivinhamos os sofrimentos e a violência. No plano discursivo a tortura e o terror chegam a parecer quase irreduzíveis. Por mais que a violência seja narrada, descrita, as sensações, as relações com o corpo não serão transmitidas plenamente. Entretanto, o autor conduz o próprio leitor a elaborar essas sensações por meio dos vazios que são inerentes ao discurso teatral.

A literatura tem procedimentos estéticos que são um legado da nossa cultura, é força viva das experiências humanas, acumuladas na arte da palavra. Ela não é só a expressão dos sentimentos, mas também converte estes em pensamento, e dessa forma mostra fenômenos abstrusos de nossa vida, cria novos pontos de vista e apresenta novas esperanças.

Enfim, o dramaturgo faz da palavra comunicação, informa sensivelmente e educa, suprimindo as barreiras entre os mundos da intelectualidade e do saber popular. Trata-se de um teatro carregado de poesia, que não se distancia do sentir humano, porque esse fazer artístico, segundo o próprio Díaz, alimenta-se do social.

3.2 O intertexto: dialogia e ideologia

O discurso literário apresenta recursos linguísticos que podem ser resgatados na leitura e produzir efeitos expressivos importantes. Nas peças que selecionamos percebemos uma

¹²³ DÍAZ, 1996, p. 251. “Nenhuma das outras mulheres disse nada. Rosario – E Jimena? / Um silêncio. Olga termina de estender sua manta. Se volta para as duas mulheres. Olga – Deu a luz no chão.”

construção interdiscursiva marcada pelas escolhas do autor, desde de suas epígrafes até as relações intertextuais presentes nos textos.

Na maioria das obras de Díaz, tanto o título quanto a epígrafe ressaltam por sua lucidez, e especialmente, por sua carga semântica implícita, a exploração deliberada da intertextualidade. Os títulos de ambas as peças são bastante significativos, pois constituem metáforas e estabelecem um diálogo anafórico e alegórico com os temas tratados nos textos.

No prólogo de *Antología de la Perplejidad* (2003), escrito por Eduardo Guerrero, há várias referências a essa peculiaridade do autor. Guerrero revela que o próprio dramaturgo teria lhe sugerido que escrevesse um capítulo sobre suas epígrafes. Ainda no texto, há um trecho da entrevista de Egon Wolff, para um programa de televisão, na qual falou sobre essa habilidade de Jorge Díaz, “yo siempre he pensado que algún día voy a contratar a Jorge Díaz para que me ponga títulos, él es un gran titulador de obras, extraordinário. Yo gozo al leer los títulos de Díaz, son tan poéticos¹²⁴”. Além disso, ao ser questionado sobre seus títulos, o próprio Díaz afirma que o título deve significar a síntese de uma emoção.

O título *Toda esta larga noche* refere-se ao tempo de duração dos acontecimentos narrados na peça, ao mesmo tempo em que do termo noite emana a ideia de escuridão que representa repressão, violência, castigo, atribuídos aos anos de ditadura militar. Já o subtítulo da obra *Canto subterráneo para blindar una paloma* está ligado não só a representação da paz como já nos referimos ao analisarmos esse símbolo, mas também aos cantos de liberdade que se destacam no texto. Igualmente, o título da antologia onde foram publicadas as peças, *Los tiempos oscuros*, termos que também se referem às temáticas das peças publicadas nesta seção.

Em *Ligeros de equipaje*, a leve bagagem do título alude a pouca bagagem que levam aqueles que precisam fugir, associando-se também a instabilidade do exílio, ao pouco que acumulam as pessoas que vivem situações de nomadismo, situações recorrentes no enredo da peça. Entretanto, não são só os títulos de Díaz que se revelam como caminhos de entendimento das peças, as epígrafes também são carregadas de implícitos que podem nos conduzir a uma leitura extratexto interessante.

Gérard Genette em *Palimpsesto* procurou elucidar as questões referentes à transtextualidade, definindo nesse domínio o *paratexto* como “relação, geralmente menos explícita e mais distante, que, no conjunto formado por uma obra literária, o texto

¹²⁴ *Antología de la perplejidad*. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029962.pdf>. “Eu sempre pensei em algum dia iria contratar Jorge Díaz para criar meus títulos. Ele é um grande titulador de obras, extraordinário. Eu me satisfaço de ler os títulos de Díaz, são tão poéticos.”

propriamente dito mantém com o que se pode nomear simplesmente seu paratexto”¹²⁵. A relação dialógica entre os elementos paratextuais, como as epígrafes, constitui na obra de Díaz uma espécie de provocação às ideias anunciadas pelos títulos e de reflexão sobre os temas das obras. Para Antonie Compagnon:

A epígrafe é a citação por excelência, a quintessência da citação, uma vez que é normalmente alógrafa, ou seja, atribuída a alguém; um sinal de valor complexo, um símbolo ou um índice que coloca o texto em relação homológica com outro texto, mas, sobretudo um índice significativo no sentido de permitir uma entrada no processo de enunciação.¹²⁶

Nesse sentido, a compreensão das epígrafes de Díaz nos permite uma entrada no processo de enunciação do autor. A epígrafe é um texto introdutório pelo qual o autor fala sobre sua obra ou sobre si indiretamente, pois recorre à voz do outro. Para equacionar o papel das epígrafes no plano textual das peças vejamos as que abrem *Toda esta larga noche*.

A primeira, “Presiento que tras la noche vendrá la noche más larga”¹²⁷, cujos versos são trechos da canção *Al Alba* do cineasta, pintor, escultor, músico, poeta e *cantautor* Luis Eduardo Aute¹²⁸, foi composta nos últimos momentos da ditadura, saiu da dor, como afirma o cantor¹²⁹. É uma homenagem a cinco ativistas políticos, as últimas vítimas do regime de Franco.

Em 27 de setembro de 1975, foi escrita uma das mais negras páginas da longa história do franquismo. Apesar de todas as petições de clemência do mundo inteiro, ao amanhecer, foram fuzilados cinco ativistas políticos, membros da FRAP Juan Humberto Baena, Ramón García Sanz e José Luiz Sánchez Bravo e os membros da ETA Angel Otaegui e Juan Paredes Manot. O regime queria exemplificar, conter e paralisar mediante o terror a oposição política. Entretanto, as campanhas para salvar as vidas dos cinco jovens tiveram um alcance mundial, com a interferência até do Papa que pediu clemência por deles. Depois das execuções, muitos países ocidentais, exceto EEUU, condenaram a atitude e retiraram seus embaixadores de Madri. A resposta à oposição se converteu numa maior mobilização antifranquista jamais ocorrida em toda história do regime de Franco.

¹²⁵ GENETTE, 2006, p. 9.

¹²⁶ COMPAGNON, 2007, p. 120.

¹²⁷ DÍAZ, 1996, 213. “Pressinto que depois da noite escura virá a noite mais longa.”

¹²⁸ Site oficial do cantor: <http://www.clubcultura.com/clubmusica/clubmusicos/aute/home.htm>

¹²⁹ Entrevista disponível em: <http://www.amnistiacatalunya.org/edu/2/pm/pm-poesia-aute.html>

A canção mascarada por uma história de amor, de despedida, constitui, por seu apelo poético, um belo argumento contra a morte. Os últimos versos é uma referência inequívoca à condenação e às mortes de 27 de setembro com as quais a ditadura selou seu mandato:

Miles de buitres callados
van extendiendo sus alas
no te destroza amor mío
esta silenciosa danza
maldito baile de muertos
pólvora de la mañana”¹³⁰

Entretanto, também é um canto de esperança “el día que se avecina viene con hambre atrasada”¹³¹, fome de liberdade, justiça e igualdade. O tempo jogava a favor dos oprimidos e “tras la noche”¹³² não veio a “noche más larga”¹³³, a aurora chegou, a noite foi desaparecendo e ainda que houvesse “pólvora de la mañana”¹³⁴ a liberdade inundou todos os cantos da Espanha. A esperança é reforçada pelo vocábulo *Alba* que segundo a RAE significa *a primeira luz do dia*. Luz, claridade, começo, aurora, ideias que emergem do símbolo *Alba* e constituem a antítese dos termos noite, escuridão, trevas que lemos como o regime ditatorial.

A segunda, também, trecho de uma canção, é do cantor, trovador e compositor catalão Lluís Llach¹³⁵:

sois vosotros
quienes habéis hecho del silencio
palabras
y de las palabras
armas¹³⁶

O título da canção *Silencio* é referência à opressão, ao silêncio obrigado, às represálias impostas pelos 40 anos de ditadura e censura. Autor da canção *La Estaca* um dos hinos antifranquistas mais populares, simbolicamente uma canção de luta universal, é também defensor da liberdade individual. Aliás, grande parte de suas canções se converteu em hinos de lutas e reivindicações. Devido a essa postura contestadora e inconformada Lluís Llach foi perseguido e acusado de incitar o público com o olhar, até seus shows foram proibidos por

¹³⁰ “Milhares de urubus calados / vão estendendo suas asas / não te destroça, meu amor / esta dança silenciosa / maldito baile de mortos / pólvora da manhã.” Trecho da canção retirado de: <http://www.letras.com.br/luis-eduardo-aute/al-alba>

¹³¹ “O dia que se aproxima vem com a fome maior”.

¹³² “Depois da noite”.

¹³³ “A noite mais longa”.

¹³⁴ “Pólvora da manhã”.

¹³⁵ Site oficial do cantor: www.lluisllach.com.

¹³⁶ “São vocês que fizeram do silêncio palavras / e das palavras armas”. Trecho retirado do site oficial do cantor.

quatro anos. Defensor do catalinismo e antifranquista declarado o cantor teve que se exilar na França em consequência da perseguição política que sofria.

Na asfíxiante Espanha franquista, qualquer cultura não espanhola ou espanholizada era violentamente perseguida e ameaçada. Em oposição à bárbara repressão nasceu o grupo *Els Setze Jutges*¹³⁷ – Os dezesseis juízes – do qual Llach fez parte. Defendiam a língua catalã, então reprimida pela política fascista, iniciando a *nova cançó* de Catalunha.

O movimento cultural que ficou conhecido como *nova cançó* iniciou-se em Barcelona no início dos anos 60, na Catalunha era denominado canção de autor (cantautor). Nos anos seguintes, impulsionados pelo desenvolvimento da indústria fonográfica, milhares de discos vendidos, milhares de canções compostas, muitos shows realizados, muitos proibidos ou censurados, vão configurar um movimento cultural que se caracterizou por sua penetração social e oposição à ditadura.

O *cantautor* tem uma função social e cultural, suas músicas atuam em diversas circunstâncias como testemunhos comprometidos de seu tempo. Paradoxalmente, a canção de autor empenha-se em concretizar a comunicação real e efetiva, a ambivalência, o implícito, o duplo sentido, obrigam o destinatário a aprender uma chave de símbolos e imagens. Em outras palavras, as canções buscam eficácia ao transmitir a mensagem, entretanto utilizam dois caminhos o caráter acessível, compreensível do texto ao mesmo tempo em que há a presença de numerosas metáforas, de referências a imagens.

O trecho da canção de Llach da epígrafe também apresenta imagens relacionadas a esse contexto, referindo-se ao silêncio e à censura, nesse âmbito as palavras se tornam armas, pois são elas que se opõem à obrigação de se calar. Elas são apenas reações às imposições arbitrárias do poder. O cantor-poeta usa a sua arte, então, como mais um instrumento de conscientização e de resistência.

A terceira epígrafe é do poeta chileno Pablo Neruda. No ensaio *Jorge Díaz: Teatro político de los setenta*, Eduardo Guerrero apontou a importância das epígrafes nas obras do dramaturgo as quais normalmente constituem uma alusão aos títulos, como a de Neruda:

Y desde el fondo habladme
toda esta larga noche
como si yo estuviera
con vosotros anclado¹³⁸

¹³⁷ Els Setze Jutges – foi um grupo de cantores formado no final dos anos 60, que teve uma grande importância na difusão da *cançó* catalã.

¹³⁸ DÍAZ, 1996, p. 213. “[...] e do fundo falai-me/ toda esta longa noite /como se eu estivesse/ convosco ancorado.”

Por diversas ocasiões, Díaz mostra sua afinidade com o *Canto Geral* de Pablo Neruda, especialmente com o último canto do poema *Alturas de Macchu Picchu*¹³⁹, como assinalou Guerrero:

Yo vengo a hablar por vuestra boca.
a través de la tierra juntad todos.
los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche¹⁴⁰

A solidariedade expressa nos versos do poeta é explícita, declarada, como a do dramaturgo. Ambos se convertem em um *vox populi*. Díaz, na Espanha, produz um resgate das vozes silenciadas de suas personagens. O autor coloca em evidência as consequências dos atos de terror cometidos pelo Estado fascista e expressa por meio das personagens a transparente revolta contra a opressão e sua solidariedade com todos os que sofrem com os abusos de poder. A referência ao poema *Las masacres* também corrobora a afinidade de Díaz com a obra *Canto General*. Aurora, ao se ver sozinha na cela, recita umas linhas de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Após uma pausa, ela começa a sussurrar os versos de Neruda:

La muerte del pueblo fue como siempre ha sido
como si no muriera nadie, nada
como si fueran piedras
las que caen sobre a tierra, o agua sobre el agua¹⁴¹...

Os versos são do poema *Las masacres*. Eles denunciam a eterna injustiça dos que estão no poder, pois a morte não deve passar como algo normal, como se matar fosse algo natural. Esse poema como *Alturas de Macchu Picchu* estão no *Canto General* de Neruda, no qual o poeta diz que as vozes não podem se silenciar jamais. Se os mortos não podem falar o poeta toma para si essas vozes, para que essas não sejam silenciadas para sempre. Aurora, a atriz, reivindica com os versos de Neruda, o direito de falar, sua voz é seu único patrimônio.

Ela se levanta e começa a cantar *América Insurrecta* também do *Canto General*, desesperada dá socos na porta metálica, os outros presos respondem a voz dela, todos começam a cantar. Os militares, assassinos da liberdade, para conter o canto dos presos disparam tiros contra as portas das celas:

¹³⁹ Cf. o poema integralmente no Anexos 4.

¹⁴⁰ NERUDA, 2003, p. 53. Eu venho falar por vossa boca morta / através da terra juntais todos / os silenciosos lábios derramados / do fundo falais me toda esta longa noite.

¹⁴¹ DÍAZ, 1996, p. 246. A morte do povo foi como sempre vem sendo / como se não morresse ninguém, nada / como se fossem pedras que caem / sobre a terra, ou água sobre a água...

Aurora – Hoy llegarás a sacudir las puertas
 Con manos maltratadas, con pedazos
 de alma sobreviviente, con racimos
 de miradas que no se extinguió la muerte
*(Aurora da golpes en la puerta de las celdas, sollozando. Como una imprevista
 respuestas para los gritos de Aurora se empieza a escuchar el ruido sordo y muy
 barro, al principio parece una letanía.) (...)*
 Voces – *(bajas, al principio, luego cobrando fuerza)*
 Firme, compañera.
 Estamos muy cerca.
 Nos quiebre compañera
 El puño del pueblo
 Se levantará.
*(...) Se escuchan carreras en el pasillo. Gritos y luego ráfaga de ametralladora. Se
 produce el silencio. (...)*¹⁴²

A primeira epígrafe que abre *Ligeros de Equipaje* é de Antonio Machado: “Y cuando llegue el día del último viaje, y esté al partir la nave que nunca ha de tornar, me encontraréis a bordo ligero de equipaje, casi desnudo, como los hijos de la mar¹⁴³.” Os versos são do poema Retrato e constituem reflexões sobre a vida e a morte. A viagem é tratada por Machado como uma alegoria da morte. A expressão “Ligero de equipaje”, nesse contexto, pode se referir ao pouco que levamos deste mundo, ou às experiências que vamos acumulando ao longo de nossa existência, a única bagagem que levaremos nesta última viagem.

Ao considerar que o escritor espanhol Antonio Machado morreu no exílio, na França, esses versos nos ecoam proféticos. Ao atravessar a fronteira entre Espanha e França, “Ligero de equipaje”, fugindo da perseguição de Franco, a nave do autor atraca em seu último porto, como nos versos do poema. Outro símbolo que vale a pena destacar do trecho é o mar que pode aludir ao desconhecido e à imensidão ideias que se ligam à morte.

A segunda epígrafe de Daniel Sureiro é uma reflexão sobre o exílio e suas implicações como o trauma, a perda irreparável etc.

El exilio no es una palabra, ni es un drama, ni una estadística, sino que es un vértigo, un mareo, un abismo, es un tajo en el alma y también en el cuerpo cuando un día, una noche, te hacen saber que aquel paisaje tras la ventana, aquel portal, aquella casa, aquel libro, aquel papel, aquel trabajo, aquel amigo, aquella silla y aquel aire que habías perdido, lo has perdido y lo has perdido para siempre, de

¹⁴² DÍAZ, 1996, p. 246. Hoje chegarás a sacudir as portas/ com as mãos maltratadas, com pedaços, de alma sobrevivente/ com cachos de olhares que a morte não extinguiu. *(Aurora bate na porta da cela, soluçando. Como uma resposta imprevista a seus gritos, ela começa a escutar o ruído surdo e muito baixo, ao principio parece uma prece)*. Vozes – (baixas ao princípio, logo tomando força)/Firme, companheira./Estamos muito perto./ Não se quebre, companheira./O punho do povo./Se levantará.
(Escuta-se correria nos corredores. Gritos e logo uma chuva de tiros. Se faz silêncio.)

¹⁴³ DÍAZ, 1996, p. 255. ‘E quando chegar o dia da última viagem/ e esteja partindo na nave que nunca voltará/ me encontrarei a bordo com uma leve bagagem/ quase nu, como os filhos do mar.’

raíz y sin vuelta. Si somos capaces de sentirlo, siquiera un instante, tal vez puede evitarse volver a caer en él nunca más.¹⁴⁴

As palavras de Sueiro refletem a condição da personagem Mara, que sofre um processo de transculturação¹⁴⁵, convertendo-se em um sujeito à margem. Ela sabe que depois da travessia ela não é mais a mesma, e também que é impossível regressar. A impossibilidade de regresso é expressa pelas mudanças que a personagem sofre, devido às necessidades de adaptações, assim ao retornar a personagem não será mais capaz de se identificar nesse espaço.

A terceira epígrafe de T.S. Eliot:

No dejaremos nunca de buscar
y al final de nuestra búsqueda
llegaremos al lugar de partida
y lo conoceremos por primera vez.¹⁴⁶

Todos nós temos experiências, mas segundo a perspectiva de Eliot, nós não compreendemos seus significados. Cada coração humano busca o sentido de suas vivências. Dessa forma, compreender o que nos acontece é uma das formas de chegarmos ao nosso interior. Portanto, em *Ligeros de Equipaje* visitar o tempo da memória não é um simples regresso ao passado, é parte do processo de reflexão da profundidade da experiência.

Como vemos, todas as epígrafes se relacionam com as temáticas das obras. Dessa forma, as relações dialógicas que as epígrafes conotam compõem um signo eleito pelo artista para corroborar seus argumentos. Logo, as epígrafes não constituem um aspecto formal do texto, mas apresentam a essência semântica das peças. Assumem, assim, um valor de autoridade e que integram experiências poéticas distintas, além de revelar o universo ideológico do autor. Percebemos pelo breve estudo que fizemos das epígrafes que o dramaturgo compartilha de um ideal semelhante aos apresentados pelos autores delas, como a defesa das minorias por Lluís Llach, ou da denúncia feita por Aute, ou da solidariedade latina presente nos versos de Neruda.

¹⁴⁴ SUEIRO, in: DÍAZ, 1982, p. 255. “O exílio não é uma palavra, nem é uma ficção, nem uma estatística, mas uma vertigem, uma tontura, um abismo, é um corte na alma e também no corpo quando um dia, uma noite, te fazem saber que aquela paisagem depois da janela, aquele portão, aquela casa, aquele livro, aquele papel, aquele trabalho, aquele amigo, aquela cadeira e aquela atmosfera que havias perdido, hás perdido e os hás perdido para sempre de raiz e sem volta. Se somos capazes de senti-los sequer por um instante, talvez possamos evitar o nunca mais.”

¹⁴⁵ Aqui entendido como transformação cultural que resulta do contato entre culturas diferentes.

¹⁴⁶ DÍAZ, 1996, p. 255. “Não deixaremos nunca de buscar e ao final da busca, chegaremos ao lugar de partida e o conheceremos pela primeira vez.”

As canções de autor, por exemplo, visam à conscientização social, política e cultural, se desenvolvem em uma etapa histórica concreta e se orientam por valores considerados essenciais para a sociedade. Nesse sentido, a relação entre epígrafes e peças, no plano ideológico, diz respeito a uma reação ética, mas também estética, no que se refere à dimensão educativa que assume o teatro e a música, ao explorar aspectos da realidade social, política ou histórica.

No nível dialógico, além do metatexto, encontramos várias referências musicais. Segundo Pavis, a função da música no teatro é criar uma atmosfera que nos torne receptíveis à encenação¹⁴⁷. Não pretendemos equacionar a essência do cênico do ponto de vista teatral, mas dimensionar por igual às duas linguagens música e teatro. Percebemos que a música é mais do que ilustração no teatro de Díaz, pois além do seu semantismo ela é responsável pela criação de climas e pela integração entre culturas.

El cants dels Ocelles de Pau Casals¹⁴⁸ encerra a peça *Ligeros de Equipaje*, em português a música se chama *Canto dos pássaros*, era uma canção natalina catalã, mas que se converteu em um hino contra a repressão, após a Guerra Civil Espanhola. No contexto simbólico, se analisarmos o signo “pássaros”, podemos estabelecer ligações com as temáticas das peças. É possível comparar a itinerância desses animais, às vezes motivadas por questões de sobrevivência, à perspectiva do exílio. Nesse sentido, a música reitera a condição da personagem não só no plano simbólico expresso pela migração, mas também pela concepção da canção como elemento cultural da Catalunha, lugar de origem de Mara. Esse símbolo também pode ser associado ao céu, e por seu voo, a ideia de altivez, que em conjunto expressam os anseios da personagem. Além disso, pode personificar a imaterialidade da alma, “livre para voar” e buscar seus caminhos, concepções que também sugerem a liberdade.

A outra peça, *Toda esta larga noche*, é aberta pela música de Adela Gleijer¹⁴⁹ e Dianne Denoir¹⁵⁰, interpretada por Mercedes Sosa¹⁵¹ *Un pájaro libre*¹⁵² é uma canção de amor e liberdade. As palavras do refrão “como pájaro libre, de libre vuelo, así te quiero”¹⁵³

¹⁴⁷ PAVIS, 2003, p. 130.

¹⁴⁸ Pau Casals i Defilló (1876-1973) maestro e violonista catalão e antifranquista. Ironicamente o músico ficou conhecido mundialmente pelo seu nome castelhano Pablo imposto pelo regime franquista.

¹⁴⁹ Adela Gleijer atriz uruguaia e argentina por adoção.

¹⁵⁰ Diane Denoir conhecida como a musa das canções tristes, é cantora e compositora rioplatense.

¹⁵¹ Mercedes Sosa nasceu em San Miguel de Tucumán, 1935 – 2009. Cantora argentina de grande apelo popular na América Latina. Possuía raízes na música folclórica Argentina. Tornou-se uma das expoentes do movimento conhecido como Nueva canción. Apelidada de “La Negra” pelos fãs devido à ascendência ameríndia (no exterior, acreditava-se, erroneamente, que era devido a seus longos cabelos negros), ficou conhecida como a voz dos “sem voz”.

¹⁵² Um pássaro livre. Cf. a letra integralmente no ANEXO 2.

¹⁵³ “Como pássaro livre, de livre voo, assim te quero.”

expressam que apesar dar dor, da distância, da perda, os pais contemplam a liberdade dos filhos. A música cantada por Sosa é uma homenagem aos filhos e às mães, mas também é um apelo a nosso dever e comprometimento expresso nos versos “...el mundo está en tus manos, debes cambiarlo...”¹⁵⁴ Além da música que Mercedes Sosa cantava, temos ainda outra referência musical. O *Canto libre*, de Víctor Jara, cantada por um dos presos de *Toda esta larga noche*, evoca o desejo de ser como uma ave que escapou de sua prisão e pode enfim voar, livres de limites e imposições, sem prisões para o corpo e para a mente. Além de ser um convite para que todos cantem a liberdade “sigamos cantando juntos a toda la humanidad”¹⁵⁵. Na perspectiva do cantor a união social e o pensamento nunca poderão ser impostos, somos seres livres, a autoridade não existe quando o que se pretende aprisionar é alma. O “volar y volar” da canção refere-se à mente, à imaginação, cada um tem o direito de voar como o vento, igual a uma “paloma”, o direito de pensar, sonhar e desejar que os sonhos se tornem realidades.

Como já nos referimos neste estudo, outro aspecto que reitera a presença iconográfica das aves é o nome que recebe o bebê de Jimena, Paloma. Ao analisarmos as peças, o uso desse símbolo não é inesperado, uma vez que podemos traçar uma série de conexões com as temáticas das peças. O pombo é um símbolo ligado à paz, à espiritualidade, ao cristianismo. Recordemos que o enredo das peças trata das implicações decorrentes da sujeição imposta pela força, nesse sentido esse signo constitui uma antítese da ditadura, à medida que evoca a liberdade, além de conotar a esperança. Na iconografia cristã esses animais estão sempre associados a ideias auspiciosas. Após o dilúvio, Nóe soltou uma pomba e ela retornou a embarcação trazendo um galho de oliva no bico, sinal de que as águas haviam baixado. Nesse contexto, a ave é portadora da promessa de uma nova vida. Tal qual a representada pelo nascimento do bebê de Jimena. Esse símbolo então reforça a leitura de um final esperançoso para a peça. Um desfecho que aponta para uma nova existência.

Além disso, essa ave também é importante para outras crenças, segundo a mitologia a pomba e o cisne eram as aves favoritas de Afrodite, ligadas a sensualidade e ao erotismo, no cristianismo essa imagem foi substituída pela pureza e castidade. Para outras culturas, como a hebraica, egípcia e assíria essa ave é sagrada.

Ao analisarmos esse signo chegamos à conclusão de que ele está associado à vida, uma vez que se relaciona com o nascimento de um bebê. Em contrapartida, se retornamos a canção de Aute, na qual os militares são representados pelo corvo, animal que se liga à morte,

¹⁵⁴ “O mundo está em tuas mãos, deve mudá-lo.”

¹⁵⁵ “Continuemos cantando livre, a toda a humanidade.” Cf. a letra integralmente no ANEXO 3.

ao funesto, ao negativo, uma vez que se convertem em assassinos dos ativistas políticos, podemos concluir que nesse plano textual essas aves são antagonicas.

A rede intertextual traz ainda a peça *La venganza de Don Mendo*, do dramaturgo espanhol Pedro Muñoz Seca, uma obra com inúmeros jogos de palavras e humor, uma redução ao absurdo dos elementos do drama histórico. O autor morreu fuzilado pelas tropas republicanas durante a guerra civil espanhola. Humorista que era até o último momento de sua vida jogava com humor e disse ao pelotão que iria fuzilá-lo: “Me temo que ustedes no tienen intención de incluirme en su círculo de amistades”.¹⁵⁶

Enfim, por todas as leituras dos recantos da escrita das peças, visualizamos uma composição marcada pela solidariedade humana, por uma ideologia de rechaço às violações de certos direitos, por uma carga política, não partidária, sem bandeira, mas que constitui um trabalho capaz de sensibilizar e motivar uma engenhosa oposição às barreiras, à censura, aos limites impostos.

3.3 Considerações sobre as categorias espaço-tempo e personagens

O texto teatral escrito é composto por duas partes diferentes e indissociáveis: didascalias e diálogos. É importante que façamos uma distinção entre esses componentes do texto teatral. No plano linguístico a diferença está relacionada com a enunciação. No diálogo quem fala é a personagem e nas didascalias é o “autor”. A diferenciação entre as falas do autor e das personagens é fundamental para percebermos que o autor escreve para que outro fale por ele.

No modo narrativo dramático não há a presença do narrador, as informações são limitadas ao que falam as personagens e às que são apresentadas nas didascalias – breves notações de cena que amarram os diálogos. Como o texto é construído por uma sucessão de cenas há um encurtamento da distância entre o leitor e a história.

No início das duas peças são apresentadas as características que compõem os cenários onde se desenvolverão as ações dramáticas das personagens. Em *Ligeros de Equipaje* o cenário é descrito assim: “El camarín de un teatro de provincia. Hay unos pocos elementos de

¹⁵⁶ http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Mu%C3%B1oz_Seca. “Temo que vós não tendes a intenção de me incluir em seu círculo de amizades.”

mobiliário gastados y heterogéneos: una mesa pequeña con espejo y algunas sillas¹⁵⁷”. Pela descrição percebemos que o *aquí* é um lugar impessoal com o qual a personagem não se identifica. Entretanto, ao visitar suas memórias, ela nos apresenta outros espaços com os quais ela mantém um vínculo afetivo, como por exemplo o sótão, onde ela se escondia de sua mãe.

A espacialidade teatral é representada de dois modos, um espaço cênico e um espaço dramático. O primeiro, o espaço teatral, cenário, é onde ocorre a representação. O segundo, o que nos interessa, é um espaço de ficção, onde o texto situa a ação da obra dramática, o qual o leitor reconstrói com a imaginação. Isso é possível a partir das indicações cênicas presentes nas didascálias, nas quais são apresentadas as características dos ambientes.

Em *Ligeros de Equipaje* há uma tensão entre as categorias narrativas tempo e espaço. O espaço-tempo físico onde se materializa a ação da personagem no presente e outro espaço-tempo constituído por suas memórias. O espaço material, o camarim, é onde se encontra a personagem, e no espaço da memória, há alusões a outros espaços externos onde a personagem esteve. A fusão dessas categorias resulta em uma projeção espacial-temporal tão frágil quanto dinâmica. A fragilidade e a dinâmica decorrem das intersecções entre o tempo psicológico e o cronológico. Isso constitui uma representação do fluxo de consciência. Há também uma oposição entre os espaços familiares de suas memórias e a impessoalidade do camarim onde ela se encontra. Essa oposição traduz a condição do sujeito desenraizado que luta por reconstruir seus vínculos de identificação longe de seu lar.

A seleção do espaço é essencial para o desenvolvimento das ações do texto. O camarim constitui uma imagem cênica que também representa uma ordem simbólica na peça. A escolha desse espaço, além da metalinguagem, pode ser lida como uma metáfora que funciona como um meio de fugir de uma realidade “insuportável”, na qual representação, caracterização e imaginação poderiam significar justamente essa fuga. “¡Deja ya de ser Mara de una puñetera vez! (*Agitando los trajes de teatro colgados, sacando alguno*). Puedes ser un montón de personajes fascinantes: Medea, Blanche du Bois, Desdémona, Antígona...¹⁵⁸”

No camarim, Mara prepara a caracterização física do tipo idealizado para a personagem que irá viver. O sujeito ator esconde-se atrás da caracterização. Protegida por essa máscara, Mara despe sua alma, revela suas inseguranças, ansiedades, medos, segredos etc. É no palco durante a encenação que ela encontra a possibilidade de viver outra vida sem

¹⁵⁷ DÍAZ, 1996, p. 257. “Em um camarim de teatro da província. Há uns poucos elementos da mobília gasta e heterogênea: uma mesa pequena com espelho e algumas cadeiras.”

¹⁵⁸ DÍAZ, 1996, p. 272. “Deixa já de ser a fastidiosa Mara de uma vez! (*Agitando os figurinos pendurados e pegando algum*). Podes ser um monte de personagens fascinantes: Medeia, Blanche du Bois, Desdemona, Antígona...”

seus traumas. Nesse sentido, tanto o palco quanto o camarim como cenários podem sugerir o desejo dela de ser outra pessoa e viver outra vida. As ações conduzem a um desnudamento do interior da personagem que cria tensões dramáticas representadas pelas imagens da memória que se confundem com o presente vivido por ela.

O texto dramático escrito não é apresentado por um mediador, mas essa circunstância não limita sua capacidade de expressão temporal se compararmos ao texto narrativo, pois as personagens podem atuar na mediação. Ainda que o tempo da obra dramática esteja relacionado com sua duração convencional de representação, é possível que a história visite tanto o passado quanto o futuro. Os personagens podem recuperar o passado ou visitar o futuro assumindo assim, uma função similar do narrador heterodiegético, homodiegético, autodiegético¹⁵⁹. No caso de Mara seu monólogo evoca seu passado, nesse sentido podemos dizer que a personagem cumpre partes da função de um narrador.

Quanto à categoria tempo no texto dramático há uma distinção entre o tempo de duração e época. O tempo de duração é expresso pelo tempo cênico, ou seja, o tempo da representação, e pelo tempo ficcional que corresponde ao tempo real em que duraria a ação representada. Já a época refere-se ao tempo histórico, ou seja, o momento em que ocorre a ação representada.

O tempo dos acontecimentos narrados nas peças é relativamente curto, traço característico do gênero dramático. O intervalo do tempo ficcional dos acontecimentos é de uma hora e meia, embora ao lermos o texto tenhamos a sensação de que o intervalo temporal é maior devido à imersão nas recordações da personagem. O tempo expresso por esse intervalo não é linear, pois como já mencionamos há também o tempo psicológico que é a manifestação das memórias, da imaginação e dos conflitos da personagem. Esse tempo não mensurável cruza com o tempo ficcional provocando intersecções. Nesse sentido, podemos dizer que a rememoração do passado favorece a criação de um tempo desordenado e alheio ao tempo real, uma vez que memória é imaginação.

Na categoria simbólica as peças são semelhantes, tanto no uso semântico dos espaços escolhidos como nas relações anafóricas e alegóricas entre os elementos textuais. O espaço de *Toda esta larga noche* também apresenta uma relação metafórica com a temática da peça, uma vez que ele nos revela uma hierarquia e, portanto, o exercício do poder. A cela é um ambiente subterrâneo, abaixo do solo, que evidencia a condição dos oprimidos, como já

¹⁵⁹ Entendemos narrador homodiegético como um narrador personagem que revela suas próprias vivências, não se trata do protagonista da história. O narrador autodiegético participa da história e revela suas vivências. O heterodiegético é visto como uma entidade exterior a história e relata os acontecimentos.

enfaticamos. Há indicações de ambientes externos à cela, assim como alusões do que se passa no exterior, mas o foco narrativo concentra-se na cela. Ao retornar ao cárcere após as saídas as detentas nos colocam a par do que houve quando estavam fora desse espaço. Dessa forma, o leitor toma conhecimento dos acontecimentos além do cárcere, as personagens, então, assumem funções similares a de um narrador. Como por exemplo Olga ao retornar a cela é indagada por Rosario e Aurora que desejam saber de Jimena.

Rosario – ¿Y Jimena?
Olga – Dio la luz en el suelo.
Rosario – ¡Pero sí estaba de siete meses!
Olga – La golpearon demasiado.
Rosario – ¡Díos mío!
Olga – Dio la luz a una niña. Está bien... la niña, quiero decir (*Silencio*)¹⁶⁰

Em *Toda esta larga noche*, o título já remete a temporalidade dos acontecimentos que transcorrem em uma noite. Há uma manutenção da ordem cronológica das ações. O tempo histórico não é definido, sabe-se que é outono e faz frio. As circunstâncias se desenvolvem em uma ordem cronológica. Entretanto, há alguns *flashs backs* nos quais as personagens retornam ao passado para explicar alguma ação no presente. Como a explicação de Jimena sobre a sua prisão, ou quando Aurora conta como foi presa.

Aurora – (...) Me citó el Domingo en la Costanera. Fui, por supuesto. A los diez minutos de estar allí llegó una furgoneta sin matrícula. Bajaron tres hombres y me metieron dentro con los ojos vendados. Me interrogaron durante dos días. Me golpeaban. Pero la verdadera tortura sólo empezó hoy al medio día.¹⁶¹

Assim, como em *Ligeros de Equipaje*, as personagens desempenham funções importantes na narrativa, que podem ser comparadas às exercidas pelos narradores.

Dessa forma, concluímos que no texto dramático os mecanismos encarregados de materializar o imaginário se articulam em torno das funções exercidas pelas personagens. Elas podem evocar o passado, preencher lacunas e interferir na configuração imaginária da obra.

¹⁶⁰ DÍAZ, 1996, p. 251. “Rosario – E jimena? / Olga – Deu a luz no chão / Rosario – Mas estava de sete meses! / Olga – A espancaram muito. / Rosario – Meu Deus / Olga – Deu a luz a uma menina. Está bem... a menina, quero dizer. (*Silêncio*)”

¹⁶¹ DÍAZ. 1996, p. 227. “Falou do Domingo na Costanera. Fui, por suposto. Estava ali há dez minutos, chegou um furgão sem placa. Desceram três homens e me enfiaram dentro com os olhos vendados. Me interrogaram durante dois dias. Só me bateram. Mas a verdadeira tortura só começou hoje ao meio-dia.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O silêncio é o segundo grande poder do mundo das palavras. Encontramos nos dicionários várias acepções para o termo silêncio. Segundo o *Houaiss* é o estado de quem se cala ou se abstém de falar, privação voluntária ou não da fala, de pronunciar qualquer palavra ou som, de manifestar os próprios pensamentos. Qualidade do que é calmo, tranquilo e sossegado. Ausência ou cessação de barulho, ruído ou inquietação; calada. Segundo a máxima pitagórica, o silêncio é a primeira pedra do templo da filosofia.

Às vezes, para fugir do estresse da cidade, do trabalho, das obrigações, das aglomerações buscamos o silêncio e a solidão, como um tratamento para as moléstias contemporâneas. Entretanto, o ser humano teme o silêncio, pois tradicionalmente o associamos a um comportamento que se relaciona com a escuridão, a morte, o desconhecido, algumas pessoas diante dele se sentem melancólicas e tristes. Mas o silêncio pode permitir que nos encontremos. Apesar do paradoxo podemos desfrutar alguns sons do silêncio, quando nos aproximamos da natureza, o som do mar, a inquietude noturna etc.

Todos esses silêncios não têm nada a ver com o silêncio por decreto. O silêncio obrigado, para evitar represálias e males maiores, impostos pelos governos ditatoriais. Quando um país, uma população, se cala porque alguns cidadãos ameaçam, impedem, limitam, proíbem, encarceram a liberdade de expressão, e até a assassinam.

Esses silêncios que nos levam aos anos de ditadura, a repressão que silenciou o poeta García Lorca por ser contrário ao regime, e que mutilou as mãos do músico Víctor Jara por tocar e cantar. Silêncios que colocavam em risco a essência do ser, pois quando a palavra encarna, o homem nasce. Silêncios impostos pela tirania e violência. Calaram o cantor e o poeta, não a força de suas artes.

Algumas vozes lutavam para resistir ao silêncio. Vozes que hoje fazem parte de uma resistência contra o esquecimento. Não é inesperada a presença das músicas no texto de Díaz, pois a música é uma arte que possui uma grande força de mobilização social, por sua grande capacidade de influenciar o meio. Segundo Arnold Schering, “a música foi um instrumento predileto para dominar os espíritos”.¹⁶²

Atualmente, a ação contestadora provém de vários âmbitos artísticos como as artes plásticas, as narrativas, a poesia, o cinema, o teatro. Segmentos que contribuem decisivamente para o resgate da história e da memória. Muitos representantes desses seguimentos das artes não só foram censurados ou proibidos, como também perseguidos, torturados, banidos e inclusive desaparecidos.

¹⁶² <http://tribomusica.br.tripod.com/inicio/id10.html>

Aquele tempo de silêncio imposto pelas leis e a impunidade dos criminosos que paralisou o esclarecimento histórico, parece ter ficado para trás, pois atualmente têm surgido várias ações contra o esquecimento.

As peças deste estudo também contribuem para uma consciência de época, ou simplesmente uma solidariedade oportuna. Acreditamos que as temáticas das peças transitam por um caminho que poderá levar a superação de modelos do velho colonialismo, hoje chamado de globalização neoliberal, por meio do compromisso ético que pode contribuir com a formação de uma cultura não tutelada pelas ideologias dominantes do sistema.

Este estudo procurou compreender as relações entre a literatura, o testemunho, o intelectual e a identidade. Vimos como o gênero literatura de testemunho ganhou importância para os discursos da memória na América Latina. Apesar de sabermos que nos últimos anos, na França, há um debate público em torno dos usos e abusos da memória, evitamos entrar nessa discussão.

Procuramos nos ater às questões referentes aos testemunhos do terrorismo de Estado. Não buscamos uma complexa análise da memória, mas pontuamos os conceitos mais importantes para a compreensão do discurso testemunhal, no cenário latino-americano. Nesse contexto, a literatura de testemunho constituiu parte de uma política contestadora, à medida que enfrentava uma hegemonia, constituindo assim uma prática política que tende a transformação cultural.

Portanto, é pertinente afirmar que os discursos e as políticas da memória tiveram um eixo central na criação de um método de resistência. A partir dessa perspectiva, rastreamos as relações entre memória, arte e política, como manifestação dos conflitos sociais de então. Durante a década de 70, o genocídio foi um projeto político cuja ideologia e a sistematização das práticas de extermínio era evidente. Projeto implementado pelos golpes militares que sucederam em alguns países do Cone Sul: Brasil, Uruguai, Argentina e Chile.

Na década de 90, surgiram outros elementos ligados à memória, como a identidade, símbolos, agrupações e organizações, paradigma da luta contestadora dessa década, que denunciam a impunidade.

O terrorismo do Estado perseguiu e fez indivíduos abandonarem sua pátria, seu lar, sua história, seus familiares, suas identidades. Eles encontraram na fuga a única chance de sobreviverem às perseguições políticas. Para continuarem vivos e seguir lutando, abriram mão de viver na terra natal. No exílio, descobriram a saudade, a nostalgia, a solidão, onde são obrigados diariamente a construir novas identidades.

Podemos também, no que se refere aos temas abordados nas peças estudadas, interpretar os discursos e políticas da memória como um sinal ou um alarme da anormalidade, noção de história a contrapelo de Benjamin. Não se trata de reclamar por um passado irrecuperável, mas a violência que impede a realização desse passado no presente, e que permite a continuidade da dominação. Violência que viabiliza e institui uma versão da história como oficial e dominante.

Como percebemos em *Ligeros de Equipaje* e *Toda esta larga noche* os discursos dos vencedores se sustentam sobre as vozes silenciadas pela violência e o terror. Nesse sentido, os discursos/testemunhos que estudamos aqui constituem uma ferramenta política que ajuda a sociedade na tarefa de escutar aquelas vozes.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Trad. Iraci D. Poleti .São Paulo, Boitempo, 2005.

ARENT, Hannah. *A condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. 10ª Edição. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, Arte e Política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*, vol. I. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.174.

BURGOS, Elizabeth. *Memoria Transmisión y imagen del cuerpo*, No 2 – Nuevo Mundo Mundos Nuevos, 2005. Disponível em: < [http://nuevo mundo.revues.org](http://nuevo_mundo.revues.org).> Acesso em 05/12/2008.

CEIA, Carlos. *E-Dicionário de termos literários*. [S.I]: Virtual Books. Disponível em: <<http://www.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/A/absurdo.htm>>. Acesso em 03/10/2007.

CELEDÓN, Jaime. *Nudo ciego: programa*. Santiago: s.n., 1964. p. 2.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política e cultura: Cultura e imaginário*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Trad. Celonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, ED. UFMG, 2006.

DERRIDA, Jacques. Elisabeth Roudinesco. *Y mañana que...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.

DÍAZ, Jorge. Ligeros de Equipaje. *Antología subjetiva*. Santiago: Red Internacional Del libro, 1996. pp. 255-276.

_____. Toda esta larga noche. *Los tiempos oscuros*. Santiago: Red Internacional Del Libro, 1996. pp. 212-254.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

DURÁN-CERDA, Julio. *Teatro chileno contemporáneo*. 1a. edición. México: Aguilar, 1970.

EAGLEATON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra, São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.

FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Arco/Libros. Madrid, 1983.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica del poder*. Trad. Julio Varela e Fernando Alvares-Uría. 2ª ed. Genealogía del poder 1. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1980.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Escenas sin territorio (Estética de las migraciones e identidades en transición)*. Em: Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad. México, Editorial Grijalbo, 1993.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos. A literatura de Segunda mão*. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte, Faculdade de Letras, 2006.

GUERRERO DEL RÍO, Eduardo. *Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*. Santiago: Universidad Finis Terrae, 2000.

GUIMARÃES, César. *Imagens da Memória: Entre o Legível e o Visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

HALL, Stuart. Identidade Cultural e Diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n.24, 1996. pp. 68-75.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Eletrônico Houaiss* versão 1.0. Editora Objetiva Ltda. 2001. CD-ROM.

HUYSSSEN, Andreas. *Em busca do tempo perdido*. [S.I]: Virtual Books. Disponível em: <www.cholonautas.edu.pe/modulo/upload/Huyssen.pdf>. Acesso em 08/09/2007.

_____. *Seduzidos Pela Memória*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IRÁZABAL, Federico. *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires, Ed. Biblios, 2004.

IZQUERDO, Ivan. *Os labirintos da memória*. *Ciência Hoje*, São Paulo, v. 25, n.148, abr. 1999. pp. 39-43.

KRISTEVA, Julia. *Tocata e Fuga para o Estrangeiro*. In: *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994, p. 9-49

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas, SP: ed. Da UNICAMP, 1990.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo*. 11ª Edição. São Paulo, Ática, 2007.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.

MIRANDA, A. R. *Identidades na Dramaturgia de Jorge Díaz: Ligeros de Equipaje e Por arte de mar*. Dissertação Mestrado (Poslit). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.

MORAÑA, Mabel. Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX. In: *América latina: Palavra, Literatura e Cultura*. São Paulo, v. 3, p. 479 – 515. 1995.

NERUDA, Pablo. *Canto General*. Buenos Aires, Debosillo, 2003.

PALOMA, Vidal. *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul*. São Paulo, Anna Blume, 2004.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, Estética, Semiología*. Barcelona: Paidós, 1984.

_____. *El teatro y su recepción*. Semiología, cruce de culturas y postmodernismo. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.

PAYÁ, Victor A. *Vida y muerte en la cárcel: estudio sobre la situación institucional de los prisioneros*. México. FES-Acatlán. UNAM. Plaza y Valdés, 2006.

PENA, Felipe. *Fragmentos De Memórias e Tempos Na Construção Do Discurso Biográfico*. Trabalho apresentado no Núcleo de Jornalismo, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo. Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003. <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP02_pena.pdf>. Acesso em 27/10/2008.

RABÊLO, José Maria e RABÊLO, Thereza. *Diáspora – Os longos caminhos do exílio*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

RAMOS, Julio. *Desencuentros de la modernidad en la América Latina* (literatura y política en el siglo XX). México DF, Tierra Firme/Fondo de Cultura Económica. 1989.

ROJO, Sara. *Identidad Tránsfuga y memoria: dos caras de un mismo dolor*. Capítulo; Colección de ensayos críticos: Jorge Díaz; Jorge Díaz; 1; Ed. Universidad Católica; Santiago. 2004. pp. 61-87.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

SAID, Edward. *Fora de Lugar*. Trad. José Geraldo Couto. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

_____. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. (Org.). *O testemunho na era das catástrofes. História, Memória, Literatura*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Zeugnis” e “Testimonio”: um caso de intraduzibilidade de conceitos. Campinas, Letras, n. 22, p.121-131, jan./jun. 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Testemunho e a política da memória: O tempo depois das catástrofes*. [S.I]: Virtual Books, 2005. Disponível em <[http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-\(Marcio\).pdf](http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/04-Artg-(Marcio).pdf)>. Acesso em 20/08/2007.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 7ª Edição. São Paulo, Ática, 2007.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo, Perspectiva, 2005.

WOODYARD, George e ADLER, Heidrun. *Jorge Díaz, y el teatro chileno desde la otra orilla*. In: Resistencia y poder : teatro en Chile: Iberoamericana, 2000. pp. 75-88.

Internet:

< <http://www.letras.com.br/luis-eduardo-aute/al-alba/> > Acesso em 05/01/2010.

<http://es.wikipedia.org/wiki/Pedro_Mu%C3%B1oz_Seca> Acesso em 26/02/2010.

<http://pt.wikisource.org/wiki/A_Divina_Com%C3%A9dia/Para%C3%ADso/XVII> Acesso em 11/01/2010.

<<http://www.apes.cl/wordpress/?p=360>>. Acesso em 03/10/2007.

<http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/html/dic_militar_centros_tortura.html>

Acesso em 20/12/2009.

<http://www.artquotes.net/masters/picasso/picasso_guernica1937.jpg> Acesso em

25/02/2010.

<http://www.bibliotecaonline.com/port_poetas/chile.jorge=5234%_diaz=97658%.htm>.

Acesso 20/08/2007.

<<http://www.casadelasamericas.org/>> Acesso em 20/12/2009.

<http://www.escenachilena.uchile.cl/CDA/dr_estudios_articulo/Maria_Magdalena_Robles.html> Acesso em 20/11/2009.

<http://www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.htm> Acesso em 29/10/2008.

<http://www.lainsignia.org/2002/mayo/cul_071.html>. Acesso em 29/10/2008.

<[http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=jorgediaz,\(1930-\)>](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=jorgediaz,(1930-)>).

Acesso em 03/10/2007.

<<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatropostictus>> Acesso em 30/10/2008.

<<http://www.memoriachilena.cl/temas/dest.asp?id=teatropostictus>> Acesso em 30/10/2008.

<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenprimeramitaddeIsigloxx.> Acesso em 15/12/2009.

<http://www.memoriachilena.cl/temas/index.asp?id_ut=dramaturgiachilenaenprimeramitaddeIsigloxx> Acesso em 15/12/2008.

<<http://www.pstu.org.br>> Acesso em 28/12/2009 .

<<http://www.radiolaprimerisima.com/noticias/3510>> Acesso em 22/12/2008.

<<http://www.rebellion.org/hemeroteca/ddhh/franco210402.htm>> Acesso em 10/01/2010.

<<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/>> Acesso em 30/10/2008.

ANEXOS

ANEXO 1

Te recuerdo Amanda

Víctor Jara

Te recuerdo Amanda
la calle mojada
corriendo a la fábrica donde trabajaba Manuel

La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo,
no importaba nada
ibas a encontrarte con el,
con el, con el, con el, con el

Son cinco minutos
la vida es eterna,
en cinco minutos

Suena la sirena,
de vuelta al trabajo
y tú caminando lo iluminas todo
los cinco minutos
te hacen florecer

Te recuerdo Amanda
la calle mojada
corriendo a la fábrica
donde trabajaba Manuel

La sonrisa ancha
la lluvia en el pelo
no importaba nada,
ibas a encontrarte con el,
con el, con el, con el, con el

Que partió a la sierra
que nunca hizo daño,
que partió a la sierra
y en cinco minutos,
quedó destrozado

Suenan las sirenas
de vuelta al trabajo
muchos no volvieron
tampoco Manuel

Te recuerdo Amanda,
la calle mojada
corriendo a la fábrica,
donde trabajaba Manuel.

ANEXO 2

Un pájaro libre

Adela Gleijer e Dianne Denoir

Como un pájaro libre de libre vuelo,
como un pájaro libre así te quiero.

Nueve meses te tuve creciendo dentro
y aún sigues creciendo y descubriendo.
Descubriendo, aprendiendo a ser un hombre,
no hay nada de la vida que no te asombre.

Cada minuto tuyo lo vivo y muero
cuando no estás mi hijo cómo te espero
pues el miedo, un gusano, me roe y come
apenas abro un diario busco tu nombre.

Muero todos los días, pero te digo
no hay que andar tras la vida como un mendigo.
El mundo está en ti mismo, debes cambiarlo
cada vez el camino es menos largo.

ANEXO 3

Canto libre

Victor Jara

El verso es una paloma
que busca donde anidar,
estalla y abre sus alas
para volar y volar.

Mi canto es un canto libre
que se quiere regalar
a quien estreche su mano,
a quien quiera disparar.

Mi canto es una cadena
sin comienzo ni final,
y en cada eslabón se encuentra
el canto de los demás.

Sigamos cantando juntos
a toda la humanidad,
que el canto es una paloma
que vuela para alcanzar,
estalla y abre sus alas
para volar y volar.

Mi canto es un canto libre.

ANEXO 4

SILENCIO

Lluís Llach

Si me haréis callar
Que sea ahora,
Ahora que os puedo decir no,
Y nada tenéis con que comprarme.

Que no quiero esperar.
Que sea ahora.
Ahora que puedo sentir
El peso de tanto horror.

Que no me duele
Tener la boca cerrada,
Sois vosotros quien ha hecho
Del silencio palabras.

Que no quiero esperar
Que el tiempo enmohezca el arma,
Que no quiero que el miedo
Disponga de más tiempo para vencerme.

Si me haréis callar
Que sea ahora,
Ahora que tengo las manos
Para cambiar de guitarra.

AL ALBA

Luis Eduardo Aute

Si te dijera, amor mío,
Que temo a la madrugada,
No sé qué estrellas son éstas
Que hieren como amenazas
Ni sé qué sangra la luna
Al filo de su guadaña.

Presiento que tras la noche
Vendrá la noche más larga,
Quiero que no me abandones,
Amor mío, al alba,
Al alba, al alba.

Los hijos que no tuvimos
Se esconden en las cloacas,
Comen las últimas flores,
Parece que adivinaran
Que el día que se avecina
Viene con hambre atrasada.

Miles de buitres callados
Van extendiendo sus alas,
No te destroza, amor mío,
Esta silenciosa danza,
Maldito baile de muertos,
Pólvora de la mañana.

EL CANT DELS OCELLS

En veure despuntar
El major lluminar
En la nit més hermosa

Els ocellets cantant
A festejar-lo van
En sa veu melindrosa.

A l'alba partiran
Mediterrania enlla
Amb ales amoroses

Els ocellets cantant
El seu consol duran
Als infants orfes de bosnia.

AMÉRICA INSURRECTA

Pablo Neruda

NUESTRA tierra, ancha tierra, soledades,
se pobló de rumores, brazos, bocas.

Una callada sílaba iba ardiendo,
congregando la rosa clandestina,
hasta que las praderas trepidaron
cubiertas de metales y galopes.

Fue dura la verdad como un arado.

Rompió la tierra, estableció el deseo,
hundió sus propagandas germinales
y nació en la secreta primavera.
Fue callada su flor, fue rechazada

su reunión de luz, fue combatida
la levadura colectiva, el beso
de las banderas escondidas,
pero surgió rompiendo las paredes,
apartando las cárceles del suelo.

El pueblo oscuro fue su copa,
recibió la substancia rechazada,
la propagó en los límites marítimos,
la machacó en morteros indomables.
Y salió con las páginas golpeadas
y con la primavera en el camino.
Hora de ayer, hora de mediodía,
hora de hoy otra vez, hora esperada
entre el minuto muerto y el que nace,
en la erizada edad de la mentira.

Patria, naciste de los leñadores,
de hijos sin bautizar, de carpinteros,
de los que dieron como un ave extraña
una gota de sangre voladora,
y hoy nacerás de nuevo duramente
desde donde el traidor y el carcelero
te creen para siempre sumergida.

Hoy nacerás del pueblo como entonces.

Hoy saldrás del carbón y del rocío.
Hoy llegarás a sacudir las puertas
con manos maltratadas, con pedazos
de alma sobreviviente, con racimos
de miradas que no extinguió la muerte,
con herramientas hurañas
armadas bajo los harapos.

ALTURAS DE MACCHU PICCHU

Pablo Neruda

XII

Sube a nacer conmigo, hermano.
Dame la mano desde la profunda
zona de tu dolor diseminado.
No volverás del fondo de las rocas.
No volverás del tiempo subterráneo.
No volverá tu voz endurecida.
No volverán tus ojos taladrados.
Mírame desde el fondo de la tierra,
labrador, tejedor, pastor callado:
domador de guanacos tutelares:
albañil del andamio desafiado:
aguador de las l grimas andinas:
joyero de los dedos machacados:
agricultor temblando en la semilla:
alfarero en tu greda derramado:
traed a la copa de esta nueva vida
vuestros viejos dolores enterrados.
Mostradme vuestra sangre y vuestro surco,
decidme: aquí fui castigado,
porque la joya no brilló o la tierra
no entregó a tiempo la piedra o el grano:
señaladme la piedra en que caísteis
y la madera en que os crucificaron,
encendedme los viejos pedernales,
las viejas lámparas, los látigos pegados
a través de los siglos en las llagas
y las hachas de brillo ensangrentado.
Yo vengo a hablar por vuestra boca muerta.
A través de la tierra juntad todos

los silenciosos labios derramados
y desde el fondo habladme toda esta larga noche
como si yo estuviera con vosotros anclado,
contadme todo, cadena a cadena,
eslabón a eslabón, y paso a paso,
afilad los cuchillos que guardasteis,
ponedlos en mi pecho y en mi mano,
como un río de rayos amarillos,
como un río de tigres enterrados,
y dejadme llorar, horas, días, años,
edades ciegas, siglos estelares.

.

Dadme el silencio, el agua, la esperanza.

.

Dadme la lucha, el hierro, los volcanes.

.

Apegadme los cuerpos como imanes.

.

Acudid a mis venas y a mi boca,

.

Hablad por mis palabras y mi sangre.