



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

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *A imagem política de Ramón Griffero: Estéticas e Memórias*, de autoria do Doutorando GEISON DE ALMEIDA BEZERRA DA SILVA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

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

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Profa. Dra. Elen de Medeiros - FALE/UFMG

Profa. Dra. Júlia Morena Silva da Costa - UFBA

Prof. Dr. Cristian Marcel Alonso Opazo Retamal (via Skype) - Pontificia Universidad Católica de Chile

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury

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

Belo Horizonte, 14 de fevereiro de 2019.

GEISON DE ALMEIDA BEZERRA DA SILVA

**A IMAGEM POLÍTICA DE RAMÓN GRIFFERO:
ESTÉTICAS E MEMÓRIAS**

Faculdade de Letras da UFMG
Belo Horizonte
2019

GEISON DE ALMEIDA BEZERRA DA SILVA

A IMAGEM POLÍTICA DE RAMÓN GRIFFERO: ESTÉTICAS E MEMÓRIAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Mídias e Artes.

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

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

S586i

Silva, Geison de Almeida Bezerra da.
A imagem política de Ramón Griffero [manuscrito] : estéticas e memórias / Geison de Almeida Bezerra da Silva. – 2019.
229 f., enc. : il., fots, (color) (p&b)

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Contemporânea.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas

Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 214-228.

1. Griffero, S. Ramón, 1952- – Teses. 2. Diretores e produtores de teatro – Chile – Teses. 3. Teatro – Aspectos políticos – Chile – Teses. 4. Teatro e sociedade – Chile – Teses. 5. Teatro chileno – História e crítica – Teses. 6. Teatro latino – história e crítica – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 792.015

AGRADECIMENTOS

Uma tese é um trabalho coletivo, há várias pessoas, instituições e espaços que contribuem com trabalhos como esse. Assim, estas palavras são destinadas à essa coletividade.

Agradeço, primeiramente, à Carla Gomides, pelo amor, carinho, cuidado, cobrança e diálogo. Por ser essa pessoa tão especial em minha vida.

Às minhas duas mães, Maria do Carmo e Rosângela, pela vida e educação que me proporcionaram. Ao meu tio/pai, por todo o aprendizado que me proporcionou. Aos meus familiares, tanto os hereditários quanto, também, aqueles que a vida me trouxe, como as famílias Madureira, Almeida, Rodrigues e Gomides.

À Sara Rojo, pela orientação exemplar e muito cuidadosa e pelos ensinamentos, críticas, correções, aulas e discussões.

Aos amigos e aos professores que me receberam no Chile. À Cristián Opazo, pela orientação, hospitalidade e aulas. A Grínor Rojo, pela atenção, pelos livros e aulas. À Elena Oliva, pela confiança e proporção de grandes discussões. A Maurício Barría Jara, pelas entrevistas e permissão de acompanhar algumas aulas na universidade. A Ramón Grifféro, por toda a dedicação, o carinho, a disposição e a discussão. Às Universidad Católica e Universidad de Chile.

Aos amigos de Letras da UFMG, da UFOP e da UFVJM. Aos alunos da UFOP e da UFVJM (do curso de Licenciatura e Educação do Campo). Aos grandes amigos do CEFET e de outros lugares e contextos.

Aos professores e funcionários da Letras (UFMG). A Marcos Alexandre, pelo grande apoio ao longo de minha trajetória acadêmica.

À Elen de Medeiros e à Júlia Silva, pelas críticas, sugestões e discussões na qualificação.

Ao Pós-Lit e a todos os seus funcionários administrativos, pela solução de dúvidas.

À CAPES, pela bolsa de Doutorado Sanduíche no Exterior, por meio do Programa PDSE.

RESUMO

Esta tese visa a investigar a produção estética teatral do diretor e dramaturgo chileno Ramón Griffero. Para a execução deste trabalho, recorre-se a um estudo histórico e político da inserção de ideologias socialistas no Chile e, por extensão, em outros países da América Latina, as quais culminaram na eleição de Salvador Allende. Analisam-se a ditadura comandada por Augusto Pinochet e a crise do modelo anterior. Esse percurso histórico contextualiza a importância das artes cênicas nesse país, principalmente com as formações de grupos universitários de teatro. Essa mesma digressão histórica permite também perceber as nuances políticas da obra de Griffero, as quais se relacionam tanto com uma profunda crítica sócio-histórica quanto com uma reflexão do espaço cênico por meio das imagens produzidas. Dessa forma, o aspecto político presente na obra desse artista ultrapassa as questões contextuais para se tornar, também, uma construção artístico-crítica das exposições teatrais que o antecederam. Os pensamentos de caráteres históricos e estéticos, como os de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Sara Rojo, Grínor Rojo e Ágel Rama, estão entre as bases teóricas para a elaboração desta tese. No capítulo final, há seis ensaios críticos relacionados a seis peças de Griffero, os quais buscam ratificar a tese de que o trabalho desse artista executa por meio das imagens e reflexões acerca da política, da estética e da história do teatro.

Palavras-chave: América Latina; Teatro; Chile; Política; Estética; Memória.

ABSTRACT

This thesis aims at investigating the theatrical aesthetic production of the Chilean director and playwright Ramón Griffero. In order to perform this research, it was conducted a historical and political study of the insertion of socialist ideologies in Chile and, by extension, in other Latin American countries, which have led to Salvador Allende's election. It analyzes the dictatorship commanded by Augusto Pinochet and the crisis of the previous model. This historical approach indicates the importance of the performing arts in this country, especially regarding the formation of university theatrical groups. This same historical digression also allows us to perceive the political nuances of Griffero's oeuvre, which are related both to a deep socio-historical critique and to a reflection of the scenic space, through the images produced. The political aspect present in the work of this artist goes beyond contextual issues, to become, also, an artistic-critical construction of the theatrical expositions that preceded it. Thoughts of historical and aesthetical character such as those of Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Sara Rojo, Grínor Rojo, Angel Rama among others forms the theoretical basis for the elaboration of this thesis. In the last chapter, there are six critical essays to six plays by Griffero, which reaffirms the thesis that the work of this author performs a profound political, aesthetical and historical reflection for theatre, mainly through the images he constructs in his spectacles.

Keywords: Latin America; Theatre; Chile; Politics; Aesthetics; Memory.

RESUMEN

Esta tesis busca investigar la producción estética teatral del director y dramaturgo chileno Ramón Griffero. Para la ejecución de este estudio, se recurre a un análisis histórico y político de la inserción del pensamiento socialista en Chile, por extensión en los otros países de América Latina, que culminó en la elección de Salvador Allende. Se analiza, consecutivamente, la dictadura comandada por Augusto Pinochet y la crisis del modelo anterior. Este recorrido histórico contextualiza la importancia de las artes escénicas en este país, principalmente en las formaciones universitarias de teatro. La misma digresión histórica permite también connotar el matiz político de la obra de Griffero; el cual se relaciona tanto con crítica socio-histórica como con una reflexión sobre el espacio escénico realizada a través de las imágenes producidas. De esta forma, el aspecto político presente en su obra está más allá de las cuestiones contextuales, para ser también una construcción artístico-crítica de las de exposiciones teatrales que lo antecedieron. Los pensamientos de carácter histórico y estético de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, Sara Rojo, Grínor Rojo, Angel Rama, entre otros, serán las bases teóricas para la elaboración de esta tesis. El capítulo final contiene ensayos relacionados a seis obras-espectáculos de Griffero. Estos estudios buscan concretizar la tesis de que el trabajo de este artista ejecuta, por medio de las imágenes, reflexiones políticas, estéticas y de la historia del teatro.

Palabras claves: América Latina; Teatro; Chile; Política; Estética; Memoria.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Trolley.....	85
Figura 2 – Trolley.....	86
Figura 3 – Trolley pós-Ocupação.....	89
Figura 4 – <i>Recuerdos del Hombre con su Tortuga</i>	97
Figura 5 – Trolley – Cenário <i>Cinema-Utopia</i>	127
Figura 6 – <i>Historias de un Galpón Abandonado</i>	135
Figura 7 – <i>Cinema-Utopia</i>	145
Figura 8 – <i>99-La Morgue</i>	154
Figura 9 – <i>Río Abajo</i>	169
Figura 10 – <i>Sebastopol</i>	181
Figura 11 – <i>Tu Deseos en Fragmentos</i>	193

LISTA DE SIGLAS E DE ABREVIATURAS

ANTACH	Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile
CADA	Colectivo de Acciones de Arte
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CIA	Central Intelligence Agency
CLT	Consolidação das Leis Trabalhistas
CUT	Teatro de la Central Única de los Trabajadores
FER	Frente de Estudiantes Revolucionarios
GAM	Centro Cultural Gabriela Mistral
IML	Instituto Médico Legal
LGBTIQ	Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans, Intersexos e <i>Queers</i>
MAPU	Movimiento de Acción Popular Unitaria
MIR	Movimiento de Izquierda Revolucionaria
PC	Partido Comunista
PDSE	Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior
PRI	Partido Revolucionario Institucionalizado
TEUC	Teatro de Ensayo de la Universidad Católica
TEUCH	Teatro Experimental de la Universidad de Chile
TEKNOS	Teatro de la Universidad Técnica del Estado
TIT	Taller de Investigación Teatral
TNC	Teatro Nacional Chileno
TUC	Teatro de la Universidad Concepción
UP	Unidad Popular

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1 – TRAJETOS POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS NA AMÉRICA LATINA: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE UM SUJEITO POLÍTICO NAS CENAS TEATRAL E POLÍTICA CHILENAS.....	21
1.1 CONTEXTOS POLÍTICOS IDEOLÓGICOS ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E O INÍCIO DO SÉCULO XXI, NA AMÉRICA LATINA.....	21
1.2 UNIDAD POPULAR (UP): CAMINHOS UTÓPICOS.....	35
1.3 TEATRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1940-1970.....	50
1.4 RAMÓN GRIFFERO E A RESSURREIÇÃO TEATRAL: CONTESTAÇÃO, FRAGMENTAÇÃO, ESPAÇOS E DESVIOS UTÓPICOS.....	66
1.4.1 O contexto teatral na primeira década do regime militar.....	67
1.4.2 Ramón Griffero, Percursos entre: exílio, espaços alternativos e institucionalidade....	82
CAPÍTULO 2 – A DIALÉTICA POLÍTICA DAS IMAGENS E DOS ESPAÇOS: DESMONTAGENS, MONTAGENS E ALEGORIAS.....	95
CAPÍTULO 3 – PERCURSOS POLÍTICOS E ESTÉTICOS ENTRE AS IMAGENS DE MEMÓRIA E DE POLÍTICA, COMPOSTAS POR RAMÓN GRIFFERO.....	130
3.1 DESAMPARO, VAZIO, VIOLÊNCIA E POSSIBILIDADES NAS RUÍNAS DE <i>HISTORIAS DE UN GALPÓN ABANDONADO</i>	131
3.2 <i>CINEMA-UTOPPIA</i> E O JOGO POLÍTICO ENTRE A MEMÓRIA E AS IMAGENS. .	141
3.3 <i>99-LA MORGUE</i> : PERCURSO ENTRE DIALÉTICA DE ESPAÇOS PRODUTORES DE MEMÓRIA E DE ESQUECIMENTO.....	150
3.4 <i>RÍO ABAJO</i> : A ALEGORIA CONTEMPORÂNEA DAS TENSÕES DE UM CHILE DEMOCRÁTICO.....	165
3.5 <i>SEBASTOPOL</i> : ASCENSÃO E QUEDA, OU RUÍNAS, DE UMA UTOPIA ESCONDIDA DENTRO DO PATRIMÔNIO.....	179
3.6 <i>TUS DESEOS EN FRAGMENTOS</i> , OU OS JOGOS DIALÉTICO E POLÍTICO DOS DESEJOS.....	192
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	203
REFERÊNCIAS.....	210

INTRODUÇÃO

Esta tese se propõe a evidenciar e a publicizar uma pesquisa que se iniciou, oficialmente, em 2015, após a aprovação no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG (Pós-Lit). Este estudo tem como hipótese que a produção estética teatral do diretor e dramaturgo chileno Ramón Griffero é uma arte política, no que diz respeito ao trabalho com as imagens presentes em sua obra. Tais imagens se configurariam como políticas, devido ao intenso trabalho que ele executa com a memória e os modos de expor essas imagens.

Porém é preciso advertir que o texto que se segue possui características diversas e se desloca constantemente, buscando manter uma determinada coerência, sem apresentar, contudo, um único tom. Será possível perceber que há passagens que se aproximam de uma tonalidade historicista, sobretudo no primeiro capítulo, o qual será, em determinadas passagens, invadido por reflexões de seu produtor, em seu presente de enunciação. Essas e outras inflexões discursivas, possivelmente, possuem uma relação intrínseca ao próprio objeto de estudo, o qual subverte normas discursivas de espaços, de tempo e de estéticas.

Além disso, este é um texto que dialoga com o “ensaio crítico”. Por vezes, nuances ensaísticas poderão surgir ao longo dos três capítulos, porém esta modalidade textual será efetivamente explorada no terceiro capítulo, que se propõe a análises críticas de seis peças do diretor e dramaturgo chileno, Ramón Griffero (1954-). Essa perspectiva de construir ensaios vai ao encontro de pensamentos como o do uruguaio Hugo Achugar.

A partir de um estudo feito acerca da relação entre centro e periferia do pensamento latino-americano, de Roberto Fernández Retamar, o qual está presente no texto *Todo Caliban*¹, Achugar propõe que essa forma textual não hegemônica seria uma textualidade apropriada ao discurso latino-americano, que não incluiria somente “‘teóricos puros’ ou ‘críticos’ latino-americanos [...] mas também sempre, segundo as palavras de Retamar, ‘protagonistas de nossa literatura’”². Essa observação sobre o ensaio faz eco à advertência proposta por Walter Benjamin, em um texto de 1930:

Há sempre um elemento de insinceridade quando se pretende falar sobre poetas vivos de um modo imparcial, despojado, objetivo. [...] Isso não significa, entretanto, que a apresentação se deva fazer ao léu, no sentido de uma seqüência vaga de associações, anedotas e analogias. Pelo contrário, se para tal apresentação é inviável a forma da história literária, a adequada será a forma crítica. [...] É mais importante

¹ RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. San Juan, Puerto Rico: Callejón, 2003.

² ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 38.

pôr em evidência tais coisas, fornecendo informações sobre suas convicções teóricas, seu modo de conversar e mesmo sobre sua aparência física, do que percorrer cronologicamente sua obra segundo conteúdo, forma e efeito. [...]³

O poeta, a que o filósofo se referia, em tal prenúncio, era o seu amigo, Bertolt Brecht. O texto da presente pesquisa adota um procedimento inspirado no de Benjamin, pois não elimina as possibilidades de cometer tal insinceridade, uma vez que aborda sobre a obra de uma pessoa de teatro, tal qual Brecht, ainda vivo. Assim como propõe o pensador alemão, esta pesquisa executa o rigor da crítica, que é capaz de transitar entre discursos, entre tempos e, até mesmo, entre sujeitos. O decoro crítico deste texto se alinha, de certa forma, a procedimentos benjaminianos, ou seja, a um trabalho que pensa os objetos artístico e literário por meio de suas imagens dispersas na obra. Feitas essas advertências preliminares, seguem outras a respeito do processo de escolha do objeto, das perspectivas teóricas para lidar com ele e da estrutura que o texto seguirá.

Esta pesquisa parte de paixões: literatura, teatro e política. Se essas paixões se transformaram em uma pesquisa a respeito da obra do chileno Ramón Griffero, isso se deve, em grande medida, ao percurso histórico do autor desta tese como pesquisador e estudante. Em sua Dissertação de Mestrado, foi realizado um estudo sobre dramaturgias contemporâneas de grupos teatrais de Belo Horizonte. A partir dessa investigação, percebeu-se que, ao abordar esta cidade, o seu olhar sempre se voltava para as histórias do Brasil e, por extensão, para o Cone Sul latino-americano. Nesse movimento, houve a percepção de que os saberes sobre os vizinhos brasileiros não eram amplamente estudados, principalmente no que diz respeito às suas histórias e às artes teatrais produzidas por eles.

A escolha da pesquisadora, professora e diretora de teatro, Sara Rojo, não foi ocasional. A partir desse encontro, a anterior tríade passional revelou-se como elementos pulsionais⁴. Ainda que paixão e pulsão possam se configurar como elementos com características efêmeras, nesta introdução, eles se aproximam de forma mais estreita. Aqueles termos possuíam, outrora, um ingênuo olhar teleológico, porém, após encontros e orientações, eles se dissiparam em formas multifacetadas, muitas vezes, opostas à imagem cristalizada e evolutiva que o autor da tese lhes atribuía.

Dessa forma, a aguda orientação de Sara Rojo foi um espaço privilegiado, para que aqueles desejos e percepções se ampliassem à medida que eles se encontravam com os olhares

³ BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 121-126. p. 121.

⁴ ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica*. Tradução: Marcos Alexandre. Belo Horizonte: Nandyala, 2011. Esse termo é uma referência clara à noção de “pulsão anárquica” que a professora propõe nesta sua obra.

mais experientes e sensíveis dela, capazes de fazer com que aquelas “paixões/pulsões” se tornassem um campo, sem fixação teórica estanque, de trabalho e de pesquisa. Devido ao contato com essa pesquisadora, que viveu o processo histórico recente de seu país natal, o Chile, houve a oportunidade de conhecer um pouco melhor esse país, seja por meio do relato de suas experiências, por suas obras e, também, de outros autores ou mesmo pela vivência do autor deste texto em seis meses na capital chilena: Santiago⁵.

Foi no processo de Mestrado que a história recente do Chile chegou até o autor deste texto, primeiramente. Uma história que se referia aos movimentos de ascensão de uma alternativa político-ideológica, representada pelo governo de Salvador Allende, entre os anos de 1970 e 1973, e pela sua posterior queda, promovida pela Ditadura Militar, iniciada em 1973 e que perdurou dezessete anos no país. Com este estudo, houve contato com produções teatrais que se projetaram contra essa política fascista, ocorrida não somente no Chile, mas em vários países latino-americanos, em destaque o Cone Sul⁶.

Esses caminhos e descaminhos históricos e estéticos instigaram a pensar esse local e essa produção teatral. Assim, o autor desta pesquisa solicitou à Sara Rojo, mais uma vez, indicações de autores e se deparou com a obra de Ramón Griffero, que trouxe uma série de questionamentos políticos tanto para a sociedade chilena como também para o pensamento crítico latino-americano, ainda que o autor e as suas peças não sejam profusamente reconhecidos por seus vizinhos continentais e pelo grande público chileno.

Dessa maneira, esta tese se propõe a dar luzes a essa produção em meios acadêmicos brasileiros, a fim de promover uma instância de difusão dessa obra⁷. A importância desse autor, no contexto latino-americano, carece de mais trabalhos críticos a respeito de sua criação. Essa ausência de uma maior difusão de suas peças dificulta o acesso das pessoas a ela, mesmo as que estão dispostas a olhar mais atentamente ao que se produz fora de seus limites territoriais.

A obra desse dramaturgo se situa em um período que abrange a Ditadura Militar chilena e a posterior redemocratização. Nesse sentido, é necessário considerar esses contextos e outros anteriores, para se poder pensar as disputas ideológicas, estéticas e políticas que Ramón Griffero opera em suas obras, bem como as escolhas que o autor fez na década de

⁵ Essa experiência foi possível devido ao Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por meio do qual o autor desta tese conseguiu uma bolsa, no primeiro semestre de 2017, a fim de poder ampliar esta pesquisa.

⁶ Países que integram o Cone Sul: Argentina, Brasil, Chile, Paraguai e Uruguai.

⁷ É preciso ressaltar que há trabalhos de brasileiros, bem como de pessoas que vivem no Brasil, a respeito da obra de Griffero. Dos estudos que se tiveram acesso, há vários livros e artigos de Sara Rojo que trazem aspectos de algumas montagens do diretor, além da tese de Héctor Andrés Briones Vasquez e a dissertação de Ludmila Scarano Coimbra.

1980, em que o país ainda vivia sob o regime ditatorial, e, também, no atual contexto neoliberal.

O desenvolvimento deste texto, nos capítulos seguintes, se inicia com um estudo de cunhos político e histórico a respeito do ingresso de pensamentos e de ideologias que marcaram, profundamente, a América Latina. Tais pensamentos se referem a preceitos revolucionários de justiça social, pontuados, principalmente, por ideologias socialistas e comunistas. É preciso ressaltar que este estudo está consciente que esses preceitos sempre estiveram atravessados por movimentos sindicais, nacionalistas, estudantis ou mesmo por vias anarquistas⁸, entre outros. Recuperar momentos históricos do Chile e de outros países é um modo de esboçar um desenho dessas ideologias: como elas se desenvolveram (ainda que não fossem de formas unilaterais e teleológicas) e construíram imaginários capazes de promover movimentos políticos importantes para a história do continente.

Adverte-se que o primeiro capítulo se baseia na imagem de construção de um sujeito social e político que se gestou ao longo da América Latina. Essa noção de sujeito, que será também nomeada como “corpo político”, “corpo coletivo” ou “corpo social”, deve ser entendida apenas como uma metáfora aos sujeitos que compartilharam imaginários políticos comuns de cunho revolucionário ao regime dominante capitalista. É importante mencionar que, enquanto determinados sujeitos se engajavam, ou mesmo compactuavam com determinados pensamentos sociais, outros sujeitos, paralelamente, mantinham posturas vinculadas, muitas vezes, a posicionamentos ora liberais (em aspectos econômicos), ora conservadores (em aspectos morais). Assim, é possível imaginar a reação fascista de determinados sujeitos latino-americanos, em meio àquelas ideologias socialistas e comunistas, as quais se evidenciaram como possibilidades concretas, no final da década de 1950.

Em passagem pelo Chile, por meio do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), foi escrito, quase integralmente, o primeiro capítulo desta tese, intitulado: “Trajetos políticos e ideológicos na América Latina: construção e desconstrução de um sujeito político nas cenas teatral e política chilena”. Nele, encontram-se quatro seções. A primeira, executa esse trajeto de formações ideológicas na América Latina, desde o fim do século XIX até a segunda metade do século XX. Ideologias que estiveram fortemente alinhadas ao processo de consolidação das independências nacionais.

Esse marco histórico diz respeito à contestação ao poder oligárquico, o qual predominou no regime colonial e nos primeiros anos de independência. A transição desses

⁸ ROJO, S., 2011.

países, que eram, predominantemente, agrários e extrativistas, para uma incipiente cultura industrial e urbana é tomada por vários autores como um amplo projeto de modernização ocorrido na América Latina. Dentre esses autores estão presentes, neste estudo, o chileno Grínor Rojo⁹, o brasileiro Idelber Avelar¹⁰ e o uruguaio Angel Rama¹¹.

A perspectiva de Rama, compartilhada por uma série de intelectuais (prioritariamente latino-americanos), trabalha com a construção de um pensamento crítico profundo sobre a sociedade, a cultura e a política latino-americanas. Tal abordagem é corroborada com a ação de escritores e de universidades, que veem o auge de seus pensamentos traduzidos em coletivos organizados ou por movimentos políticos que tomaram força entre as décadas de 1960 e 1970, principalmente após a Revolução Cubana de 1959.

A segunda seção traz aquilo que foi considerado, por Rama e outros intelectuais, como o auge da maturidade democrática latino-americana. A eleição, em 1970, da Unidad Popular, no Chile, trouxe novas perspectivas para a América Latina. Um governo socialista, democraticamente eleito, que se empenhou em realizar uma justiça social com atenção às camadas populares. Conhecida como “via chilena ao socialismo”, a Unidad Popular esteve à frente do país por um curto período, mas gerou uma série de imaginários, principalmente, às produções culturais e artísticas que receberam grande apoio do governo, para promover acesso a esses bens às camadas da população que estiveram à margem dos processos modernizadores até aquela época. Dessa forma, há um salto quantitativo da produção cultural, tanto musical quanto a ascensão de grupos populares e folclóricos, a editoração de livros de baixo custo à população e, também, as extensões universitárias, que se alinhavam a grupo de trabalhadores e de camponeses para a promoção do teatro em regiões mais afastadas do grande centro.

Essas extensões universitárias são o desenvolvimento dos chamados teatros universitários, os quais estão expostos na terceira seção desse capítulo, que faz um retorno até as décadas de 1940, para entender essa produção teatral tão marcante no país. Esse teatro desenvolvido pelas Universidades pode ser visto como um dos representantes daquela “cidade letrada”, proposta por Angel Rama, no Chile. A partir dessa década, a eleição de uma coligação conhecida como Frente Popular possibilitou o desenvolvimento de projetos econômicos nacionais e de planos culturais gestados pelas universidades. Essa gestão, vinculada à intelectualidade chilena, abriu um campo fértil para a produção teatral, devido à

⁹ ROJO, Grínor. Modernidad Latinoamericana. In: ROJO, Grínor. *El campo intelectual latinoamericano de la primera modernidad*. 1870-1920. p. 1-15. Capítulo cedido pelo autor.

¹⁰ AVELAR, Idelber. *Alegorias da derrota: a ficção pós-ditatorial e o trabalho de luto na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

¹¹ RAMA, Angel. *La Ciudad letrada*. Montevideo: Arca S.R.L., 1998.

formação de grupos advindos das principais universidades do país. Os efeitos e impactos desses teatros universitários produziram uma geração de grandes atores, produtores, diretores e dramaturgos que elevou a cena teatral chilena e trouxe uma identidade política a essa produção.

Com o golpe de 1973, houve fortes intervenções nas instituições de nível superior. Muitas escolas de Ciências Sociais, de Políticas e de Artes foram fechadas e, também, professores e artistas foram perseguidos, presos, exilados ou mortos por se associarem a grupos ou a posturas de esquerda. Os programas acadêmicos de arte e cultura também foram monitorados por militares, e a produção teatral universitária perdeu a sua autonomia. A ditadura de Pinochet foi considerada, por Angel Rama¹², como o marco para o processo de desmoroamento da “cidade letrada” latino-americana.

Assim, será sobre os períodos de Ditadura Militar e de posterior redemocratização que abordará a quarta seção. Será nessa parte, também, que a obra do diretor e dramaturgo Ramón Griffero será contextualizada. A partir da década de 1980, com a intensificação de manifestações populares nas ruas e com o retorno de artistas exilados – após sancionada a lei de anistia –, muitos grupos de artistas, por meio de um novo olhar sobre os modos de representação teatral, bem como uma “linguagem cifrada”¹³, como aponta Sara Rojo, criaram várias peças de cunho contestador ao regime.

Quanto a essa perspectiva inventiva de contestação, Ramón Griffero tornou-se uma grande referência. O local onde ele se instalou com o seu grupo, conhecido como Teatro Fin de Siglo, foi um importante foco de resistência, de experimentação estética e de contracultura à política oficial que se desenvolvia no país. Ele situava-se, à época, entre zonas de bordéis e de penitenciárias e era visto como um espaço marginal no hipercentro de Santiago. Esse local, chamado de Trolley, serviu como uma zona autônoma para grupos e jovens insatisfeitos com a política de controle do Estado e com o controle e a padronização de comportamentos e, também, da cultura.

Na Ditadura, tanto algumas peças teatrais quanto alguns de seus produtores não se resumiram a evocar apenas uma voz de contestação aos desmandos políticos propostos pelo regime, eles buscaram pensar formatos que pudessem intervir no discurso político-social. Artistas que se preocuparam em denunciar, ou mesmo expor, um estado de opressão, mas, também, questionar formas de como apresentar tais denúncias e exposições. Esses artistas promoveram uma instância de oposição e de resistência à política oficial, bem como uma

¹² RAMA, 1998.

¹³ ROJO, S., 2011, p. 74.

frente crítica à própria arte teatral produzida no país. Dessa maneira, esses mesmos autores produziram um teatro que pudesse pensar, ou expor, as mazelas sociais, que, muitas vezes, eram escamoteadas pelo governo ditatorial.

Fazer todo esse percurso histórico permite adentrar melhor na estética de Ramón Griffero, na medida em que a sua proposição de defesa ao “fazer teatral” está relacionada à tradição que o teatro desempenhou na história do país e ao seu próprio trajeto pessoal, uma vez que ele se vinculou, efetiva e afetivamente, ao projeto de Salvador Allende, em sua juventude, e se viu obrigado a sair do país para sobreviver. Ao voltar, ele encontrou um Estado totalmente controlado, cujas formas de representação permaneciam presas a modelos que, para ele, já haviam sido superados em outros locais e que, no Chile, entretanto, ainda eram muito utilizados.

Griffero e outros diretores e dramaturgos trabalharam com linguagens cênicas capazes de transpor o contexto de enfrentamento àquele regime específico para outros contextos, não escancaradamente autoritários e violentos, porém que produziram outros e novos tipos de violência. A obra de Ramón Griffero, nesse sentido, sempre foi lida pela crítica como um teatro político, tanto as suas peças produzidas durante a Ditadura quanto algumas outras feitas após o regime autoritário.

Cabe, aqui, mais uma advertência quanto ao procedimento de construção desta tese. Propor um percurso histórico muito anterior à eclosão de golpes militares latino-americanos se dirige a uma busca de se trabalhar com noções de “construção”, “desconstrução” e “reconstrução”; ou, em outros termos, “montagem”, “desmontagem” e “remontagem”, estes últimos, extraídos do pensamento de Georges Didi-Huberman¹⁴.

A lógica dos capítulos está diretamente associada a esses conceitos, na medida em que, primeiramente, se busca desenhar a “construção” de um sujeito coletivo, social e político, a partir da inserção daquelas ideologias. Posteriormente, aborda-se o que seria uma espécie de possibilidade concreta dessa via coletiva, por meio de um estudo sobre os três anos de governo do presidente Salvador Allende. Essa alternativa, seguindo a lógica textual, foi possível a partir de condições de possibilidades históricas e ideológicas, as quais têm a universidade e a intelectualidade latino-americanas imbuídas nesse projeto, segundo a construção de uma “cidade letrada”, em termos de Angel Rama¹⁵.

¹⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo da imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2015; DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: O olho da história, I*. Belo Horizonte: UFMG, 2017. Ainda que Didi-Huberman (2015; 2017) trabalhe tais conceitos em outras de suas obras, esta tese os toma a partir destas duas obras.

¹⁵ RAMA, 1998.

Assim, os teatros universitários, formados a partir da década de 1940, podem ser vistos como um dos representantes dessa perspectiva cultural da América Latina, no Chile. Após essa “construção”, ou “montagem”, a quarta parte configurar-se-á como a “desmontagem”, conduzida pela Ditadura, tanto daquele possível corpo político como do edifício teatral, o que diz respeito às condições de possibilidade de “desmontagem” teatral, com o período ditatorial. A obra e o trajeto estético empreendidos por Ramón Griffero serão, nesse caso, índices para se perceberem rastros dispersos e “sobreviventes” daquele “corpo” fragmentado pela violência. Será a partir da leitura desses restos que se pensará a postura de ruptura a modelos teatrais anteriores, “desconstruindo-os”, ou os “desmontando”, de modo a, conseqüentemente, “remontá-los” e propor outros formatos cênicos, pautados em uma linguagem fragmentária fortemente imagética.

O segundo capítulo busca empreender o percurso estético do diretor desde o seu retorno ao país, na década de 1980, bem como a instância política que incide sobre a sua obra. Tentar entender o que há de político na obra de Ramón Griffero e os mecanismos para essa politicidade são duas das principais buscas deste presente estudo. Assim, os pensamentos de Walter Benjamin, a partir do olhar crítico de Georges Didi-Huberman, são as principais bases teóricas para abordar a potência política desse teatro. Será a partir da noção de imagem, principalmente o seu aspecto dialético e de choque, que este texto pensará os possíveis efeitos políticos que essa obra possui.

No segundo capítulo, será observado que a abordagem a respeito das peças desse autor incidirá tanto em possíveis significados históricos das imagens que os seus textos e espetáculos produzem como também na própria técnica, ou nos modos de representação propostos pelo autor. Para tanto, toma-se de empréstimo o recurso utilizado por Didi-Huberman¹⁶, muito influenciado pelo pensamento benjaminiano, para discutir o trabalho de Bertolt Brecht, principalmente a sua produção no exílio. Nesse trabalho, o pensador francês contemporâneo apresenta elementos técnicos e significados da obra do dramaturgo e poeta alemão e executa uma crítica, aos moldes de Walter Benjamin, que cede informações sobre as “suas convicções teóricas” e aspectos pessoais (sem a radicalidade que propunha o filósofo alemão, em 1930), em vez de somente “[...] percorrer cronologicamente sua obra segundo conteúdo, forma e efeito”¹⁷.

Promover o diálogo entre Griffero e Brecht, via Didi-Huberman, Benjamin e, também, Jacques Rancière, pode parecer um risco, na medida em que o autor chileno sempre se

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, 2017.

¹⁷ BENJAMIN, 1986, p. 121.

posicionou crítico à obra do dramaturgo alemão do entre guerras. No entanto abordar “política” e “teatro” é um exercício de busca aos percursos histórico e crítico desses termos. O teatro de Brecht, em termos gerais, sempre esteve associado ao âmbito político, sobretudo no que diz respeito ao conteúdo de seus trabalhos e à sua técnica, nomeada como “teatro épico”.

Ainda que o dramaturgo alemão faça parte dessa análise, convocá-lo a este estudo será um mecanismo para pensar movimentos de aproximação e de distanciamento entre Grifféro e Brecht. A partir desse intenso movimento, poderá ser pensado como a política atravessa a obra, principalmente a de Ramón Grifféro. No caso dos dois autores, além dos significados que as imagens das peças podem transmitir ao espectador, há as formas, e ambas se colocam como elementos operativos para se pensar a atmosfera política presente nas obras desses artistas.

O procedimento de montagem, ainda que por mecanismos distintos, está presente nos teatros dos dois autores. Tal característica está associada, segundo Didi-Huberman – a partir do pensamento de Benjamin¹⁸ –, pelas características alegóricas, anacrônicas e dialéticas inerentes à imagem. Tais aspectos encontram, na montagem, a sua potência política de provocar sistemas homogêneos, sejam eles históricos, estéticos ou de linguagem. Para promover esse choque, Didi-Huberman aborda sobre o intenso trabalho da memória, que, segundo ele: “Bem antes que a arte tivesse uma história [...], as imagens tiveram, trouxeram, produziram memória. Ora, a memória também joga em várias frentes do tempo”¹⁹.

As montagens do diretor chileno, porém, não se reduzem à disposição fragmentária das cenas, mas à disposição do próprio espaço cênico, seja por meio de instalações cenográficas em espaços alternativos, como foi no Trolley, seja na concepção da arquitetura de seus cenários transportados para o palco tradicional, além da composição corporal dos atores no palco²⁰. A concepção espacial possui grande influência do artista belga Herbert Jonkers (1954-1996), companheiro afetivo e de trabalho de Ramón Grifféro que trabalhou em vários espetáculos do autor, no período ditatorial e, também, na pós-Ditadura. Será a partir da leitura das imagens associadas à técnica de Grifféro, que utiliza, profundamente, o recurso de montagem em seu trabalho, que se poderá pensar a potência política de suas peças.

O projeto de Grifféro de questionar formatos de representação, bem como o de atentar para uma construção cênico-dramática que valoriza a percepção visual de um determinado espaço, estão diretamente associados a uma postura histórico-crítica que se vale do artifício da memória como elemento articulador. A historicidade de suas peças entra em um regime de

¹⁸ Ibid.

¹⁹ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 25.

²⁰ GRIFFERO, Ramón. *Dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur, 2011.

visibilidade, na medida em que o dramaturgo e diretor executa uma montagem visual do espaço. Nesse sentido, o autor propõe uma pedagogia do olhar que não deve buscar uma ordem causal e de conteúdo para o que se vê, mas perceber como as composições e decomposições daquele espaço cênico são capazes de acionar as memórias (históricas, estéticas e afetivas) de seu espectador.

O terceiro capítulo – composto por seis ensaios, a partir da teoria benjaminiana atualizada por Georges Didi-Huberman e de algumas noções sobre “arte” e “política” de Jacques Rancière – pretende perceber a escritura e o procedimento de Ramón Griffero no que diz respeito ao uso que esse autor faz da imagem. Seria a perspectiva de uma espécie de “remontagem” fragmentária daquilo que, ao longo deste texto, se “construiu” e se “desconstruiu”, a partir de um olhar de um espectador/leitor distanciado, tanto no tempo quanto do espaço de enunciação desse autor. Elegem-se, assim, seis obras de seu repertório, a fim de se observarem os caminhos de exploração dessa estética imagética.

Ao ler as três peças escritas e encenadas na época ditatorial, que ficaram conhecidas como *Trilogia Fin de Siglo*, percebe-se o investimento do artista em deslocar os pontos de vistas dominantes, criando instâncias críticas não somente à violência promovida pelo Estado mas também às próprias contradições existentes nos discursos de grupos de esquerda. A tensão proposta pelo artista visa a provocar o olhar do espectador para as imagens e discursos que lhe atravessam, constantemente, com o fito de que este observador atento tome uma posição crítica²¹.

A primeira peça, *Historias de un Galpón Abandonado* (1983), de cunho grotesco, produz uma alegoria entre um galpão abandonado e a situação vivida em seu próprio país, devastado por uma feroz ditadura, mas que não vê possibilidades para uma alternativa que se desvincule de formatos pré-existentes. Nesse espetáculo, há uma exploração profunda das potencialidades do espaço cênico que não está atrelado às dimensões comuns de palcos tradicionais.

A exploração da linguagem do espaço teatral e do choque entre discursos radicaliza-se em *Cinema-Utopia* (1985). Este é o primeiro espetáculo de Griffero que traz para a cena o tema de desaparecidos políticos da Ditadura e a vida sem perspectivas de militantes de esquerda exilados no exterior que se rendem a situações degradantes para sobreviverem em meio a um mundo de drogas e de exploração de seus próprios corpos. No que tange ao choque com o discurso da esquerda militante, Griffero traz um jovem combatente que mantém

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012c.

relações homoafetivas com o seu amigo, outro militante. Essa representação, para o discurso revolucionário, provocou uma grande discussão. Além disso, o jogo entre presente e passado elaborado no espetáculo provoca o olhar do espectador para as várias dimensões do discurso histórico chileno, na medida em que a peça sugere o caminho ambíguo entre esperança e desilusão que as utopias podem provocar no corpo de uma sociedade.

A terceira peça desse período, nomeada como *99-La Morgue*²² (1986), retoma o caráter alegórico de *Historias de un galpón abandonado*. Ambientada no interior de um necrotério, a peça tematiza, principalmente, as mortes em série de pessoas ao longo da Ditadura Militar. Pessoas desaparecidas que não tiveram direito a uma sepultura e a um local onde pudessem estar gravadas as suas memórias. De cunho extremamente poético e crítico, Griffero denuncia essa prática de produção do desaparecimento e esquecimento do indivíduo promovido pela Ditadura Militar e questiona as motivações que levam um determinado sujeito a morrer em função de um ideal que, provavelmente, não será lembrado.

Já em democracia, Griffero, após um longo período sem se dedicar a grandes montagens, estreia *Río Abajo* (1995). O espetáculo faz uma radiografia do sujeito e do espaço pós-ditatorial e aborda a impunidade dos que cometeram os crimes contra a humanidade e a vida precária e marginal ocupada por boa parte da população chilena na nova ordem neoliberal. Uma vida que destoava da imagem de sucesso e de bem-estar que o Chile divulga ao longo da América Latina.

Na peça *Sebastopol* (1996), vê-se um Griffero preocupado com a memória de um pensamento que trouxe grandes perspectivas políticas à população do país. Ao trazer o histórico salitreiro, o auge e a queda dessa indústria, no final do século XIX, o dramaturgo aponta para as ambiguidades intrínsecas às formações ideológicas do país. A exploração do salitre foi a fonte basilar de enriquecimento do país e o gérmen de um pensamento coletivo de esquerda, que teve o seu apogeu e queda na década de 1970, e, tal qual ocorreu nesta década, na transição entre os anteriores séculos (XIX e XX), foi duramente combatido.

Em *Tus deseos en fragmentos* (2003), Griffero explora um caráter mais voltado para o indivíduo, as suas memórias afetivas, os seus traumas e as suas histórias. Acentuando a estrutura fragmentária, o autor explora o que ele chama de caminhos de “utopias individuais”. Ele busca apresentar personagens não constituídas, mas vozes em que o espectador possa se identificar. De todos os espetáculos analisados, o procedimento do autor em trabalhar aspectos históricos do país está mais diluído nesta peça. No entanto, por meio de uma investigação

²² O autor desta tese teve a oportunidade de assistir à remontagem dessa peça em 2017, no Teatro Camilo Henríquez, em Santiago, durante o seu período no Doutorado Sanduíche.

mais sensível, é possível que o sujeito, chileno e latino-americano, possa reconhecer, por um lampejo, histórias deles e de outros.

A eleição desses seis espetáculos se propõe a pensar o trânsito entre temporalidades em que o autor se posiciona. Desde a sua peça de estreia, a qual se coloca como uma espécie de *leit motiv* para o desenvolvimento do segundo capítulo, esse empenho do autor é detectado. As suas montagens corroboram com essa postura anacrônica, na medida em que as suas imagens buscam acionar as memórias de seus espectadores. Ao trabalhar com a sua trilogia produzida ao longo do regime ditatorial, confrontando-a com outras posteriores ao contexto de violência autoritária, é possível perceber que a potência política daquelas três peças, ainda que datadas, e, também, de sua produção em tempos democráticos não se restringem a um olhar que busca “analisar a obra só como um produto da História ou, menos ainda, entendê-la como estática e unívoca”²³, seguindo a esteira proposta por Sara Rojo.

Ler as obras de Ramón Griffero como expressões de um tempo e espaço específicos seria negar a sua potencialidade para além do visível da imagem, ou seja, para além de sua instância iluminada. Nesse sentido, esta tese pretende propor um movimento de desvio do olhar, a fim de perceber que as imagens sobrevivem para além de seu horizonte visível, assim como propõe Georges Didi-Huberman, ao dizer que a “imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”²⁴.

Sobre essa característica intermitente da imagem, ou mesmo a sua instância de fragilidade, proposta por Didi-Huberman, abrem-se as considerações finais. Estas se propõem a perceber que, assim como as imagens possuem esses intervalos, aquelas “paixões/pulsões” também se colocam nesse mesmo regime. Partindo da primeira peça deste pesquisador que o autor desta tese teve contato, espera-se pensar o caráter fulgurante, intermitente e fugidio da ideia de utopia. Tal ideia que transita entre os tempos e volta e meia afronta o sujeito, a fim de que ele tome as suas posições, mesmo que sejam perenemente provisórias. A partir do estudo desenvolvido ao longo do trabalho a respeito da obra do autor, perceber-se-á que existe, intrinsecamente ao pensamento utópico-político, a certeza de algo que escapa ou que falta, e, por isso mesmo, algo que precisa ser buscado, procurado e olhado, mesmo que o contexto, aparentemente, insista em invisibilizar.

²³ ROJO, S., 2011, p. 21.

²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 86.

1 TRAJETOS POLÍTICOS E IDEOLÓGICOS NA AMÉRICA LATINA: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE UM SUJEITO POLÍTICO NAS CENAS TEATRAL E POLÍTICA CHILENAS

1.1 CONTEXTOS POLÍTICOS IDEOLÓGICOS ENTRE O FINAL DO SÉCULO XIX E O INÍCIO DO SÉCULO XXI, NA AMÉRICA LATINA

Esta pesquisa aborda a produção dramática que se deu no Chile, durante o período de Ditadura Militar (1973-1990) e durante a produção no período pós-ditatorial – e de consequente redemocratização –, dando destaque à obra dramática de Ramón Griffero. Esta investigação coloca uma série de interrogações, à medida que se propõe um estudo crítico da produção em si e das condições de possibilidade dela. A fim de introdução temática, recorre-se à estratégia histórico-crítica para lidar com um dos questionamentos deste estudo, o qual se relaciona às disputas ideológicas que, apesar de ainda existirem (no Chile e em outros países latino-americanos), antecederam o período de Ditadura Militar.

Esse modelo de regime assolou não somente o Chile mas grande parte da América Latina, passando por Honduras, Guatemala, Nicarágua, Bolívia, até o chamado Cone Sul. Esta última região sofreu esse modelo de regime autoritário, a partir de meados da década de 1950, Paraguai, entre 1954 e 1989, passando por Brasil, 1964 a 1985, Argentina, 1976 a 1983, Uruguai, 1973 a 1985, e Chile, 1973 a 1990.

Mesmo que essas datas marquem, respectivamente, o início e o fim do período ditatorial nesses países do Cone Sul, ressalta-se que, para muitos cidadãos desses países, o estado de exceção promovido pelos governos autoritários se reproduz, na atualidade, por meio de forças de coerção militar. Há a manutenção, também, de políticas que foram introduzidas e levadas a cabo por essas ditaduras, como a doutrina neoliberal, que busca valorizar o sujeito a partir de suas potências individuais, de forma a produzir um sistemático desvio do que se entende como corpo coletivo e, por extensão, como corpo social²⁵.

Espera-se esboçar, por meio desse trajeto histórico, o que se entenderia pela formação, muitas vezes contraditória, de um corpo coletivo social até a sua etapa de crise e de

²⁵ Essa noção de corpo social, ou coletivo, deve ser entendido como um imaginário vinculado a determinados setores da sociedade, sobretudo de organizações trabalhistas, como sindicatos, liga de camponeses, movimentos sociais, partidos e regimes políticos, que, de certa maneira, deram atenção às demandas de setores populares e trabalhistas. Um imaginário presente em sujeitos e em movimentos políticos que se projetaram ao longo da América Latina, em épocas distintas. A título de exemplificações, há: as revoluções haitiana, no final do século XVIII, mexicana, no início do século XX, e cubana, em 1959; e, também, as políticas nacionalistas e desenvolvimentistas de Vargas, no Brasil, e de Perón, na Argentina; a Frente Popular e a Unidad Popular no Chile.

desmembramento promovido pelas ditaduras. Regimes que promoveram a violência de Estado e a intensificação do que se entende como pensamento neoliberal, que, apesar de possuir o viés econômico como eixo central, é capaz de produzir uma série de efeitos à cultura de uma sociedade.

Além disso, é importante marcar que, mesmo diante do horror proposto pelos militares no fim do século XX, a história democrática de vários países latino-americanos é composta por uma sucessão de golpes de Estado e de mudanças de rumos políticos, por meio dos braços fortes do exército ou de suas Forças Armadas em um todo, incluindo, nesse histórico, os processos de independência de alguns países, assim como proclamações de Estados republicanos, políticas nacionalistas e desenvolvimentistas. A fim de evitar generalizações demasiadamente frágeis, esta pesquisa se propõe a analisar esses períodos e efeitos referentes ao espaço chileno, sem, contudo, negar que existam pontos de convergência entre este país e outros da América Latina, principalmente aqueles pertencentes ao Cone Sul.

As disputas ideológicas que precederam a essas sangrentas ditaduras, dizendo sobre as que afetaram o Cone Sul, têm como referenciais as décadas finais do século XIX até meados da segunda metade do século XX, período relacionado a um amplo processo de modernizações econômicas, urbanas, culturais e políticas.²⁶ A modernização econômica, pensando em países como Brasil e Chile, é um largo projeto no qual se inclui a inserção de uma classe trabalhadora composta por imigrantes e por setores advindos dos negros “libertos” (no caso brasileiro) e dos indígenas “urbanos” (no caso chileno). À medida que o contingente populacional crescia, devido a esse intenso fluxo de pessoas, os centros urbanos se expandiam, visto que a massa populacional que chegava era composta por uma série de indivíduos de diferentes culturas e ofícios.

Tais imigrantes, movidos pelas grandes mudanças e crises promovidas pela Revolução Industrial europeia, traziam o sonho de construir uma vida nova nessas nações.²⁷ Apesar de a

²⁶ Apesar de não ser consensual, para alguns autores, esse largo período se relaciona a processos de modernização dos países latino-americanos. Há várias divergências quanto à periodização dessa modernização, sobretudo de atrelá-la a toda a América Latina, uma vez que cada país lida com essa noção de modos e tempos de formas bem distintas entre si. Recorre-se à essa periodização na medida em que ela coincide com as várias subdivisões propostas por Angel Rama, no capítulo V, de sua obra *La ciudad letrada* (1998), em que o autor atribui aos anos de 1870 a 1920 como “modernização internacionalista”, ou “segundo nascimento”, como propõe Grínor Rojo. Vale lembrar que tal período, conforme alerta Rama, abarca os centenários das independências de alguns países, o que trouxe, com isso, a noção de Estado-nação. O período entre as décadas de 1930 a 1972 é visto como a era de políticas nacionalistas e, muitas vezes, populistas, e, ao ano de 1973, conhecido como a grande catástrofe, também lembrada por Idelber Avelar (2003).

²⁷ LARRAÍN, Jorge. La identidad latinoamericana: teoría e historia. *Estudios Públicos*, [s. l.], n. 55, 1994. Disponível em: <https://www.cepchile.cl/la-identidad-latinoamericana-teoria-e-historia>. Acesso em: 20 abr. 2017. É importante ressaltar que esse fluxo migratório europeu possui uma série de motivações, tanto relacionadas ao desenvolvimento do próprio continente europeu, que não atendiam à demanda de trabalho, ou devido à exploração trazida pelas primeiras fases da Revolução Industrial, assim como o desenvolvimento do pensamento positivista, que, dentre outras modalidades, possuía um viés cunhado no desenvolvimento racial,

principal atividade econômica da maioria dos países latino-americanos, nessa época, ser a agricultura – o que trouxe, também, um fluxo grande de imigrantes europeus para lavouras e latifúndios agrícolas, como exemplo, no Brasil, posterior à abolição da escravidão –, muitos desses imigrantes, vindos, sobretudo, da Espanha e da Itália, eram artesãos e trabalhadores de pequenas atividades econômicas e se instalavam nos centros urbanos que estavam em processo de formação. Parte desse contingente também trazia ideias anarquistas ou mesmo de associações sindicais, que se adaptaram à realidade latino-americana.²⁸

No caso chileno, os imigrantes que chegaram no final do século XIX ocuparam, principalmente, as regiões salitreiras, ao Norte do país, que despontavam como polos econômicos. O fluxo desses estrangeiros, no Estado chileno, foi menor que nos dois países anteriormente citados, na medida em que os que chegaram trabalhavam como interventores na exploração do salitre. Ressalta-se que o Chile se destacava, naquela época, como o principal exportador de salitre e de cobre no mundo.

Mesmo que houvesse uma exigência de maquinaria e de tecnologia específica para o desenvolvimento dessa atividade mineradora, tanto o Chile como os demais países latino-americanos se enquadrariam, segundo os quesitos de divisão internacional do trabalho, em economias exportadoras de matérias-primas, cujas relações de trabalho ainda eram de cunho exploratório.²⁹ Devido à forte exploração dos trabalhadores nas salitreiras, o pensamento de organização dessa classe, no Chile, possui um pioneirismo naquelas minas.

conhecido como eugenista. A imigração europeia para a América Latina fazia parte, também, de um projeto de vários países latino-americanos de promover limpeza e mudança raciais. Assim, é importante observar que o processo modernizador na América Latina possui várias frentes ideológicas que adentram nesses países, e tais frentes influenciam diretamente os caminhos e rumos políticos dessas sociedades, ao longo do século XX. Esse processo, conseqüentemente, ocasiona uma série de mudança no pensamento latino-americano, a ponto de perceber o ambiente tenso que se instaura nas décadas de sessenta e setenta em que essas ideologias já desenvolvidas disputavam as relações de poder. Nesse sentido, podem-se perceber, mais claramente, as relações entre a força de uma esquerda revolucionária frente a uma direita fascista e reacionária, e ambas possuem os seus vínculos no mesmo processo de modernização. Para saber mais sobre a questão eugenista, ver: SÁNCHEZ, Marcelo. Racismo científico: una teoría de la evolución alternativa al darwinismo surgida en Chile. In: LEYTON, César; PALACIOS, Cristián; SÁNCHEZ, Marcelo. *Bulevar de los pobres. Racismo científico, higiene e eugenesia, siglos XIX y XX*. Santiago: Ocho Libros, 2015. p. 111-122.

²⁸ BRUCKMANN, Mónica. SANTOS, Theotônio dos. Los movimientos sociales en América Latina: un balance histórico. In: BRUCKMANN, Mónica. SANTOS, Theotônio dos. *Mémoire des lutes*, [s. l.], p. 1-13, 15 abr. 2008. Disponível em: http://www.medelu.org/IMG/article_PDF/article_35.pdf. Acesso em: 15 abr. 2017.

²⁹ ROJO, Grínor. Modernidad Latinoamericana. In: ROJO, Grínor. *El campo intelectual latinoamericano de la primera modernidad. 1870-1920*. p. 1-15. Tradução nossa. “O capitalismo latino-americano do que aqui falo é um capitalismo rigorosamente recortado, de vocação primário-exportadora, que produz o seu em condições muitas vezes de uma espetacular sofisticação tecnológica, mas sem mostrar a mesma sofisticação no que concerne às relações de trabalho ou, ao que é o mesmo, cuidando-se de não criar conflitos com os regimes de trabalho da economia tradicional” / “El capitalismo latinoamericano del que aquí hablo es un capitalismo severamente recortado, de vocación primario-exportadora, que produce lo suyo en condiciones a menudo de una espectacular sofisticación tecnológica, pero sin mostrar la misma sofisticación en lo concerniente a las relaciones laborales o, lo que es lo mismo, cuidándose de no crearle conflictos a los regimenes de trabajo de la economía tradicional.”

Apesar de ser uma referência à luta laboral no Chile, as nascentes organizações e reivindicações dos trabalhadores nas salitreiras, os quais se manifestavam, particularmente, por meio de greves, foram amplamente combatidas pelas oligarquias dominantes daquele setor, por meio de um grande massacre promovido pelo exército chileno, no evento conhecido como *La massacre de la Escuela de Santa María*³⁰. Menciona-se que essas organizações são anteriores aos marcos revolucionários que ocorreram, em grande parte, na Rússia, nas primeiras décadas do século XX, com a culminação da Revolução Russa, em 1917. Antecedem, também, ao movimento camponês mexicano, em 1911. Perceber essas configurações políticas, em países geograficamente distantes, contribui com uma ideia de que havia uma atmosfera crítica e revolucionária que não se limitava a um único espaço e cultura. Essa atmosfera foi capaz de gerar grandes efeitos no continente, em décadas posteriores.

Somados a esse passado de lutas e de disputas, entre organizações trabalhistas e violência de Estado, os citados eventos históricos, na Rússia e no México, também foram responsáveis pela inserção cada vez mais ampla de uma ideologia socialista que previa mais direitos aos trabalhadores, no continente americano. Essa ideologia, na América Latina, se intensificou e culminou, em 1959, na Revolução Cubana e na experiência socialista chilena, por meio da Unidad Popular, dilacerada pela Ditadura, em 1973.

Antes de dar esse salto histórico, é necessário passar por um percurso que possibilita reconhecer alguns aspectos, por vezes, contraditórios, dessas alternativas políticas que tiveram uma grande influência em parte de um imaginário estético-político popular e coletivo, ao longo do século XX. Tal desenho histórico permitirá perceber elementos que foram construídos, no Chile (e também no continente), e, posteriormente, desconstruídos, pelas sangrentas ditaduras.

Segundo Angel Rama³¹, a virada desses séculos, na América Latina, foi, também, o período de questionamento das chamadas oligarquias ou elites dominantes dessas empresas exportadoras. Elites que, entre idas e voltas dos cenários políticos desses países, sempre ocuparam uma posição de poder e de determinação dos rumos políticos e econômicos, desde o período colonial, passando pelos centenários de independências, posteriormente, pelas políticas nacionalistas, também, pelas ditaduras e pelos recentes processos de redemocratização, nos períodos conhecidos como pós-ditatoriais.

Os questionamentos às elites, na passagem dos séculos, deviam-se, sobretudo, à grande exploração da mão de obra de trabalhadores rurais e mineradores. Nesse sentido,

³⁰ A análise da obra *Sebastopol – Desert Times*, de Ramón Griffero, discorrerá mais a respeito desse episódio catastrófico.

³¹ RAMA, 1998.

diante dessa configuração política conflitante, Rama³² marca o ano de 1911 como o ano inicial de revoluções latino-americanas, devido aos movimentos ocorridos, especialmente, no México e no Uruguai, neste mesmo ano.

Esse chamado espírito revolucionário presente na América Latina, porém, deve ser entendido como os momentos em que houve organizações sociais de contestação às oligarquias, que, efetivamente, propuseram, em alguma medida, formas de governo alternativas às que existiam desde a colonização – ainda que tanto o latifúndio quanto a exploração de mão de obra rural (em algumas localidades de caráter semiescravocrata) permaneçam existindo, mesmo nessas primeiras décadas do século XXI.

É possível perceber que uma série de exemplos que marcam momentos históricos de contestação a essas elites, tais como a Guerra de Canudos, em 1897, e o chamado banditismo social (Cangaço) no Brasil, o qual que perdurou desde o fim do século XIX até meados da década 1940, não estão no escopo revolucionário proposto por Rama. As suas propostas, apesar de contestadoras, não possuíam um imaginário de modificações radicais em âmbito nacional, além de, muitas vezes, se vincularem a um imaginário religioso e monarquista, como foi o levante de Canudos e, assim como nas salitreiras chilenas, também foram violentamente massacrados pelo governo central. Já o Cangaço também foi massacrado pelo governo brasileiro, na década 1940, no período que ficou conhecido como “Era Vargas”. Este governo, de cunho populista, ao mesmo tempo que concedia direitos aos trabalhadores e apresentava discursos nacionalistas, criava instâncias de controle dos meios de organização desses setores, com intervenções nos sindicatos, além de construir acordos com as elites oligárquicas que sempre estiveram às voltas do cenário político brasileiro.

Pode-se inferir que aquilo que Rama nomeia como processos revolucionários possui características para além da contestação, pois também se conectam a um imaginário vinculado aos modos políticos que visavam, principalmente, a políticas de desenvolvimento social, aliado a um franco desejo de independência e de concorrência frente aos mercados internacionais, bem como a maiores direitos às classes populares. Seria, portanto, a perspectiva de uma segunda independência ou, como defende Grínor Rojo, de uma “segunda modernidade”³³. Logo, aquelas duas formas de contestação ocorridas no Brasil não possuíam com tanta clareza esse imaginário, tal qual foi o caso mexicano, por exemplo.

Marcar algumas características dos movimentos ocorridos no México servirá para se perceber as diferenças de imaginários e de direcionamentos políticos. Mencionar tal período

³² RAMA, 1998, p. 103.

³³ ROJO, Grínor. Para una historiografía cultural de América Latina. In: ROJO, Grínor. *Los gajos del oficio: ensayos, entrevistas y memorias*. Santiago: LOM, 2014. p. 22. “segunda modernidad”.

histórico, ainda que não haja pretensões de discorrer, extensivamente, sobre ele, é, também, uma tentativa de entender por que as organizações camponesas e revolucionárias desse país são destacadas nas bibliografias de vários autores latino-americanos como um marco histórico das formações socialistas no continente. No México, assim como no Brasil, as movimentações partiram de lideranças camponesas contra os desmandos de uma oligarquia ditatorial que se impunha aos habitantes na figura de Porfirio Díaz, entre os anos de 1876 e 1910. No Norte do continente, diferentemente do banditismo social do Nordeste brasileiro, os revolucionários propunham reformas profundas na sociedade, em especial, a reforma agrária.

No entanto o levante mexicano e a eleição de Francisco Madero, em 1911, após a renúncia de Díaz, não foram suficientes para apaziguar as tensões políticas e sociais no México, visto que muitos dos insurretos que participaram do levante, em 1910, como Emiliano Zapata e Pancho Villa, permaneceram na luta por melhorias das condições de vida dos camponeses. Ambos participaram do levante revolucionário que destituiu a Ditadura de Porfirio Díaz, pós-triunfo dos revolucionários frente às tropas federais, e organizaram as camadas populares, a fim de pressionar o governo central de Madero a manter as propostas de reformas prometidas.

Ao longo dos anos, o governo de Madero sofreu fortes pressões não só da resistência camponesa como também de grupos conservadores, tanto que, em 1913, houve o golpe de Victoriano Huerta. A ditadura de Huerta, porém, foi deposta devido à organização que ainda existia dos antigos revolucionários que iniciaram o movimento constitucionalista. No entanto, diante das divergências internas entre os principais membros da revolução, bem como desses membros com o governo central, o movimento enfraqueceu-se, com as mortes de Zapata (1919) e de Villa (1923).³⁴ Essas mortes, ou assassinatos, construíram uma zona de indeterminação sobre os rumos políticos mexicanos.

A criação do Partido Nacional Revolucionário, em 1929, que, hoje, é conhecido como Partido Revolucionário Institucionalizado (PRI), teve o interesse de fazer uma coalizão que abarcasse muitas frentes que participaram da Revolução, em 1911. A criação dessa coalizão gerou uma estabilidade maquiada, uma vez que, apesar de todos os presidentes serem eleitos por meio de eleições, o poder permaneceu na figura desse partido, que ainda não cumpriu aquelas promessas revolucionárias, efetivamente.³⁵ Há quem diga que aquela revolução,

³⁴ SUBERCASEAUX, Bernardo. Los de abajo: Revolución Mexicana, desajuste y modernidad esquiva. *Literatura: teoría, historia, crítica*, [s. l.], v. 18, n. 2, p. 127-156, 2016.

³⁵ POZO, José del. *Historia de América Latina y el Caribe. Desde la independencia hasta hoy*. Santiago de Chile: LOM, 2015. p. 178-179.

iniciada em 1910, não foi cumprida, por isso, a permanência de setores que resistem às políticas desse partido.

A Revolução Mexicana, por suas características pioneiras³⁶, lançou uma série de imaginários de contestação na América Latina, porém, concomitantes à construção dessas formas de contestação, outros fatores foram determinantes para provocar, sem, contudo, desconstruir, a estrutura oligárquica. Dentre esses fatores, para citar apenas alguns³⁷, relacionam-se as organizações trabalhistas que floresceram no início do século, juntamente à chegada da massa de mão de obra imigrante, muitas vezes, sindicalista e anarquista. Além dessas organizações, é importante mencionar alguns, ainda que pequenos, se comparados aos anos 1960, movimentos de mulheres que promoviam, desde a virada do século, fortes pressões para conquistarem os seus direitos cívicos, sobretudo o direito ao voto. Trata-se do conhecido movimento sufragista, muito forte, em particular, na Europa e nos Estados Unidos e que também esteve presente na América Latina.³⁸

Conjuntamente a esses fatores, há a crise da bolsa de Nova York, no ano de 1929, que atinge as oligarquias latino-americanas, na medida em que elas se inserem no mercado financeiro internacional. A fim de proteger investimentos e capitais, tais grupos apoiaram projetos políticos de cunho nacionalista que se desmembraram em várias linhas, nos países da América Latina.³⁹ Essa crise foi mais um motivador de reorganização do *establishment*

³⁶ O pioneirismo mexicano está pautado no marco histórico do final do século XIX e início do século XX, sobretudo a partir do desenvolvimento de movimentos sociais, muitas vezes, vinculados às ideologias anarquistas, socialistas e comunistas que se disseminaram pela América Latina, a partir desse período. Tal esclarecimento se deve, pois não se pode negar o pioneirismo haitiano do final do século XVIII em seu processo de independência. Nesse sentido, o processo de independência do Haiti merece um destaque particular, na medida em que foi uma importante insurreição de negros contra os modelos escravistas que vigoraram nos países latino-americanos até finais do século XIX, tendo como últimos países abolicionistas Brasil e Cuba, e na medida em que foi, ainda, o primeiro foco de contestação oligárquica que, posteriormente, será levado a cabo pelos outros países latino-americanos. Além disso, deve-se destacar o Haiti em razão de que foi uma das primeiras nações que promoveram movimentos de independência e a única de caráter francamente popular, devido ao lugar de onde provinham os seus líderes.

³⁷ Os movimentos citados não possuem escala de relevância e, tampouco, uma hierarquia de importância sobre as mudanças sociais ocorridas na América Latina. Citá-los é apenas uma forma de mencionar a diversidade de proposições que promovem tensões ao *status quo*, algo típico de processos políticos já desgastados. Assim, menciona-se que tanto os exemplos citados quanto outros, tais como os de outros setores sociais, carecem de maior estudo e, sobretudo, um aprofundamento maior que não está dimensionado nesta pesquisa.

³⁸ LAVRIN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social, en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.

³⁹ ROJO, Grínor. *Medio siglo II: nacionalismo, desarrollismo, imperialismo*. “Los gobiernos mexicanos del PRM y después del PRI, Vargas en el Brasil, Perón en la Argentina, los gobiernos radicales en Chile, las dictaduras y semidictaduras peruanas y el conservadurismo colombiano y venezolano, independientemente de cuáles hayan sido sus diferencias en otros renglones de la actividad social, política y cultural, coincidieron en este discurso económico de intención nacionalista.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “Os governos mexicanos do PRM e, depois, do PRI, Vargas no Brasil, Perón na Argentina, os governos radicais no Chile, as ditaduras e semiditaduras peruanas e os conservadorismos colombiano e venezuelano, independientemente de quais foram as suas diferenças em outras áreas das atividades social, política e cultural, coincidiram neste discurso econômico de intenção nacionalista.”

capitalista, que estava em franco progresso, não só na Europa e nos Estados Unidos mas também no subcontinente latino-americano.

Na América Latina, observa-se, devido à essa conjuntura, o desenvolvimento de políticas nacionalistas, muitas vezes, protecionistas, e que, em alguns casos, promoveram um fenômeno muito característico relacionado à ascensão de líderes ou de organizações partidárias populistas. Houve, também, outras formas de organizações de esquerda conhecidas como Frentes Populares. Este último modelo foi bastante desenvolvido no Chile, a partir da segunda metade do século XX. Um dos exemplos dessa orientação política latino-americana, como já citado, foi a criação do Partido Revolucionário Institucionalizado, no México, que articulou uma espécie de acordos entre vários setores da sociedade.

O México não foi o único que viveu uma organização política de cunho nacionalista e, muitas vezes, protecionista que contribuiu com o aquecimento do processo industrial de seus países. No Cone Sul, também se desenvolveram grandes referências aos chamados governos populistas, tais como o peronismo, na Argentina, e a era Vargas, no Brasil.⁴⁰ No Chile, no entanto, a partir de meados da década de 1930, houve uma maior organização social, via partidos políticos, que minimizou a possibilidade de políticas centralizadas em um líder ou em um único partido.

Nesse sentido, apesar desses três referentes no Cone Sul se vincularem ao que foi chamado de período nacionalista, deve-se ter atenção para os modos como as políticas de cada país foram desenvolvidas, uma vez que as formas propostas por alguns países para a superação desse período, o qual engloba pós-Crise de 1929, Segunda Guerra Mundial e Guerra Fria, foram, muitas vezes, opostas ao que se espera de um senso comum democrático. Isto ocorreu mesmo com políticas que fortaleciam a produção industrial interna, com geração de empregos, formação de um mercado consumidor interno, maior atenção aos direitos da classe trabalhadora e com alguns avanços na participação política das mulheres.

Cada um desses distintos países possuía conjunturas políticas, em planos gerais, semelhantes, no que diz respeito à formação e à manutenção das oligarquias, principalmente as rurais – que pese os esforços de movimentos sociais e algumas políticas voltadas para os direitos sociais, essas elites, ainda hoje, são detentoras de grandes proporções de terras nesses países. No entanto as formas como cada país se articulou, quanto aos modos de condução das políticas nesse processo nacionalista da América Latina, a partir de 1930, possuem grandes diferenças.

⁴⁰ POZO, 2015, p. 172.

Tratar, minuciosamente, como foi esse período em cada um desses países não cabe a esta pesquisa. Porém é importante ressaltar e, minimamente, exemplificar como foi esse período em termos políticos, para, assim, partir para um desenvolvimento de cunho cultural, em que o Chile será destacado, pois foi a partir da influência de presidentes inclinados a uma política mais voltada para projetos nacionais e sociais, entre 1938 e 1973, que o teatro chileno ganhou notoriedade ímpar no processo de construção cultural desse país. Tal aspecto será abordado com mais detalhes na terceira seção deste capítulo, porém é importante antecipar a discussão para esse fim.

De modo a desenhar melhor a diferença entre os três países no que diz respeito aos caminhos ora mais, ora menos democráticos, toma-se, por exemplo, o desenvolvimento da política populista de Getúlio Vargas, no Brasil. A coalizão que leva Getúlio Vargas à presidência do Brasil, em 1930, forma-se a partir da união de forças entre militares e industriais insatisfeitos com o modelo político brasileiro que se formou pós-Proclamação da República, em 1889. O modelo, que regeu a incipiente república brasileira, sempre foi controlado pelas forças oligárquicas rurais, a chamada política do “café com leite”, em que se alternavam no poder representantes de Minas Gerais e de São Paulo. Além dessa alternância controlada entre as oligarquias, ainda vigorava uma forma de coerção por parte dos latifundiários, que exerciam o seu poder por meio da força e da violência contra os trabalhadores rurais, o chamado “coronelismo”. Este modelo oligárquico teve como frentes de resistência, ainda nos anos iniciais da República, os movimentos de Canudos e do Cangaço, anteriormente citados.

A importância de situar a “Era Vargas” nesse debate se refere, principalmente, ao seu caráter ambíguo e controverso. Isso porque o seu acesso ao poder se deve, sobretudo, a um estado de contestação a políticas de benefícios exclusivos a um setor, as quais não configuravam uma democracia plena ao modelo republicano que se buscava instaurar no país. No entanto Vargas, mesmo alinhado aos setores de contestação às oligarquias, promoveu vários acordos entre essas elites e o empresariado. Além disso, a política de ampliação de direitos trabalhistas também faz parte de uma relação de negociação entre esses três setores. Tal extensão de direitos se dá em meio a um forte controle do Estado sobre os sindicatos. Ressalta-se, também, que a maior parte de seus governos, somando os dois momentos que Vargas chegou à presidência, é conduzida por meio de uma ditadura conhecida como Estado Novo, entre os anos de 1937 e 1945.

Apesar de requerer uma profunda análise desse período que motivou a Ditadura varguista, sobretudo no que diz respeito à política internacional, marcada pela ascensão de

movimentos fascistas ao longo do mundo, é notório que a forma estabelecida por esse líder ia na contramão do que se pensava como formação ideológica e fortalecimento de estruturas democráticas modernas, especialmente pela inserção de ideologias comunistas e socialistas que ganhavam cada vez mais campo não só no Brasil como em toda América Latina. Isso fez, inclusive, com que Getúlio Vargas dissolvesse e perseguisse o Partido Comunista (PC), a partir de 1937.

A contradição de Vargas estabelece-se pela forma de condução de seu governo, repleto de perseguições a uma classe dos setores que o apoiavam, no caso, o setor trabalhista industrial, devido à promulgação da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT), em 1934. Além disso, não é raro perceber ambiguidades na forma de condução, na medida em que a perseguição à chamada “ameaça comunista” tinha fortes vinculações aos formatos fascistas de Mussolini, na Itália, apesar da declaração de apoio aos Estados Unidos, dada pelo governo brasileiro.

Esse governo, repleto de contradições, insere-se nessa linha populista, também relacionada a um chamado “Estado de compromisso”, pois, apesar das formas ditatoriais e perseguições, contribui com alguns pilares no que diz respeito aos direitos trabalhistas. Nesse sentido, em 1934, nesse período, foi estendido o direito ao voto às mulheres e houve forte movimento de industrialização nacional e de estatização da produção, por meio da construção da Companhia de Siderurgia Nacional, ou da Petrobras (esta empresa foi constituída no segundo mandato de Vargas na Presidência). Ressalta-se que parte desses direitos de trabalhadores está sendo desconstruído, bem como determinadas ramificações produtivas de empresas estratégicas, como a Petrobras, estão em vias de serem vendidas.

Diferentemente de Vargas no Brasil, Perón não estabeleceu um governo ditatorial na Argentina, o que já produz uma diferença muito grande com o seu vizinho continental. Juan Perón chega ao governo por meio de eleições, em 1946, reelege-se, em 1951, e se mantém até 1955. Como Vargas, ambos os governos de Perón tiveram apoio tanto das classes trabalhadoras, por ter sido criado o Ministério do Trabalho, em 1943, quanto de movimentos das mulheres, ao estender o direito ao voto a elas, em 1947, e fundar o Partido Peronista Feminino. Enquanto o Brasil declarou apoio aos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, a Argentina de Perón tentou manter uma relação de neutralidade frente aos eventos mundiais.

As políticas voltadas aos trabalhadores foram a força do projeto político peronista, a partir da concessão de aumento de salários e do fortalecimento dos sindicatos que ficavam em seu controle. Assim como o modelo de Vargas, Perón ampliou os direitos trabalhistas sem, contudo, retirar privilégios do setor empresarial e dos detentores de terra. Apesar do êxito em

sua política no que diz respeito ao diálogo com a massa trabalhadora, Perón sofreu fortes ameaças a partir de seu segundo mandato. A conjuntura para essas ameaças inclui vários aspectos. Em 1952, morre a sua esposa, a qual possuía um grande apelo popular, e ainda há a ocorrência de uma grande crise econômica que fortaleceu as forças opositoras ao questionar as suas formas de governo, as quais, para alguns, se assemelhavam a um processo ditatorial. Em certa medida, havia posturas mais autoritárias por parte do presidente, sobretudo o controle aos sindicatos, como também fazia Getúlio Vargas, bem como a forte perseguição a intelectuais desfavoráveis a seu governo. Em 1955, Perón exila-se e volta a se eleger como presidente, em 1973, cargo que mantém até o golpe de 1976.⁴¹

O imaginário democrático, ou seja, sem rompantes autoritários, que mais se sobressaiu nessa tríade do Cone Sul, a partir de 1930, foi experimentada no Chile. Sem negar as suas idas e vindas, estabeleceu-se, nesse país, uma relação na qual havia formações de partidos que disputavam a esfera de poder, por meio de eleições e voto direto do cidadão, a partir do ano de 1932, com a segunda eleição de Arturo Alessandri. Esse fortalecimento das estruturas partidárias inibia que um líder ou um único partido ganhasse muita força, a ponto de propor um modelo em que todas as decisões políticas se convergissem na figura do presidente, como os casos de Vargas e Perón, apenas para citar esses três países do Cone Sul. Além disso, dadas as forças partidárias e a defesa institucional, entendia-se que as possibilidades de golpes estavam minimizadas, como de fato ocorreu até o ano de 1973. Foi um período em que, aparentemente, as estruturas políticas e sociais estavam organizadas e debatiam projetos políticos em ambiente de disputas ideológicas em que os resultados das urnas eram soberanos.

No entanto, mesmo que, a partir da década de 1930, haja essa estabilidade política, vale recordar o período logo anterior, para perceber que a estabilidade política chilena só existiu após um passado extremamente conturbado, em que, em vários momentos, apareceram presidentes que também tiveram mandatos entre os anos de 1932-1970, os quais assumiram propostas que visavam à maior centralidade e, muitas vezes, com discursos de cunho nacionalista voltados para a massa. Os presidentes Arturo Alessandri Palma e Carlos Ibáñez del Campo, nesse caso, figurariam, mesmo que de formas distintas aos outros países latino-americanos, como parte daquele imaginário populista que vigorou naquela época.

O primeiro governo de Arturo Alessandri, entre 1920 e 1924, foi visto como centralizador, uma vez que o seu projeto objetivava a um maior desenvolvimento industrial. No entanto, devido à parlamentarização exercida na política chilena, sobretudo pelas oligarquias mineradoras que tinham postos no Senado, muitos projetos de cunho social, que

⁴¹ As referências ao histórico do chamado peronismo, na Argentina, foram extraídas Pozo (2015).

incluíam direitos aos trabalhadores, não foram votados. Em 1924, houve uma primeira intervenção militar, a fim de aprovar as medidas sociais que estavam no pleito. Entre acordos políticos, Alessandri, sob forte pressão, renunciou. Carlos Ibáñez assumiu, posteriormente, a Presidência e, em seu primeiro mandato, centralizou o governo nas mãos do presidente, propondo maior intervenção estatal na economia. Isto foi em razão de que a atividade do salitre havia passado por uma intensa crise, e, como os capitais para o seu desenvolvimento eram externos, o governo parlamentarizado não podia intervir de forma efetiva, a fim de controlar essa produção.

O primeiro governo de Ibáñez, entre 1927 e 1931, foi marcado por essa centralização mais firme na figura de um líder de massas e foi sucedido por Juan Esteban Montero, que sofreu uma tentativa de golpe de um grupo cívico-militar, no qual “convergiam jovens socialistas liderados pelo advogado maçom Eugenio Matte Hurtado, militares adeptos ao coronel Marmaduke Grove e partidários do ex-presidente Carlos Ibáñez de Campo, aglutinados em torno da figura de Carlos Dávila”⁴². Essa organização proclamou a República Socialista e perdurou por poucos meses no poder, dado que não possuía um grande apoio de partidos socialistas e comunistas, tampouco da direita liberal. Tal movimento foi extremamente questionado por vários lados e foi sucedido, em setembro do mesmo ano, pelo general Bartolomé Blanche, que chamou novas eleições gerais, as quais elegeram Arturo Alessandri Palma, mais uma vez, como presidente, em 1932.

A carreira política de Arturo Alessandri sempre foi conduzida por um discurso que visava às pautas nacionalistas, porém o seu trajeto político não pode ser visto como um projeto de total apoio às classes populares, tanto que, em seu segundo governo, a partir de 1932, houve a formação de uma frente civil armada de direita de cunho reacionário, para assegurar as instituições governamentais. Esse governo, junto à essa milícia, teve um forte apoio dos militares, que, diante da tentativa de um golpe no momento de disputas eleitorais de 1938, massacrou um grupo de estudantes apoiadores de Carlos Ibáñez, no evento conhecido como Matanza del Seguro Obrero⁴³.

Após esse evento, a coalizão dos partidos socialista, comunista e radical, conhecida como Frente Popular, formada em 1935, elegeu Aguirre Cerda, em 1938. Apesar da Frente

⁴² BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La República Socialista en Chile (1932). *Memoria Chilena*, [s. l.], [201-]. Disponível em: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3538.html#presentacion. Acesso em: 21 abr. 2017. “[...] convergían jóvenes socialistas liderados por el abogado masón Eugenio Matte Hurtado, militares adeptos al coronel Marmaduke Grove y partidarios del ex presidente Carlos Ibáñez del Campo, aglutinados en torno de la figura de Carlos Dávila”.

⁴³ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Matanza del Seguro Obrero. *Memória Chilena*, [s. l.], [201-]. Disponível em: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94573.html. Acesso em: 21 abr. 2017.

Popular não ter mantido a coalizão ao longo das sucessões presidenciais até 1970, a sua formação inicial foi responsável pela condução de alguns presidentes que possuíam um perfil político que se vinculava a propostas de desenvolvimento social e cultural da população, bem como políticas voltadas para o fortalecimento da economia e da indústria locais. Foi nesse período, também, que se intensificou a luta feminista por direito ao voto, promulgado em 1949. Nesse mesmo contexto de possibilidades mais democráticas e ampliação de direitos políticos às massas, a figura de Ibáñez, mesmo com um passado de cunhos centralizador e populista, elege-se, em 1952, apoiado por parte das massas que ainda o viam como um grande estadista e desenvolvimentista.

O percurso iniciado pela Frente Popular e a sucessão presidencial, aparentemente ordenada, conduzem o imaginário político chileno de respeito às regras institucionais. Pautados nisso, em 1970, ocorre a eleição de Salvador Allende, cuja proposta nomeada como “via chilena ao socialismo” se tornou uma grande referência mundial, devido à potência revolucionária que se estabeleceu em seu governo, e cuja coalizão formada, principalmente, por setores populares e lideranças do partido comunista foi nomeada como Unidad Popular (UP) – (1970-1973).

O período compreendido entre 1930 e 1973, de grande efervescência política, em nível mundial, foi vivido, no Chile, como uma exemplar experiência democrática. No entanto, como alerta Tomás Moulian⁴⁴, é preciso ressaltar, por meio de uma memória política, que essa democracia chilena só existiu posterior a um histórico conturbado e, também, que essa “pretensa” democracia, muitas vezes, excluiu alguns dados, como a perseguição ao Partido Comunista, nos anos entre 1948 e 1958, bem como as próprias posturas centralizadoras de Arturo Alessandri e Carlos Ibáñez.

Assim, há, diante dessa atmosfera democrática, uma espécie de “verniz”, termo utilizado por Moulian, que esconde não só um passado repleto de tensões mas também um jogo de articulações políticas, para manter uma máscara de desenvolvimento democrático. Ou seja, uma democracia que nunca propôs romper com uma tradição que protegia as forças latifundiárias e empresariais, por meio de uma espécie de acordos sociais, tais quais promoveram Vargas e Perón. Segundo as palavras de Moulian:

A ilusão de uma sólida tradição democrática nos impediu ver que aquilo que realmente existia era um corporativismo político, um consolidado sistema de interesses que regulava os intercâmbios políticos, em uma sociedade com forte percepção classista. Esse era o verdadeiro fator ordenador, mais forte que um

⁴⁴ MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. 3. ed. Santiago: LOM, 2002.

sistema de valores, e uma presunçosa religião republicana da liberdade, da igualdade e da fraternidade.⁴⁵

Essa conduta crítica proposta por este autor incide sobre a sua leitura do que foi a experiência da Unidad Popular. Este projeto previa um novo olhar para a política mundial, mas, devido à “desmemória” da formação das estruturas democráticas no país, a sociedade negligenciou a sua iminente queda. O pensador chileno não discute os avanços que o sistema de Allende propunha, sobretudo no que diz respeito à contestação do sistema de proteção às oligarquias que ainda se mantinha, mesmo com alguns avanços dos setores populares trabalhistas, principalmente, promovidos por presidentes anteriores. O seu questionamento à Unidad Popular se deve aos métodos de condução do governo, que, para atingir as suas finalidades, não podia prescindir de uma postura mais estratégica e tomada de posição, tais quais as estratégias e posicionamentos de seu paralelo revolucionário (Cuba), que, de alguma maneira, poderiam contradizer o imaginário de uma via socialista pacífica.

Moulian recorre a uma crítica profunda à ideologia da UP, de cunho utópico, que se pretendia produzir uma revolução cultural, social e política, sem enfrentamento aos grupos opositores. Setores que, ao longo dos anos, sempre existiram e sempre se articularam de modo a estar dentro do sistema político, regulando as suas próprias demandas. O golpe de 1973, para Moulian, possui uma carga de responsabilidade – não no sentido de culpabilidade – dos próprios dirigentes da UP, que, diante das claras ameaças que sempre existiram às estruturas democráticas, acreditaram que haveria uma passagem sem conflitos a um Estado de bem-estar, que, aparentemente, se propunha, desde a década de 1930.

Entender o que foram os finais do século XIX e o percurso do século XX, em termos políticos na América Latina, requer um esforço de análise ainda mais amplo do que o esboçado nessas primeiras linhas. No entanto, mesmo diante desse, ainda que precário, trajeto histórico, é possível perceber um pouco da formação de disputas ideológicas que marcaram a América Latina, em específico o Chile, até a eleição de Salvador Allende. Disputas que não se encerraram naquela época, tampouco com os regimes ditatoriais.

Este capítulo, dessa forma, se abre a uma exposição breve do que foi a alternativa política chilena, na década de 1970, que marcou profundamente as histórias do Chile e da América Latina. A sequência, adiante, é um desenho político dessa forma governamental, para

⁴⁵ MOULIAN, 2002, p. 152. “La ilusión de una sólida tradición democrática nos impidió ver que lo realmente existente era un corporativismo político, un consolidado sistema de negociaciones de grupos organizados. Había un pacto implícito de intereses que regulaba los intercambios políticos, en una sociedad con fuerte percepción clasista. Ese era el verdadero factor ordenador, más fuerte que un sistema de valores, que una presunta religión republicana de la libertad, la igualdad y la fraternidad.”

que se perceba o que estava em jogo, com vistas a que houvesse uma reação forte de movimentos reacionários. Após o desenho do que foi a Unidad Popular, pode-se seguir para uma análise do que foi a experiência teatral no Chile. Primeiro, no período de 1940-1970, em que houve um grande desenvolvimento dessa expressão artística, e, depois, no período de 1970-1973, em que o governo revolucionário buscou construir bases de um acesso mais amplo da população a essa prática, projeto este que foi interrompido pelo golpe de Estado, em 1973.

Com esses esboços políticos e culturais, será possível perceber que o teatro chileno seguiu uma linha de construção e queda de utopias tal qual foi o plano político, de modo que a ação militar de dissipar a dissidência política surtiu um efeito, também, nas expressões teatrais, a ponto de elas iniciarem um processo de reordenação de suas práticas, recolhendo um pouco dos cacos e rastros deixados pela destruição das utopias sociopolíticas promovidas pelos movimentos reacionários de cunho fascista.

1.2 UNIDAD POPULAR (UP): CAMINHOS UTÓPICOS

“Allende quiere decir ir siempre más siempre más allá.
La tradición del futuro.”⁴⁶

A anterior periodização se propôs a marcar os modos como se inseriram as ideologias socialista e comunista, na América Latina – vale ressaltar que essas mesmas ideologias, muitas vezes, são atravessadas por posturas anarquistas, nacionalistas, sindicalistas, entre outras –, fazendo frente a modelos já acostumados na sociedade latino-americana, que sempre ditaram os modos organizacionais. Assim, essas ideologias se propuseram como uma alternativa revolucionária ao imaginário de progresso positivo instituído pela lógica do capitalismo. Sabe-se que, após anos de construção e de posterior desconstrução, esses imaginários alternativos residem, contemporaneamente, como resistência ao *status quo* capitalista, de forma fragmentada. Há dois momentos-chave de irrupção dessas ideologias que buscaram, por caminhos diferentes, um fim que se dispunha a modificar o já estabelecido percurso do capital.

A Revolução Cubana, em 1959, seria um desses principais momentos, pois realiza um processo revolucionário, por meio de guerrilhas organizadas, e destitui uma ditadura protecionista de interesses oligárquicos e do capital estrangeiro para uma sociedade socialista

⁴⁶ MOULIAN, Tomás. *Campo cultural y partidos políticos en la década del sesenta*. Serie de Estudios Políticos. n. 21. Santiago: FLACSO, 1992. p. 23. Palavras escritas por Roberto Matta, em 1972, que são citadas por Tomás Moulian, com a seguinte tradução: “Allende quer dizer ir sempre mais à frente, a tradição do futuro”.

que vive o reordenamento institucional, sob o governo que praticou posturas autoritárias. É importante frisar que, nesses últimos tempos, Cuba reabriu as relações comerciais com EUA – país que promoveu o embargo comercial à ilha, ao longo do processo revolucionário –, principalmente, após a morte de Fidel Castro, em 2016. A vitória no Caribe influenciou, profundamente, a ascensão de Salvador Allende e da Unidad Popular no Chile, bem como as ideias socialistas e comunistas de boa parte da América Latina, uma vez que se mostrou possível realizar uma mudança de rumos, via revolução armada.

Apesar da forte influência promovida pelo processo cubano, a forma adotada, no Chile, propunha-se a uma resposta ou a uma alternativa para o socialismo no continente. A opção do Chile foi a citada “via chilena ao socialismo”, ou seja, a instituição de uma política socialista sem promover enfrentamentos e guerra. Seria uma via pautada pelo consenso e pela discussão social. Grosso modo, por meio de uma simples observação dessas duas referências revolucionárias, na América Latina, percebe-se que o modelo cubano conseguiu resistir por mais tempo às fortes pressões exteriores, dada a permanência de Fidel Castro à frente do governo da ilha. No entanto, apesar do modelo chileno ter sido muito efêmero no que diz respeito à permanência no governo, os seus efeitos ainda são matéria de discussão e de aprendizado para quem se propõe a buscar e a pensar essas alternativas.

Os processos de cunho revolucionário, sobretudo em Cuba e no Chile, provocaram uma série de questionamentos, principalmente das elites que visualizaram possíveis perdas de privilégios mantidos ao longo dos séculos. Nesse sentido, as articulações da direita, patrocinada, majoritariamente, pelos EUA, cujo braço articulador era a Central Intelligence Agency (CIA), alinharam-se às forças armadas de países do Cone Sul, com o fito de bloquear a onda socialista que se insurgia.

Cinco anos após a vitória dos comandados de Fidel Castro, por exemplo, desencadeou, em 1964, o golpe militar no Brasil – de uma série que se seguiria, na América Latina –, com o objetivo de destituir do poder o presidente João Goulart, que já havia direcionado o seu plano de governo para reformas de base na sociedade brasileira, como a reforma agrária. Mesmo que, no Chile, algumas tentativas de impedir que a Unidad Popular chegasse ao poder não surtiram efeitos imediatos, como foi no Brasil, houve uma sucessão de eventos que visavam a desarticular as massas populares, por meio de crises de abastecimentos e entre outros modos de implosão daquela política. Assim, esses métodos de boicote puderam gerar um clima de instabilidade, o qual foi usado pelas Forças Armadas para dar curso ao golpe, em 1973.

É importante visualizar o que foi a Unidad Popular, no Chile, e como se construía uma nação alternativa que foi duramente massacrada por uma das ditaduras mais violentas

conhecidas na América Latina. Atento a essa singularidade do processo político chileno, bem como ao seu caráter de vanguarda, espera-se fazer uma abordagem que consiga captar, dentro das conjunturas política e econômica, as características imaginativa e utópica que ajudaram a construir a UP, a fim de mostrar a efervescência de pensamentos sociais, políticos e culturais que havia nesses anos.

A Unidad Popular foi uma coalizão de esquerda formada, em 1969, no Chile, pelos seguintes segmentos políticos: Partido Comunista, Partido Socialista, Partido Radical, Movimento de Ação Popular Unitária (MAPU) e Social-democracia. Essa coalizão lançou o candidato Salvador Allende, médico, que já havia disputado e perdido outras duas eleições, mas que sempre esteve às voltas do cenário político como secretário ou ministro de governos anteriores. Em 1970, Salvador Allende vence as eleições, por maioria simples, e, neste caso, como estava estabelecido na Constituição de 1925, o parlamento escolhia entre os mais bem votados. Tal escolha sempre seguiu o rito de optar pelo candidato que obtivesse o maior número de votos, e, assim, seguiu-se o rito como anteriormente, apesar de haver uma articulação para impedir a eleição de Allende e condições impostas pela Democracia-Cristã para manter o voto na UP no pleito parlamentar.⁴⁷

Essa eleição inicia, portanto, um período ímpar na história política do Chile e, por extensão, na da América Latina, uma vez que é o primeiro governo socialista que chega ao poder por meio de eleições democráticas. Tal singularidade se contrasta três anos depois, devido ao revés profundo sofrido não só pelo governo que então se construía mas também pela imagem mítica de democracia chilena que foi forjada desde a década de 1930.

A história democrática chilena parecia que escrevia uma nova etapa nos três anos que a Unidad Popular e Salvador Allende estiveram no governo do Chile (1970-1973), pois era um plano de governo diferenciado que visava à promoção e ao acesso a bens culturais e de produção a vários setores da população. Parecia que os anos de revoltas e de questionamentos às oligarquias, finalmente, haviam triunfado e que, enfim, a modernidade das relações de trabalho e sociais haviam conseguido romper com a sua última barreira, que era o poder da oligarquia rural.

Como estava proposto no plano de governo que elegeu Allende: “A única alternativa verdadeiramente popular e portanto a tarefa fundamental, que o Governo do Povo tem diante de si, é terminar com o domínio dos imperialistas, dos monopólios, da oligarquia latifundiária

⁴⁷ PRADENAS, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias. Siglos XVII-XX*. Santiago: LOM, 2006. p. 386-387.

e iniciar a construção do socialismo no Chile.”⁴⁸. Nesse mesmo plano, propunha-se a presença de comitês em fábricas, escolas, comunidades, a fim de serem uma espécie de ouvidoria governamental das demandas sociais mais imediatas da população. Dentre outros aspectos, a Unidad Popular propunha-se a um radical contraponto político, por meio de políticas que, de fato, valorizassem o sujeito político chileno que se construía ao longo de várias décadas, principalmente as classes trabalhadoras, camponesas e os setores populares coletivos e organizados. O que se tentou construir poderia ter modificado o rumo histórico, no Chile e em toda a América Latina.

O que são três anos para a história mundial? Em números absolutos, talvez, não seja nada, mas, no Chile, três anos foram um dos maiores experimentos políticos já vistos. As críticas à UP são várias, mas não há como negar que esses três anos foram suficientes para trazer uma série de sentimentos que se transformavam dia a dia em uma real possibilidade. Os três anos de Allende à frente do governo chileno foram tão intensos que, para apagá-los, ou promover uma profunda fragmentação de seu projeto, foi necessária mais de uma década. Os impactos dessa conjuntura socialista, no Chile, surpreenderam em um primeiro momento porque este país abria o caminho para uma etapa diferencial à própria prática revolucionária. Prática que já havia sido levantada por líderes do próprio Partido Comunista, segundo aponta Tomás Moulian: “Ainda que o tema da via pacífica foi proposto no X Congresso de abril de 1956, é na década de sessenta que se converte em característica central da política comunista, desatando polêmicas com os socialistas e mais tarde com o MIR e a revista *Punto final*”⁴⁹.

Apesar de pouco tempo, as ramificações desse governo foram profundas. Esse efêmero fenômeno para a história do Chile provocou uma intensa disputa das narrativas desse triênio. Para uns, a paixão por algo que parecia novo e que poderia modificar a realidade de milhões de pessoas; para outros, desconfiados com os rumos econômicos, políticos e culturais do país, ainda avaliavam os efeitos de mudança – ora favoráveis ao maior acesso a espaços de saúde, trabalho, ou cultura, ora descontentes com crises de abastecimento e polaridade política –; já outros demonstravam o medo de perder os séculos de privilégios. A Unidad Popular era a

⁴⁸ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. *Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende*. Santiago: [s. l.], 1969. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7738.html>. Acesso em: 20 nov. 2018. p. 10. “La única alternativa verdaderamente popular y por lo tanto la tarea fundamental, que el Gobierno del Pueblo tiene ante sí, es terminar con el dominio de los imperialistas, de los monopolios, de la oligarquía terrateniente e iniciar la construcción del socialismo en Chile.”

⁴⁹ MOULIAN, Tomás. La vía chilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular. In: VALLEJOS, Julio Pinto. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 45. “Aunque el tema de la vía pacífica fue planteado en el X Congreso de abril de 1956, es en la década del sesenta que se convierte en característica central de la política comunista, desatando polémicas con los socialistas y más tarde con el MIR y la revista *Punto Final*.”

utopia de um lugar que parecia ao alcance de uns, para outros, um lugar de avaliação, e, para outros, um espaço de temor. O sonho, ou o pesadelo, de muitos fazia-se realidade, aquilo que diziam que seria apenas ficção tomava corpo material e começava a chegar aos corações e à imaginação do povo.

Nesse sentido, sobretudo aqueles que percebiam a UP como uma idílica realidade a percebiam como um corpo coletivo, no qual se buscava não haver espaços privativos direcionados a apenas uma classe de sujeito, ou seja, em locais de trabalho, cultura, hospitais etc., parecia que havia um compromisso com a população chilena, principalmente com os mais fragilizados, de modo que se encorajava esses sujeitos, alijados, ao longo do tempo, dessas condições básicas, a ocuparem esses espaços que também eram deles. Criava-se com isso, parafraseando Grínor Rojo a respeito da apropriação dos espaços culturais pelos sujeitos populares, um sentimento de pertencimento, ou de cidadania, ainda não experimentado pela maioria da população:

Eles sabiam que o país inteiro lhes pertencia, que lhes pertenciam a plenitude de sua natureza e também aquilo que, ao passar dos anos, colocavam sobre ela, porque esse trabalho sobre a natureza foram eles mesmos, ou seus pais, ou seus avós, ou seus bisavós que fizeram com suas próprias mãos e não poucas vezes com seu sangue. As instituições de cultura perdiam, desse modo, seu caráter privado: novas pessoas, sem sobrenomes e sem credenciais, começavam a circular pela sacralidade de seus recintos, uma nova classe de usuários reclamava agora para seu próprio benefício essas instalações.⁵⁰

Essas possibilidades imaginativas existiram porque o processo de fortalecimento e de promoção do protagonismo das classes populares era produzido conjuntamente a várias ações governamentais, as quais transitavam entre políticas trabalhistas, econômicas, sociais e culturais. Como previa o plano de governo:

[...] o governo popular garantirá o direito dos trabalhadores ao emprego e à greve e de todo o povo à educação e cultura, com pleno respeito a todas ideias e crenças religiosas, garantindo o exercício de seu culto.

⁵⁰ ROJO, Grínor. *Discrepancias de Bicentenario*. Santiago: LOM, 2010. p. 43. “Ellos sabían que el país entero les pertenecía, que les pertenecía la plétora de su naturaleza y también lo que a lo largo de los años se había ido poniendo encima de ella, porque esto último lo habían hecho ellos mismos o sus padres o sus abuelos o sus bisabuelos con manos y no pocas veces con su sangre. Las instituciones de la cultura perdían de este modo su carácter de clubes privados: un nuevo personal, sin apellidos y sin credenciales, empezaba a circular por la sacralidad de sus recintos, una nueva clase de usuarios reclamaba ahora para su propio beneficio esas instalaciones.”

Estender-se-ão todos os direitos e garantias democráticas entregando às organizações sociais os meios reais para exercê-los e criando os mecanismos que lhes permitam atuar nos diferentes níveis do aparato estatal.⁵¹

O governo de Allende, em termos econômicos, buscou nacionalizar a maior parte da produção existente no país, por meio da estatização de setores básicos da economia chilena, como as indústrias de mineração de ferro, de carvão, de salitre e de cobre, que esteve atrelada ao capital privado durante muito tempo, mas que, com a nacionalização, teve parte dos recursos destinados ao financiamento de projetos sociais. Parte do setor agrário também passou por esse processo de redirecionamento político-econômico e começou a ser repartido entre a população, por meio de uma nascente reforma agrária que expropriou 4.400 latifúndios⁵². Isto foi com o fim de se criarem zonas cooperativas de produção alimentar, fomentadas pelo Estado, para suprir as carências de trabalho e de subsistência da maior parte das pessoas que ainda possuíam essa necessidade.

Apesar dessas posturas políticas, o governo de Allende não nacionalizou todo o setor industrial, pois, em alguns casos, a economia mista funcionava entre capitais público e privado. Os processos de estatização e de repartição de terras, ainda que de forma pacífica, provocaram muitas tensões em muitos donos desses setores, os quais faziam forte oposição a essas políticas da UP.

Além dessas políticas econômicas, Allende, no campo das relações exteriores, fomentava a acolhida de imigrantes, principalmente de perseguidos políticos vítimas de ditaduras, o que resultou na chegada, no Chile, de um número grande de intelectuais brasileiros, como Fernando Henrique Cardoso e Paulo Freire. Nessa época, o governo militar brasileiro completava seis anos. No entanto, além dos perseguidos políticos, havia vários imigrantes vindos de países europeus, a fim de participar dessa revolução “com sabor de empanadas e vinho tinto”⁵³, como propunha Allende. Essa noção de solidariedade oficial, talvez, seja um dos legados da UP, que parece ser mantido em nossa contemporaneidade, pois, mesmo em 2017, todos os dias desembarcam centenas de haitianos, colombianos,

⁵¹ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 1969, p. 14. “el gobierno popular garantizará el derecho de los trabajadores al empleo y a la huelga y de todo el pueblo a la educación y a la cultura, con pleno respeto de todas las ideas y de las creencias religiosas, garantizando el ejercicio de su culto. Se extenderán todos los derechos y garantías democráticas entregando a las organizaciones sociales los medios reales para ejercerlos y creando los mecanismos que les permitan actuar en los diferentes niveles del aparato del Estado.”

⁵² COSTA, Júlia Morena Silva da. *Estéticas do fracasso: o projeto literário de Bolaño*. 2015. 233 f. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015. p. 40.

⁵³ “con sabor de empanadas y a vino tinto”. Essa forma de nomear o processo revolucionário chileno, atrelando-o a dois elementos marcantes da culinária desse país, que são as “empanadas” e o “vinho tinto”, é utilizada por vários pensadores, uma vez que Salvador Allende assim nomeou tal processo.

venezuelanos, bolivianos, em território chileno, com a perspectiva de atuarem no mercado formal de trabalho, ainda que este mesmo mercado não atenda a todo esse fluxo.

Sobre essa solidariedade internacional que sobrevive na contemporaneidade, é preciso marcar que, apesar de existir uma política específica para a recepção desse novo imigrante, aparentemente, um plano de um acolhimento efetivo de integração desses migrantes à sociedade ainda não está amplamente desenvolvido. Percebem-se algumas tensões entre alguns nativos e as pessoas dessas nacionalidades que chegam ao país, assim como há, também, imigrantes que vivem em escassas condições de vida.

Uma revisão desse passado político recente do Chile permite perceber que o governo da UP não só promoveu a abertura política aos exilados mas também restabeleceu relações com países como Cuba e Rússia. Devido a acordos com os EUA, existentes desde 1943 – por meio dos quais, a partir daquele ano, o Chile baixaria os custos do cobre para os norte-americanos em troca do fornecimento de armamento financiado pelo Pentágono –, havia fortes relações entre a Casa Branca e a La Moneda. Por isso, o governo anterior ao de Allende declarou rompimento com os países declaradamente socialistas, assim como fizeram vários países latino-americanos ao longo da Guerra Fria.

Allende, além desse diálogo, buscou criar acordos bilaterais com os países latino-americanos, sem interferência norte-americana, além de uma intensificação de negócios com qualquer outro país, a fim de fortalecer a soberania do Chile.⁵⁴ Assim, conseqüentemente, abria-se um caminho para uma postura solidária tanto de estrangeiros vindos da América Latina quanto, e sobretudo, vindos de outras nacionalidades, que viam no Chile uma promessa diferencial ao modelo capitalista existente. Nesse sentido, olhar as políticas internacionais desse passado lançaria luz aos projetos de integração de imigrantes que, hoje, estão propostos.

A postura econômica de nacionalização e a repartição de terras, aliadas a uma política exterior que buscava se desvincular dos braços fortes do capital de Washington, serviram como motivos para os setores conservadores acelerarem o golpe promovido pelos militares chilenos. As Forças Armadas eram amparadas e patrocinadas pelo então presidente Richard Nixon e aliaram-se às elites conservadoras, que eram, muitas vezes, detentoras dos principais veículos de comunicação no país. Visto que, no governo de Allende, se buscou manter a liberdade de expressão⁵⁵, havia, claramente, veículos que apoiavam o governo, bem como

⁵⁴ COSTA, 2015.

⁵⁵ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 1969, p. 13. “O Governo Popular garantirá o exercício dos direitos democráticos e respeitará as garantias individuais e sociais de todo o povo. A liberdade de consciência, de palavra, de imprensa e de reunião, a inviolabilidade domiciliar e os direitos de sindicalização e de organização governar-se-ão, efetivamente, sem os obstáculos com que os limitam, atualmente, as classes dominantes. [...]” / “El Gobierno Popular garantizará el ejercicio de los derechos democráticos y respetará las garantías

outros que lhe faziam forte oposição. Tomás Moulian, assim, atribui o declínio do governo à falta de estratégia da UP, ao não se apropriar de instrumentos estratégicos para a continuação do projeto que se executava. Para o autor⁵⁶, a falta de controle mais efetivo desses instrumentos permitiu que houvesse uma oposição forte e, sobretudo, com poderes materiais e comunicacionais para promover o desmembramento das políticas que se desenvolviam.

Além desses fatores principais relacionados à macropolítica desenvolvida pela UP, havia o desenvolvimento de um sentimento popular de cidadania que crescia e promovia o protagonismo das classes populares e trabalhadoras, a fim de que elas fossem capazes de se apropriar de sua própria história, como já mencionado anteriormente. Com isso, o governo de Allende propunha-se a consolidar a noção de corpo social coletivo, em detrimento a um modelo capitalista, muitas vezes, relacionado à exploração e à alienação do sujeito do seu papel sociopolítico. Um dos mecanismos para essa noção de corpo é um estudo de María Angélica Illanes sobre a política de saúde pública desenvolvida na UP, por meio do qual a autora aponta o papel do médico social, que visitava as casas dos pacientes. As intenções eram estabelecer uma relação mais humana entre médico e paciente e melhor conhecer as necessidades do povo.⁵⁷ Tal programa esteve aliado, também, à distribuição de alimentos aos mais necessitados.

As crises no governo eram assumidas por parte da população, a fim de, em modo coletivo, poder saná-las. Um dos exemplos de mudança de postura por parte da população que acreditava no projeto que estava sendo desenvolvido foi a participação ativa popular, diante de crises financeira e de abastecimento, juntamente à inflação e greves de transportes (greves inflamadas pela direita opositora, em conjunto com empresas multinacionais), que explodiram, em 1972. Nessa perspectiva, segundo aponta Costa:

Milhares de estudantes passam a assumir cotidianamente o trabalho de carga e descarga de trens e a condução de transportes públicos. Mais de cinco mil outros cidadãos se prontificam a dirigir os caminhões parados e a manter o abastecimento através das JAP (Juntas de Abastecimiento y Precios), unidades criadas para sanar os

individuales y sociales de todo el pueblo. La libertad de conciencia, de palabra, de prensa y de reunión, la inviolabilidad del domicilio y los derechos de sindicalización y de organización regirán efectivamente sin las cortapisas con que los limitam actualmente las clases dominantes.”

⁵⁶ MOULIAN, 2002.

⁵⁷ ILLANES, María Angélica. El cuerpo nuestro de cada día. In: VALLEJOS, Julio Pinto. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005. p. 136. “La Unidad Popular fue un tiempo de compromiso con los cuerpos físicos populares como utopía de una medicina puesta en contacto directo con el pueblo. Desde este contato íntimo habría de surgir el nuevo médico, el médico del pueblo, que rechazaba servir los intereses de una medicina liberal alejada de la vida y necesidades más sentidas del mismo.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “A Unidad Popular foi um tempo de compromisso com os corpos físicos populares como utopia de uma medicina posta em contato direto com o povo. A partir deste ato íntimo, haveria de surgir o novo médico, o médico do povo, que rechaçasse servir aos interesses de uma medicina liberal distante da vida e das necessidades mais sentidas dele mesmo.”

problemas de provimento de alimentos [...] e inibir o mercado paralelo, garantindo o fornecimento dos artigos a preços oficiais. Foram criadas cerca de mil e duzentas JAPs em 1972, que conseguiram diminuir os efeitos do desabastecimento do país. Algumas fábricas têxteis também começam a boicotar os comerciantes em greve e vários operários, embora liberados pelos patrões, decidem voltar ao trabalho nas fábricas.⁵⁸

A construção do protagonismo desses sujeitos se deve a um investimento em ações que atingiam a imaginação das pessoas, devido ao empenho governamental em democratizar o acesso à cultura, por meio de uma série de incentivos. Tais incentivos, aliados a uma política que promovia o acesso a condições básicas de sobrevivência, via trabalho em cooperativas, melhores condições salariais, de saúde e, também, laborais, seriam o suporte para a formação desse sujeito político coletivo. Ou seja, um sujeito que, além de servir ao crescimento de um país, por meio do trabalho, seria partícipe da construção de sua própria identidade e cultura, segundo propunha o programa de governo, o qual menciona que:

[A cultura nova] surgirá da luta pela fraternidade contra o individualismo; pela valorização do trabalho humano contra seu desprezo; pelos valores nacionais contra a colonização cultural; pelo acesso das massas populares à arte, literatura e aos meios de comunicação contra sua comercialização.⁵⁹

Este pequeno trecho resume a dimensão utópica a que a UP se propunha, a qual se referia aos cimentos desse corpo coletivo, que assumiria as suas responsabilidades como construtor de uma nação e que, ao mesmo tempo, gozaria de seus plenos direitos.

Dentre as propostas de democratização cultural, pode-se citar a priorização do ensino gratuito para a população. Ressalta-se, ainda, que a deslegitimação dessa perspectiva cultural foi um dos maiores retrocessos propostos pela Constituição de Pinochet, feita na década de 1980, a qual vigora até os dias atuais, pois ela retirou do Estado o papel de financiador da educação no país, assim como uma série de outras privatizações.⁶⁰ Aliado ao acesso à educação, Allende propunha maior participação das mulheres, tanto no trabalho quanto na política, com a criação do Ministério da Mulher e, também, a partir de sinalizações que previam: “[...] a despenalização do aborto, a supressão das diferenças salariais, a inferioridade jurídica feminina (para a qual enviou um projeto de lei ao congresso), a regulamentação da

⁵⁸ COSTA, 2015, p. 45-46.

⁵⁹ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 1969, p. 28. “[la cultura nueva] surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización.”

⁶⁰ Essa situação de desigualdade ao acesso à educação, porém, começa a ser rediscutida, e já são apontadas possíveis mudanças. Essa conquista se dá a partir de grandes movimentações estudantis que marcaram a última década. Mobilização de estudantes secundaristas, em 2006, conhecida como Revolução dos pinguins (Revolución de los pingüinos), e os movimentos de estudantes universitários, em 2011.

prostituição e a eliminação das diferenças legais entre filhos naturais, legítimos e ilegítimos.”⁶¹.

Outra ação proposta pela UP foi a publicação massiva de livros a baixo custo, por meio da editora Quimantú, antigo editorial ZIG-ZAG, que foi estatizado e que publicou mais de 247 títulos entre literaturas nacional e internacional, vendidos em livrarias e em bancas populares. Tal editora foi responsável por circular, em apenas dois anos, mais de 11 milhões de livros por todo o Chile, um fenômeno que propiciava o aumento de uma cultura letrada, em um país que, naquela época, contava com menos de 10 milhões de habitantes.⁶² O letramento dessas camadas populares serviria como possibilidade de expansão de um imaginário preso a lugares comuns. Em outras palavras, a publicação desses livros seria uma centelha para uma produção estética nascida dessas camadas que, agora, começavam a ter acesso a esses bens culturais.

A reprodução literária cumpriria o papel que os teatros universitários cumpriram, depois da década de 1940, segundo María de la Luz Hurtado e Carlos Ochsenius⁶³, nos governos eleitos, a partir da Frente Popular, uma vez que esses teatros iniciaram um percurso de produção a partir de um repertório clássico, para, depois, experimentarem montagens de um repertório nacional como grandes nomes da dramaturgia chilena.

Aliado à literatura, portanto, o governo de Allende buscou expandir essa tradição teatral⁶⁴, que já possuía um amplo desenvolvimento e notoriedade nessa época, motivando grupos, principalmente de trabalhadores e de comunidades, a fim de que eles também,

⁶¹ COSTA, 2015, p. 42. Luta ainda que não somente no Chile mas em boa parte da América Latina possui grandes debates e um franco caminho a ser percorrido pelas mulheres, que, cada vez mais, se organizam em frentes feministas contra a cultura do machismo e de feminicídios, além do direito a não violação de seus corpos. Inclui-se, neste último ponto, descriminalização do aborto, visto que ainda a sociedade lhes imputa a obrigação de serem mães sem que elas, muitas vezes, tenham condições materiais e/ou emocionais para tal, ou mesmo diante de um estupro.

⁶² AVELAR, 2003; COSTA, op. cit.; ROJO, G., 2010.

⁶³ HURTADO, María de la Luz; OCHSENIUS, Carlos. Transformaciones del teatro chileno en la década del “70”. In: HURTADO, María de la Luz; OCHSENIUS, Carlos. *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*. Santiago: University of Minnesota: CENECA, 1982. p. 5-6. “tinha-se uma aguda consciência da qualidade especial que possuía o teatro para interpretar, valorizar e orientar a respeito da realidade do homem em sociedade. Esta função se assumiu centralmente localizando entre os seus objetivos programáticos a dar a conhecer ‘os grandes valores da literatura universal’ como colaboração às formações moral e estética da cidadania. Alinhava-se, em certa forma, a uma concepção iluminista, e a extensão se entendia, basicamente, com a difusão de um bem cultural que deve se expandir a toda sociedade, como forma de incorporá-la aos valores culturais prevaletentes ou àqueles que se aspiravam que prevalecessem. [...]” No texto original: “se tenía una aguda conciencia de la cualidad especial que poseía el teatro para interpretar, valorar, y orientar respecto a la realidad del hombre en sociedad. Esta función se asumió centralmente ubicando entre sus objetivos programáticos el dar a conocer ‘los grandes valores de la literatura universal’ como colaboración a la formación moral y estética de la ciudadanía. Se adhería en cierta forma a una concepción iluminista, y la extensión se entendía básicamente con la difusión de un bien sin acento cultural que debe expandirse a toda la sociedad, como forma de incorporarla a los valores culturales prevaletentes o a aquellos que se aspiraba a que prevalecieran.”

⁶⁴ Será desenvolvida na seguinte seção deste capítulo.

sentissem, em cena, o protagonismo que desenvolviam na realidade. Logo, uma disseminação da linguagem teatral poderia ser um motor pedagógico para promover esses sujeitos e poderiam, ainda, surgir dali estéticas que ainda não eram utilizadas, visto que, antes, eles eram apenas meros espectadores. Agora, esperava-se que fossem atores e sujeitos de suas próprias histórias, havendo uma perspectiva de extensão da política que se praticava no cotidiano para a produção cultural, de modo que vida e cultura pudessem promover interferências mútuas, constituindo sujeitos-atores conscientes de seu próprio compromisso com a vida coletiva de seu país.

Por meio do incentivo dado à Asociación Nacional de Teatro Aficionado de Chile (ANTACH) – criada, em 1968, com um pouco mais de 20 grupos; seguida de 100, em 1971; e de 300, em 1972 –, a UP propôs massificar essa expressão. Ressalta-se que, ao longo da década de 1960, algumas das políticas dos teatros universitários se direcionavam à descentralização da produção, por meio de circulação em províncias, de apoio técnico, de oficinas para grupos amadores e para organização de festivais, tal qual foi o exemplo do Primero Festival de Teatro Universitario-obrero, realizado em 1968, e o segundo, realizado em 1970, pouco antes de Allende assumir o cargo de presidente, cuja parceria era entre a ANTACH e Universidad Católica.⁶⁵ Vistos os seus traços comunicacional e pedagógico, buscava-se, pelo teatro, o instrumento de difusão e de propagação culturais e de construção e formação políticas.

A importância da cena teatral era tão forte, nessa época, que havia vários eixos produtores, como os já citados grupos universitários, consolidados pela sua forma subvencionada e de experimentação, que abria campo a outras agrupações populares, por meio da extensão de seus trabalhos, à cena independente e ao movimento de teatro camponês e trabalhador. É preciso perceber que a disseminação teatral como um instrumento pedagógico e, também, como um espaço de apropriação e de construção de sujeitos coletivos se relaciona ao trabalho de criação coletiva que, no Chile, surge a partir dos teatros universitários subvencionados, como o Teatro Experimental de la Universidad de Chile (TEUCH), o Teatro de Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) e, também, o da Universidad de Concepción.

Tal forma de se pensar o trabalho teatral era divulgado por meio de circulação nacional, extensões e festivais. Esses meios de transmissão promoviam a formação de outros grupos e de público tanto nos setores populares quanto fora do circuito da capital. A configuração política chilena, criada desde a quarta década do século XX, a partir da Frente Popular, e ampliada pela UP, possibilitou condições para o desenvolvimento do teatro, no

⁶⁵ PRADENAS, 2006.

país, a ponto de ser uma das produções em termo de riqueza e de variedade de sua própria história.

As perspectivas coletiva e social do teatro, por sua vez, eram anteriores à chegada da Unidad Popular ao poder, e, a partir desse governo, essas frentes culturais e políticas se disseminaram com maior força no triênio que Salvador Allende se manteve como presidente. As assessorias dadas pelos grupos universitários fomentaram formações de teatros populares, um exemplo mais claro foi da Universidad de Concepción, com os incentivos à criação de um “teatro popular”, segundo aponta Pradenas⁶⁶. Essa perspectiva de popularização teatral possuía uma forte relação com a atmosfera política criada ao longo das décadas, iniciadas pela Frente Popular e nos sucessivos governos até a Unidad Popular. Isto é em razão de que muitos artistas, professores e produtores teatrais percebiam o teatro como uma força política capaz de interferir e, muitas vezes, produzir discursos atrelados às lutas políticas das camadas populares e trabalhadoras chilenas.

Em 1966, foi criado o Teatro de la Central Única de los Trabajadores (CUT), cuja peça de estreia foi *Santa María*, inspirada no massacre ocorrido, em 1907, na Escuela de Santa María de Iquique, nas regiões salitreiras. A peça tomou a famosa *Cantata de Santa María*, de Luis Advis, interpretada pelo reconhecido grupo folclórico musical Quilapayún, como material para a composição do espetáculo. Essa montagem do Teatro de la Central Única de los Trabajadores é um índice de como o setor cultural estava associado aos processos de lutas políticas do país.

Nesse sentido, tanto o teatro – universitário, independente e amador – quanto a música popular que se propagou pelo Chile assumiram um declarado compromisso com os projetos políticos e sociais que se desenvolviam no país. Nomes como Violeta Parra, Víctor Jara, Orlando Rodríguez e grupos musicais como Quilapayún e Inti Illimani, entre outros artistas e coletivos, membros do que se chamou “Nueva Canción Chilena”, estavam fortemente vinculados aos processos políticos latino-americanos que percebiam a via revolucionária como uma alternativa política para os países do continente. A música popular, segundo aponta

⁶⁶ PRADENAS, 2006, p. 333. “Em alguns casos, como nas experiências realizadas pelo Teatro da *Universidad de Concepción*, a construção de um ‘teatro popular’ se orienta na perspectiva do desenvolvimento do potencial criativo dos setores populares. O teatro é concebido como um instrumento de luta no qual os amadores são chamados a ocupar um papel protagônico tanto na criação quanto na cena política [...]”. No texto original: “En algunos casos, como en las experiencias realizadas por el Teatro de la Universidad de Concepción, la construcción de un ‘teatro popular’ se orienta en la perspectiva del desarrollo del potencial creativo de los sectores populares. El teatro es concebido como un instrumento de lucha en el cual los aficionados están llamados a ocupar un rol protagónico tanto en la creación como en la escena política.”

Eduardo Carrasco, foi um importante instrumento de difusão ideológica, no Chile e em vários países latino-americanos.⁶⁷

O compromisso político que a música popular chilena estabeleceu alcançou uma grande projeção popular e se mesclou a outras expressões artísticas que visavam a explorar mais a fundo as dinâmicas sociais da população, vinculando-se a uma pesquisa expressiva do folclore nacional e de comunidades camponesas. Assim fez Violeta Parra, uma das pioneiras nessa pesquisa musical, seguida por outro importante representante desse movimento, o cantautor Víctor Jara. O teatro chileno – que, na segunda década do século XX, já se propunha a questionamentos sociais, por meio de dramaturgos como Antonio Acevedo Hernández, para citar apenas um representante dessa expressão, bem como um dramaturgo proveniente de setores trabalhistas, como aponta Hernán Vidal⁶⁸ – é considerado, por muitos autores, um dos principais eixos culturais que traziam temáticas sociais e políticas como materiais expressivos. Com isso, ao longo dos anos, por intermédio, sobretudo, dos teatros universitários, o vínculo político-social no campo cultural estava fortemente atrelado ao teatro.

Víctor Jara, por ser proveniente desses departamentos de teatro universitário e, também, por se vincular à pesquisa folclórica e de canções, é considerado um dos elos de diálogo entre a música popular e o teatro, na medida em que não só atuava como também compunha peças e trilhas para montagens cênicas. Jara enveredou-se como diretor artístico de grupos como Quilapayún, agregando à musicalidade desse grupo um caráter cênico em suas apresentações.⁶⁹ Essa experiência de Víctor Jara demonstra como as fronteiras entre linguagens, constantemente, se inter-relacionam.

Tais encontros entre linguagens provocaram interferências entre formas estéticas musicais e teatrais que não se limitariam apenas ao plano formal, na medida em que temas outrora foram do escopo dramático dos autores nacionais também irrompem a cena, como foi a peça *Santa María*, do grupo de Teatro da CUT e, já nos anos finais da Ditadura Militar, a montagem de *Negra Ester*, de Andrés Pérez, a partir das décimas de Roberto Parra.⁷⁰

⁶⁷ CARRASCO, Eduardo. *La nueva Canción en América Latina*. Santiago: CENECA, 1982.

⁶⁸ VIDAL, Hernán. Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica. In: RADRIGÁN, Juan. *Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*. Santiago: CENECA: Minesota University, 1984. p. 39-61. “Deve-se examinar o dado que Juan Radrigán é, com Antonio Acevedo Hernández, um dos escassíssimos dramaturgos de origem proletária que conta o teatro chileno moderno. [...]” No texto original: “Debe aquilatarse el dato de que Juan Radrigán es, con Antonio Acevedo Hernández, uno de los escasísimos dramaturgos de origen proletario con que cuenta el teatro chileno moderno.” (p. 39)

⁶⁹ RODRÍGUEZ, González; PABLO, Juan. Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *Aisthesis*, [s. l.], n. 38, p. 193-213, jan. 2005. Disponível em: www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380014>ISSN 0568-3939. Acesso em: 27 set. 2017.

⁷⁰ Os contatos entre linguagens revelam um índice político da produção cultural, não somente do Chile como também de outros países da América Latina. Tal perspectiva de rompimento de fronteiras entre linguagens é

São vários os eixos políticos e culturais que ajudam a construir o modelo de governo que se projetou nos três anos que Salvador Allende esteve no poder. No entanto tal construção está diretamente associada a um percurso político promovido, no Chile, ao longo do século XX, bem como a um processo de inserção de ideologias socialistas e comunistas que se constroem nos países latino-americanos, durante este século. Essas ideologias colocam a América Latina no mapa político mundial, a ponto de ser alvo de disputas ideológicas entre as nações que prosperavam no sistema internacional, sobretudo os blocos que se formaram pós-Segunda Guerra Mundial, entre EUA e URSS.

Assim, o início da década de 1960 e os primeiros anos da década 1970 são paradigmáticos a essa disputa, na medida em que se observa um franco fortalecimento de uma ideologia socialista, especialmente em Cuba e no Chile, que foi duramente massacrada neste país, por meio de uma cruel ditadura, e deteriorada, por meio do embargo comercial promovido pelos EUA à ilha cubana. Foi uma década na qual parecia ser possível a vitória da utopia socialista, que foi, porém, destruída pela força de coerção dos regimes militares e pelo poder de compra do capital.

Não é raro ouvir dizer que o fim da Unidad Popular, e a conseqüente morte de Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973, sob o ataque militar a La Moneda, coincide com uma ideia de fim dessas utopias que emergiram no século XX. O discurso de morte e de fim de utopias rondou a intelectualidade latino-americana, na medida em que não só houve a morte literal de pessoas que lutavam por um Estado diferente do modelo vigente capitalista mas que o modelo imposto pelas ditaduras, principalmente as do Cone Sul, constantemente, se propunha a produzir um esquecimento social desse imaginário.

Esse esquecimento ocorre por meio de uma política que associa a ideia de progresso técnico com o estímulo ao consumismo pessoal. Essa inversão desloca a potência político-social de um sujeito coletivo para a noção de indivíduo pleno, que consegue os seus objetivos via esforços e méritos individuais. A cidadania do sujeito estaria condicionada ao seu poder de consumo, logo, o indivíduo desloca os seus desejos pessoais, ou os transfere à aquisição de mercadorias, sejam elas materiais, sejam elas associadas ao poder de compra, como: “reformas na sala, conseguir sua casa própria, o carro, a educação dos filhos [...], sair de férias com a família.”⁷¹.

um procedimento recorrente em várias linhas estéticas latino-americanas, como a “Antropofagia”, apregoada, sobretudo, pelos modernistas brasileiros. Pensamento que faz eco aos estudos de Fernando Retamar, ao qualificar o sujeito latino-americano como Caliban, cujo nome desse personagem seria um anagrama de “canibal”.

⁷¹ MOULIAN, 2002, p. 120. “Cambiar el living, conseguir la casa propia, el automóvil, la educación de los hijos [...], ir de vacaciones con la familia.”

A morte de Allende será vista por alguns intelectuais e pensadores, simbolicamente, como a morte daquelas ideologias e, por extensão, do sujeito político social que se construía ao longo do século XX. Em outras palavras, um sujeito incorporado a um projeto de civilização moderna que, por meio de suas capacidades de trabalho e de associação entre os seus pares, poderia promover relações sociais mais humanas e justas. Apesar de muitos decretarem a morte desse sujeito, é possível, ainda que de forma fragmentária, perceber, em pequenos coletivos, formas resistentes e questionamentos acerca desse padrão individualista de sujeito. Tais corpos são baseados em coletivos culturais, artísticos, políticos, comportamentais, sexuais etc., presentes em nossa contemporaneidade.

Após desenvolver esse percurso histórico-político que antecede o golpe militar no Chile, este capítulo se abre a um segundo questionamento advindo desta periodização, pois é notório que o percurso desenvolvido pelo teatro chileno está bastante associado ao desenvolvimento político do país, bem como a políticas de subvenção do Estado. É interessante recuperar esse histórico teatral chileno, principalmente a partir da década de 1940, com os teatros subvencionados pelas universidades, para perceber que há uma construção em paralelo. À medida que o Estado fortalece as suas estruturas democráticas e se propõe a um compromisso com a população, o teatro também procurou se desenvolver a partir de uma linguagem própria. Linguagens e formas de trabalho incorporaram-se e colocaram a cultura teatral chilena no mapa de uma produção teatral mundial.

Segundo Angel Rama⁷², o corpo social latino-americano do século XX constrói-se em paralelo ao corpo cultural, sendo as universidades promotoras dessa construção. No Chile, as universidades mais importantes do país, como Universidad de Chile e Universidad Católica, formaram agrupações teatrais que corroboraram com essa estruturação. O teatro ganhou financiamentos diretos das universidades, que, por sua vez, eram financiadas pelo Estado. Havia uma dimensão político-cultural que dava às universidades o estatuto de reguladores culturais, e o teatro seria um de seus ramos.⁷³

A partir do esboço que se segue sobre o que foi o teatro nas décadas conhecidas como Estado de Compromisso, será possível levantar questionamentos e hipóteses sobre o que levou críticos (teatrais, culturais e políticos) e artistas a assumirem um vocabulário de cunho

⁷² RAMA, 1998.

⁷³ CARVAJAL, Fernanda; DIEST, Camila Van. *Nomadismo y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009. p. 30. “A universidade posicionava-se como um agente protagônico em um cenário de transformações sociais, aberta às realidades política e cultural do país; tratava-se, por sua vez, de uma educação pública, pretendidamente democrática, propulsora de valores ilustres e progressistas.” No texto original: “La universidad se posicionaba como un agente protagónico en un escenario de transformaciones sociales, abierta a la realidad política y cultural del país; se trataba a su vez, de una educación pública, pretendidamente democrática, propulsora de valores ilustrados y progresistas.”

semântico comum, ao dizer da prática teatral chilena antes, durante e depois do golpe de Estado. Termos como morte e ressurreição, que dão título a uma importante obra crítica de Grínor Rojo a respeito do teatro produzido nesse período⁷⁴, assim como o nome Teatro Fin de Siglo, dado à companhia de Ramón Griffero, e, também, o termo sacrificialidade, utilizado por Mauricio Barría⁷⁵, ao discorrer sobre o modelo estético de Ramón Griffero, na obra *Almuerzos de mediodía o Brunch*, escrita na virada do século XX para o XXI (1999), já no processo de redemocratização chilena.

1.3 TEATRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1940-1970

Após discorrer, de forma geral, a respeito da constituição de um imaginário coletivo político, pautado em ideologias de cunho social, é preciso abrir um parêntesis na anterior linha histórica que vai desde o final do século XIX até as décadas de 1970, com a ascensão e decaída da Unidad Popular. Tal retorno temporal se deve à tentativa de se observar como o teatro chileno se construiu a partir da chegada de projetos políticos de desenvolvimentos cultural e nacional. A presente seção busca, assim, abordar as condições de possibilidades políticas para o desenvolvimento das artes cênicas no país, desde a década de 1940.

Falar da história do teatro chileno, a partir da formação dos teatros universitários, é uma escolha teórica que visa a contrapor um modelo teatral tido como um dos grandes representantes dessa prática, no país, *versus* outro modelo que se segue, logo após o desmantelamento das estruturas universitárias, por meio da Ditadura Militar. Tal modelo, assim como o universitário, possui um lastro crítico muito potente sobre a produção das artes cênicas no país.

A escolha teórica de abordar o teatro no Chile, a partir da década de 1940, invisibiliza, inevitavelmente, uma produção que remonta a uma tradição que nasce, concomitantemente, à própria luta pela independência do país, como mostra Ramón Griffero, em sua obra *Chile BI 200*, estreada em 2009, ano que marcou o início das comemorações do bicentenário da independência do Chile. Tal obra buscou fazer uma montagem a partir de fragmentos de textos de autores clássicos chilenos, por meio de uma direção que trouxe elementos da atualidade do Chile dos anos 2000, recorrendo, ainda, a um procedimento comum ao seu próprio trabalho, como o uso de montagens anacrônicas.

⁷⁴ ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985.

⁷⁵ BARRÍA, Mauricio. Violencia sacrificial y banalidad de la Historia. Una lectura alegórica de *Almuerzos de mediodía o Brunch* de Ramón Griffero. *Anales de Literatura chilena*, Santiago, ano 17, n. 25, p. 117-140, jun. 2016.

Porém, consciente da invisibilização desse passado, na presente pesquisa, ressalta-se que há muitos estudos históricos do teatro chileno, os quais possuem como grandes referenciais: Luis Pradenas, María de la Luz Hurtado, Juan Andrés Piña, entre outros. Esses autores produziram célebres obras para aqueles pesquisadores que se aventuram nessa vereda histórica das artes cênicas chilena.

Partir desse modelo teatral desenvolvido na época, entre 1940 e 1970, vai ao encontro do que se busca construir, neste estudo, no que diz respeito à relação entre os processos de formação de uma identidade política chilena e o desenvolvimento do teatro no país. O modelo cênico produzido a partir da quarta década do século XX, por um lado, não só coincidia como também era partícipe da produção de um sujeito político coletivo e, por outro lado, extraía desse imaginário contextual a matéria-prima para o desenvolvimento de temas e de linguagens que eram levados para a cena teatral.

Tais imaginários e sujeitos coletivos se relacionavam a “[...] um discurso político de esquerda que trouxe um novo imaginário identitário, de igualdade, trabalho, industrialização e participação política das classes médias e trabalhadoras patrocinadas pelo estado e que [...] perdura durante a Frente Popular e alcança até a Unidad Popular”⁷⁶, segundo afirma Jorge Larraín sobre a identidade chilena. A produção teatral iniciada na primeira metade do século XX buscou a possibilidade de inserção cultural que dialogasse, de forma autônoma, com as possibilidades estéticas produzidas no exterior. A partir de um repertório que transitasse entre o nacional e o universal, o teatro chileno (principalmente o universitário, mas também o independente, o amador, o sindical e o popular) poderia ser uma produção que já não seria vista como mera sombra de seu paradigma colonial europeu.

Esse período, conhecido como o auge da chamada “segunda modernidade” latino-americana, seria responsável, também, por consolidar a própria noção de modernidade teatral chilena, cujos inícios se encontram nas décadas de 1910-1930, com autores que inserem, em seus textos, pela primeira vez, na cena teatral do país, outras variedades de sujeitos sociais. Essa diversidade se encontra, sobretudo, em três autores que se destacaram mais nas décadas de 1920-1930: Antônio Acevedo Hernández, Armando Moock e Germán Luco Cruchaga.⁷⁷

⁷⁶ LARRAÍN, Jorge. Identidad chilena y el Bicentenario. *Estudios Públicos*, [s. l.], n. 120, p. 5-30, primavera 2010. p. 21. Disponível em: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304095416/rev120_j_larrain.pdf. Acesso em: 21 abr. 2017. “[...] un discurso político de izquierda que trae un nuevo imaginario identitario, de igualdad, trabajo, industrialización y participación política de las clases medias y obreras auspiciadas desde el estado y que [...] perdura durante el Frente popular y alcanza hasta la Unidad popular.”

⁷⁷ HURTADO, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990: autorías, textualidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur, 2011.

À guisa de um resumido prólogo, para partir a um estudo sobre alguns modelos teatrais chilenos independentes que possuem como paradigmas as formações universitárias, as quais, com o golpe militar, teriam uma “morte” aparente, toma-se uma das críticas feitas por María de la Luz Hurtado, em 1997, a respeito desse teatro das primeiras décadas fundadoras do que seria, para ela, a modernidade teatral chilena:

Solidão, dor, perda, queda, traição, raiva, desengano, desorientação e incredulidade são sentimentos que atravessam, uma e outra vez, as obras teatrais chilenas dos primeiros anos do século XX, quando se remetem ao mundo oligárquico e burguês decadente, como também, ao dos baixos extratos sociais. Somente alguns lampejos utópicos no teatro político de esquerda e a confiança de uma nova classe média dão respiro a esta atmosfera. O teatro, assim, adentra-se profundamente na consciência da sociedade e se estabelece como um lugar onde se possa não somente ver aos outros, como também refletir acerca da própria identidade. Por muito que essa identidade possa ser uma nova configuração mítica do *ser* chileno e contemporâneo.⁷⁸

Essa passagem de Hurtado ilumina bem a construção de um imaginário identitário, ao qual também alude Larraín, pois é a partir da contestação de um modelo oligárquico que se iniciam os processos de mudança política no corpo social dessa sociedade. A professora e crítica chilena também percebe o papel fundamental do teatro como instrumento de produção e consolidação desse novo sujeito, um sujeito ainda que mítico, uma vez que, mesmo diante das presenças de novas camadas sociais no espaço teatral, ainda se negligenciavam outras, como a mestiçagem – que somente havia em poucas obras, como *La viuda de Apablaza* (1928), de Cruchaga –, além de ser uma escritura dominada por autores homens, cujos elementos culturais estão muito calcados sob o ponto de vista masculino.⁷⁹

A citada obra de Cruchaga é um dos referentes para se pensar as mudanças sociais que o campo teatral incorporou e expressou, pois, segundo Hurtado⁸⁰, *La viuda de Apablaza* marca a passagem, ou melhor, a inserção mais profunda de uma economia moderna capitalista que atinge os setores rurais mais tradicionais. Uma passagem que possui como forte valor simbólico o acesso de uma personagem popular à condição de poder, que, por conhecer as

⁷⁸ HURTADO, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Santiago: Ediciones de APUNTES, 1997. p. 183. “Soledad, dolor, perdida, caída, traición, rabia, desengaño, desorientación e incredulidad, son sentimientos que atraviesan una y otra vez las obras teatrales chilenas de los primeros años del siglo XX, cuando se remiten al mundo oligárquico y al burgués decadente, como también, al de los bajos fondos sociales. Sólo algunos *flashes* utópicos en el teatro político de izquierda y la confianza de una nueva clase media dan respiro a esta atmósfera. El teatro se adentra así hondamente en la conciencia de la sociedad y se establece como un lugar donde se puede no sólo ver a los otros sino reflexionar acerca de la propia identidad. Por mucho que esa identidad pueda ser una nueva configuración mítica del *ser* chileno y contemporáneo.”

⁷⁹ HURTADO, 1997; Id., 2011.

⁸⁰ A análise apresentada sobre a obra de Cruchaga é uma reiteração da crítica feita com base na obra de Hurtado (1997).

condições laborais, busca eficiência na produção e na modernização das relações entre patrão e empregado.

Esse acesso está marcado, também, pela morte de uma estrutura doméstica gestada pela força feminina, que submete o seu poder de mando ao homem. Na peça, esse homem é representado pela personagem Ñico, um filho bastardo do finado marido da viúva, ao qual ela, impulsionada pelo desejo, transfere a sua libido e poder anteriormente conquistados. Ele, por sua vez, submete-se à relação de cunho incestuoso, na medida em que mantém a contradição entre mãe e esposa pelo interesse de ascensão.

No entanto, de modo racional, a fim de superar essa contradição, leva Florita, sobrinha da viúva e sua amante, para ocupar o lugar de esposa que, para ele, nunca foi ocupado pela viúva, que lhe era como uma mãe. Como um último suspiro de dignidade, a viúva suicida-se, pois, se, em vida, já havia se submetido a um lugar secundário na economia e na gestão do espaço da fazenda, parecia que estava destinada, também, de forma clara e explícita, a um papel secundário em sua vida privada e desejante.⁸¹

A sua morte marca o fim da ordem doméstica feminina, para a inserção moderna capitalista masculina. Uma relação de modernidade que tampouco trouxe maior justiça aos trabalhadores rurais, segundo aponta Hurtado. Essa obra que se supõe uma tragédia, segundo aponta Sara Rojo⁸² – uma vez que se relaciona em termos temáticos e de construção a outros textos da tradição trágica teatral –, questiona, a partir do âmbito privado, a moral de relações incestuosas, mas também se aplica ao campo coletivo de mudanças profundas na sociedade, sobretudo a superação de uma ordem arcaica de trabalho alinhada a relações de lealdade à figura materna, para uma ordem de relações trabalhistas masculinizadas, dentro da economia do campo.

Cruchaga, que não somente traz para a cena a voz de um sujeito, representante de um setor que não ocupava um lugar protagônico nas representações teatrais, como também encena como essa mesma voz, atravessa e sofre alterações na própria dramaturgia. Essa alteração se percebe pela inserção quase dialetal de comunicação entre os trabalhadores do campo, logo no início da peça. Uma linguagem fora de um padrão formal da língua espanhola. À medida que a peça se desenvolve, a personagem Ñico passa a ocupar os espaços de poder, aquela espécie de dialeto também sofre alterações e quase desaparece no espetáculo. Dessa forma, o autor tematiza uma modernidade social que há tempos se desenhava na sociedade chilena e incorpora recursos cênicos, para lidar com essas mudanças.

⁸¹ HURTADO, 1997; Id., 2011.

⁸² ROJO, Sara. La potencia del deseo en tres relecturas de heroínas clásicas. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, jan./abr. 2014.

É por meio da morte de uma estrutura que outra ordem subjacente a ela se estabelece. Tal qual a passagem da modernidade teatral chilena que, cada vez mais, se afastava de um modo estético que privilegiava os sujeitos e os modelos tradicionais, para outros nos quais insurgem espaços e contextos políticos iminentes na sociedade chilena dessa época. A abertura desses novos espaços e sujeitos presentes naqueles três autores das primeiras décadas será explorada com maior ênfase no teatro que se desenvolveu a partir da década de 1940, porém com recursos cênicos que provocam determinados formatos cênicos, como o jogo entre formas de comunicação, proposto por Cruchaga, ao longo da peça.

O teatro que se desenvolve a partir da conjuntura política que leva o projeto da Frente Popular ao poder partiu de montagens de clássicos universais, bem como de uma pesquisa de linguagens que se desenvolviam fora do Chile como material operativo para o desenvolvimento tanto do teatro profissional como também do teatro popular, além de um olhar mais amplo e crítico sobre o próprio fazer teatral. Atento às mudanças políticas, o teatro também se filia a projetos sociais de construção identitária, emprestando-lhes expressividade e visibilidade estéticas. É por meio da formação dos grupos teatrais universitários, financiados pelo Estado, que o papel social dessa arte se amplia.

Em 1941, surge o TEUCH e, em 1943, o TEUC, tais grupos também possuíam lastros com os teatros formados nas sedes regionais das universidades: Universidad Católica de Valparaíso (1947-1953) e Universidad de Chile de Chilián (1949), Talca (1952), Antofagasta (1962) e Temuco (1965). Essas formações também foram seguidas pelo Teatro de la Universidad de Concepción (TUC – 1947), Teatro de la Universidad Técnica del Estado (TEKNOS – 1958), além dos teatros da Universidad Austral, na cidade de Valdivia, e da Universidad del Norte, em Antofagasta, ambos em 1958⁸³.

Essas novas configurações universitárias se estabelecem a partir das condições de possibilidades e de materiais que o projeto político desenvolvido nessa época lhes oferecia. A partir de subsídios estatais, esses grupos buscaram expandir o fazer teatral pela circulação das montagens no país e com a criação de institutos e de departamentos que consolidavam a prática. A partir do TEUCH, é criada a Escuela de Teatro de la Universidad de Chile (1947), o Centro de Investigaciones del Teatro Chileno (1959) e o Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (1959); já pelo TEUC, é criada a Academia de Teatro de la Universidad Católica (1947), o Taller de Experimentación Teatral (1968) e a Escuela de Artes de la Comunicación (1969). Ambos os grupos também se profissionalizaram e mantiveram elencos e trabalhadores fixos, além de terem salas próprias para ensaios, acervos, montagens, como a Sala António

⁸³ ROJO, G., 1985, p. 21.

Varas, que sediou o TEUCH a partir de 1954, e o Teatro Camilo Henríquez, que abrigou o TEUC a partir de 1955.⁸⁴

Apesar dessa institucionalização ter sido matéria de controvérsias entre alguns artistas que participaram das formações iniciais, elas foram responsáveis, em alguma medida, pelo desenvolvimento de algumas áreas no campo teatral, principalmente a dramaturgia, por meio de festivais promovidos nesses institutos como em outros, via extensão das faculdades que chegavam a setores trabalhistas e populares. No entanto o desenvolvimento teatral chileno se expressa paralelamente à institucionalização. Tanto o é que, em meio à Ditadura e à pós-Ditadura, tal modelo universitário foi amplamente desmantelado e coube a grupos independentes e a determinados sujeitos se reorganizarem, muitas vezes, em locais periféricos, longe da institucionalidade acadêmica, para recuperar, minimamente, os papéis político, social e estético do teatro chileno.

Durante a década de 1940, esses teatros universitários, principalmente os dois com maior notoriedade (TEUCH e TEU), privilegiaram a montagem de autores estrangeiros, trazendo para a cena teatral um repertório que incluía: Molière, Shakespeare, Ibsen, Tchekhov, Becket, Ionesco, além de Pirandello e Brecht. Estes últimos foram os autores mais montados pelo TEUCH. Com essa seleção de autores, o Teatro Experimental de la Universidad de Chile buscava passar uma imagem de produções laica, progressista e autônoma, segundo aponta Pradenas⁸⁵. Além disso, ainda que essa produção inicial estivesse vinculada a modelos europeus e norte-americanos, ela impulsionou uma produção dramática nacional, que, a partir da década de 1950, ganhou força e apresentou uma geração de autores, que, hoje, ocupam as principais antologias do teatro nacional, como “Isidora Aguirre, Fernando Debesa, Luis Alberto Heiremans, María Assunción Requena, Alejandro Sieveking, Sergio Vodanovic, Egon Wolff”⁸⁶ e Jorge Díaz, que, apesar de ter se destacado no teatro independente, junto à companhia Ictus, provém, também, dessa configuração universitária.⁸⁷

Os novos dramaturgos possuíam maior liberdade para explorar uma construção textual que revisava, muitas vezes, a construção sócio-histórica nacional, incluindo novos agentes e espaços nesse tramado histórico. A dramaturgia chilena, a partir da segunda metade do século XX, por meio dessa temática social de questionamento das estruturas sociais tradicionais e burguesas, iniciadas nas primeiras décadas do século XX, dá um grande salto. No entanto é

⁸⁴ PRADENAS, 2006, p. 292.

⁸⁵ PRADENAS, 2006.

⁸⁶ ROJO, G., 1985, p. 19. Apesar desses autores estarem presentes, principalmente, nas coletâneas das décadas de 1950-1970, muitos deles ainda mantêm os seus trabalhos posteriormente, como Aguirre, Wolf e Jorge Díaz.

⁸⁷ HURTADO, 2011; NACHBAUER, Maria Teresa Zegers. *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*. Santiago: Ministerio de Educación, 1999.

importante ressaltar, segundo a crítica María de la Luz Hurtado⁸⁸, que determinadas estruturas dramáticas, como o melodrama, ainda eram montadas, principalmente nos períodos entre 1940 e 1960. Ou seja, mesmo com escrituras dramáticas que visavam a uma maior inserção de outros sujeitos na representação chilena, foi somente a partir de 1960 que esses gêneros seriam atravessados por outros na estética teatral.

A partir da sexta década, despontam, na dramaturgia chilena, maiores explorações do gênero realismo, manifestadas, muitas vezes, de formas psicológica, social, expressionista, poética e épica. Esta última forma, por sua vez, destaca-se na dramaturgia de Isidora Aguirre, a qual, com a obra *Los papeleros* (1963)^{89,90}, estabelece um diálogo com as proposições de distanciamento do dramaturgo e diretor alemão, bem como com a agitação de massas, insuflando-as a sair de sua condição subalterna, para serem protagonistas e ocuparem os seus lugares de poder.⁹¹

Já o realismo poético, que busca se distanciar das dicotomias maquiavélicas entre bem e mal, ou de relações amorosas que conduzem todo o enlace dramático, típico dos melodramas, encontra-se na obra de Heiremans – por exemplo, em *El Abanderado* (1962), na qual há uma justaposição de personagens e espaços tanto marginais como institucionais. Ambos os espaços apresentam dicotomias e tensões que dão à obra maiores contornos poéticos e, também, de realidade, e a relação amorosa, por sua vez, mesmo que exista, não é o polo condutor do desenvolvimento dramático.

Além da inserção de alguns sujeitos populares na cena teatral, essa geração ficou reconhecida pela crítica profunda aos modos organizacionais burgueses, tanto no plano comportamental assim como classe social repleta de privilégios. Essas formas de contestação se encontram, principalmente, em Jorge Díaz, cujas obras estão alinhadas à estética do teatro do absurdo. Por exemplo, em *El cepillo de dientes* (1961), alerta-se sobre a dificuldade de comunicação entre os membros de uma família burguesa. Junto a Jorge Díaz, a exploração e a crítica social estão presentes em outro importante autor, Egon Wolf, que, em 1963, traz para a

⁸⁸ HURTADO, op. cit.

⁸⁹ HURTADO, María de la Luz. *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*. Santiago: CENECA, 1983.

⁹⁰ VILLEGAS, Juan. Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX. In: ADLER, Heidrun; WOODYARD, George. *Resistencia y poder: teatro em Chile*. Madrid: Veurveut-Iberoamericana, 2000. p. 15-38. “Isadora Aguirre es reconocida inicialmente por los papeleros (1963), obra que utiliza los procedimientos del teatro épico e implica una visión optimista de la revolución en que los marginales acceden al poder.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “Isadora Aguirre é reconhecida inicialmente por Os papeleros (1963), obra que utiliza os procedimentos do teatro épico e implica uma visão otimistas da revolução na qual os marginais ascendem ao poder.” (p. 18).

⁹¹ É importante observar que Isidora Aguirre é um dos poucos exemplares da visibilidade da mulher no teatro chileno com importância escritural, segundo apontam as coletâneas. Ainda que seja, provavelmente, uma reivindicação contemporânea, é válido observar e também marcar esse aspecto, muitas vezes, negligenciado, da falta de divulgação mais ampla de mulheres como referenciais artísticos, teóricos e políticos.

cena de *Los invasores* o conflito entre as classes sociais, a alta burguesia e os que vivem na outra parte do rio. No entanto o desenlace da obra executa um procedimento que, apesar de demonstrar a possibilidade de uma tomada de poder pelas classes populares, tal tomada de poder ainda fica apenas na possibilidade, pois, ao fim, se percebe que os fatos foram um sonho da personagem burguesa.

Esses quatro autores e obras apenas indicam a diversidade de temas, sujeitos e espaços existentes na dramaturgia chilena da época. Vale ressaltar que esses nomes, advindos dos grupos teatrais acadêmicos, se destacaram, nacionalmente, como membros ou herdeiros de dessa tradição dramática no país, explorando modelos desenvolvidos no continente europeu, como o realismo-social, o realismo-psicológico e o teatro do absurdo, adaptando-os para os seus contextos político e social, dentro de uma lógica multicultural tão presente na América Latina, como propõe Juan Villegas ao dizer sobre apropriações, similitudes e ressignificações entre sistemas culturais.⁹²

Os teatros universitários, por meio de pesquisas desses modelos explorados, principalmente, por esses autores, voltaram os seus olhares às várias linguagens presentes no ato teatral, tais como direção, cenário, iluminação, música, vestuário e desenho cênico. Essa atenção a esses outros elementos potencializaram a cena chilena, pois aquela consciência embrionária de explorar efeitos cênicos para além do texto, conforme já havia feito Luco Cruchaga, em *La viuda de Apablaza*, intensifica-se com o desenvolvimento dessas agrupações acadêmicas. Desse modo, tanto a dramaturgia quanto o próprio espetáculo se enriquecem de significados, na medida em que, dramaturgos, atores, diretores, cenógrafos, figurinistas e iluminadores buscam explorar várias camadas de suas peças, via montagens de cenários e escolhas de vestuários, por exemplo, que adaptavam o discurso verbal aos espaços social e político do país.

No entanto, ainda que esse modelo de percepção e trabalho cênico promovesse um olhar diferente à produção teatral na época, há determinadas críticas a ele no que diz respeito ao privilégio dado a determinados modelos teatrais em detrimento de outros. Essa crítica é dada, majoritariamente, pela geração de 1980. Ramón Griffiero diz que o teatro universitário não buscou ir além de suas perspectivas estéticas que obtiveram êxito, como o pensamento teatral de Stanislavski, ou mesmo o teatro épico brechtiano, por exemplo. Por isso, para ele, alguns modelos, como o da Bahaus e o da biomecânica de Meyerhold, ficaram à margem do

⁹² VILLEGAS, Juan. Multiculturalismo e multiteatralidades na América Latina. In: MOSTAÇO, Edécio (org.). *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design Editora, 2010. p. 87-108.

desenvolvimento de linguagens proposto naqueles modelos universitários.⁹³ Ainda assim, mesmo diante dessas críticas que avaliam o trajeto e a função desempenhada pelos teatros universitários para a cena teatral chilena, é inegável a posição investigativa e crítica de linguagens cênicas desses grupos.

Essa investigação está muito associada ao lugar conceitual e prático que ocupou a ideia de direção teatral. Há uma reconfiguração do papel desse profissional que, segundo Juan Andrés Piña⁹⁴, passa a ocupar funções para além da organização e administração de um espetáculo, para ser uma espécie de cocriador, ou seja, uma figura agenciadora de outras linguagens cênicas que potencializariam o texto dramático. O desenvolvimento desse ofício, tanto no Chile como em outros países, em anos posteriores, coletivizou e ampliou os olhares para a construção cênica. Essa perspectiva, voltada à direção teatral, foi capaz de produzir ecos futuros em grupos como Teatro Popular Ictus, ou mesmo à própria busca estética de Ramón Grifféro, o qual trabalha em duas frentes que se entrecruzam em seu fazer teatral, a dramaturgia e a direção de seus espetáculos.

O modelo de sociedade que se construía ao longo da América Latina e que buscava inserir de forma mais clara a noção de corpo social coletivo, principalmente na década de 1960, após a Revolução Cubana, toma cada vez maior projeção nos processos criativos, a ponto de interferir nas temáticas que são levadas para a cena, por meio da dramaturgia, e na dimensão processual de construção do espetáculo. Com isso, diretores, atores e dramaturgos ocupam, progressivamente, o espaço teatral de forma questionadora, em busca de soluções estéticas.

Em meio a essa busca, o trabalho feito via criação coletiva é percebido como um modelo de condução da encenação. Tal modelo já era utilizado por vários grupos europeus e norte-americanos. Na América Latina, uma das principais referências é o grupo La Candelaria (1966), da Colômbia⁹⁵. Seria, portanto, uma “[...] ânsia de exercício democrático real, em que

⁹³ GRIFFERO, Ramón. *Observação de aulas ministradas por Ramón Grifféro, no Mestrado de Direção Teatral, da Universidad de Chile*. Primeiro semestre de 2017. Informação Verbal. Pesquisa de campo executada por meio do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior concedido pela Capes.

⁹⁴ PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

⁹⁵ ROJO, Sara. *Teatro latino-americano em diálogo: produção de visibilidade*. Belo Horizonte: Javali, 2016. p. 80-81. Santiago García é um dos principais criadores do coletivo teatral colombiano La Candelaria. O artista, que se tornou embaixador do teatro pela UNESCO, em 2012, trabalhou com o diretor japonês Seki Sano, ao longo da década de 1950. A seguinte citação de Sara Rojo (2016, p.80-81) é um breve resumo sobre o grupo colombiano. “O teatro La Candelaria nasceu em 1966, primeiramente como centro cultural e, logo, como teatro independente. O coletivo foi fundado por um grupo de artistas e intelectuais que vinham do teatro experimental e do movimento cultural. Entre eles, Patricia Ariza, Carlos José Reyes, Eddy Armando, Vicky Hernández, Consuelo Luzardo, Francisco Martínez e Miguel Torres. Os artistas do La Candelaria tinham um interesse no âmbito popular, segundo a descrição do grupo realizada pelo Instituto Hemisférico de Performance e Política, ‘por meio de uma exploração constante do folclore nacional, situações e personagens, criaram algumas peças.’”

cada um dos integrantes do coletivo fornece suas competências”, segundo propõe Lagos⁹⁶. Assim, por meio da eleição dessa forma criativa, a identidade de cada membro seria absorvida pelo coletivo, de modo a estabelecer nexos criativos mais diversos com camadas significativas ainda mais complexas e potentes.

Nesse sentido, a experiência do fazer teatral associava-se a um modelo organizacional político que se almejava para a sociedade, no qual os sujeitos fossem conscientes de suas próprias vocações e responsabilidades sociais. De modo que, em uma comunidade utópica, poderiam exercer os trabalhos, por intermédio de negociações entre os membros de um coletivo, e não a partir de um único olhar individual.

Tal modo de construção cênica, no Chile, é fruto, também, da formação dos núcleos universitários, como já citado. No entanto foi, principalmente, em extensões universitárias de cunho formador de outros agrupamentos teatrais, tanto em comunidades quanto em organizações trabalhistas e camponesas, como se percebeu com maior força nos anos que a UP esteve no poder, que esse modelo criativo foi mais difundido no país. Assim, percebe-se que a criação coletiva, no meio profissional, foi utilizada, majoritariamente, pelos grupos independentes.

Segundo Pradenas: “O *Taller de Experimentación Teatral*, da *Universidad Católica*; os grupos independentes: *Teatro del Errante*, *Teatro Popular Ictus* e *Teatro Aleph*, encontram-se entre os mais importantes grupos que, entre os anos de 1968 e 1973, desenvolveram a criação coletiva no Chile”⁹⁷. Essas companhias independentes se constituíram a partir de egressos dos teatros universitários, os quais questionaram a burocratização que crescia neste setor. Elas formaram-se, em sua maioria, no final da década de 1960, e, se somaram, a elas, outras, que, apesar de não se situarem, segundo a crítica especializada, como companhias que privilegiaram o método coletivo em seus processos, são agrupações importantes nesse período. São elas: *Compañía de Los Cuatro*, *Mimos de Noisvander*, *La Feria* e *Teatro de Callejón*.⁹⁸

Longe das esferas institucionais, tais companhias mantiveram um espírito de experimentação teatral já iniciada pelos grupos universitários, aliado ao desenvolvimento da criação coletiva, proposto por algumas delas, de modo a criar um repertório que, muitas

⁹⁶ LAGOS, María Soledad. *Creación Colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los 80*. Peter Lang. Frankfurt: Europaischer Verlag der Wissenschaften, 1994. p. 7. “[...] un afán de ejercicio democrático real, en el que cada uno de los integrantes del colectivo aporta su[s] competencia [s].”

⁹⁷ PRADENAS, 2006, p. 372. “Taller de Experimentación Teatral, de la Universidad Católica; los grupos independientes el Teatro del Errante, el Teatro Popular Ictus y el Teatro Aleph, se encuentran entre los más importantes grupos que, entre los años 1968 y 1973, desarrollaron la creación colectiva en Chile.”

⁹⁸ CARVAJAL; DIEST, 2009; ROJO, G., 1985, p. 18.

vezes, buscava estabelecer a identidade desses grupos. Os teatros universitários, bem como o independente e o amador, tiveram grande visibilidade na cena teatral pelas suas características políticas e sociais, que eram favorecidas, sobretudo, pelo momento histórico. Tal característica de pesquisa, segundo Grínor Rojo⁹⁹, influenciou algumas experiências de teatros comerciais.

A importância de marcar o trabalho desses teatros independentes nesse período, nascidos, principalmente, no final da década de 1960, se deve à notória influência que eles receberam dos teatros e das instituições universitárias na formação de seus profissionais. Além disso, tal influência não reside apenas nos planos técnico e prático do fazer teatral mas também no imaginário desse fazer associado a uma postura ideológica clara de ampliar os discursos teatrais em planos temáticos, estéticos e estruturais a outros setores que, antes da década de 1930, ocupavam uma posição à margem dos processos culturais, como pode ser percebido pelo histórico anterior apresentado.

As construções política e social na América Latina, em específico no Chile, expressam-se no plano teatral de várias maneiras, tanto no plano da representação, com a inserção de espaços e de sujeitos populares, quanto pela eleição do modo como se processaria essa representação, ou seja, um modelo, seguido por algumas companhias, que seria dado pelo coletivo sem hierarquias de poder no processo criativo. Essas escolhas revelam relações muito profundas entre arte e política, para além do plano temático de representação.

Segundo Grínor Rojo, essas companhias independentes funcionaram como um dos respiros poéticos teatrais frente ao sufocante processo ditatorial que o país foi exposto a partir de 1973, por meio de encenações que, a partir de 1976, fizeram frente ao estado de exceção executado pelos militares. Algumas companhias atuaram na capital chilena enquanto o país ainda estava vivendo uma das etapas mais violentas do regime de Pinochet. No entanto muitos profissionais de teatro produziram os seus trabalhos no exílio, também denunciando o regime. Além de outros, como Óscar Castro, com a companhia *El Aleph*, que produziu peças dentro dos centros de detenções, como o centro de Chacabuco¹⁰⁰, instalado nas zonas das antigas salitreiras, no deserto do Chile.

Apesar de se utilizarem de linguagens, formas e motivações distintas, as posturas dessas companhias independentes – e, posteriormente, a partir da década de 1980, de outros sujeitos de teatro, muitos que voltaram do exílio – se relacionam, em certa medida, a um processo comum às ditaduras do Cone Sul de desconstrução do modelo de gestão cultural que

⁹⁹ ROJO, G., loc. cit.

¹⁰⁰ ROJO, G., 1985.

estava a cargo das universidades, de modo a dismantelar toda uma engrenagem conquistada pelo setor acadêmico no campo cultural¹⁰¹, principalmente a sua inserção nas classes populares por meio das extensões teatrais, sobretudo no Chile.

Para ocorrer toda essa desmontagem, a junta militar chilena promoveu, logo nos primeiros anos da instalação do regime, mortes, perseguições, desaparecimentos e exílios voluntários ou forçados de muitos profissionais das artes, tanto independentes como professores de departamentos artísticos. Tal ação também afetou professores das áreas sociais e membros de organizações de esquerda como o Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Esse processo se alia, por meio da exoneração de cargos, a uma desconfiguração no campo teatral universitário, a uma intervenção direta de funcionários eleitos pela junta militar, para atuarem dentro dos centros acadêmicos, e, também, à desobrigação do Estado em subsidiar os departamentos universitários.

Os mesmos processos ocorreram em vários outros departamentos, sobretudo no de Ciências Sociais, ao longo de todo o período autoritário. Um claro exemplo dessa desarticulação programada dos teatros universitários promovida pela Ditadura foi a configuração que levou a sala Antónío Varas a ser sede do que foi nomeado como Teatro Nacional Chileno (TNC), em 1981, ano que completava o aniversário de quatro décadas do Teatro Experimental de la Universidad de Chile, cuja sede, desde 1954, era a sala situada na Rua Morandé. Como ato de controle sobre o que se produzia no campo teatral, a fim de apontar o Chile como um Estado que prezava pela alta cultura mundial, o governo tomou a sala desalojando o grupo universitário quaternário de sua sede oficial, que nunca mais conseguiu outra.

Até os dias atuais, em 2019¹⁰², o TNC ainda possui relações de cunho administrativo com a Universidad de Chile, por meio da promoção de concursos para o cargo de direção. No entanto o papel da Universidade se resume, basicamente, à administração, visto que não há mais um grupo profissional subvencionado por essa universidade e que não há, também, um trabalho de formação e de pesquisa ampla desenvolvido nessa sala. O Teatro Nacional Chileno possui importância, pois é uma sala que faz uma mostra do teatro que se desenvolve no Chile, além de ter recebido mostras de dramaturgias nacionais. Nota-se, porém, que a Universidad Católica, apesar de ter saído do Teatro Camilo Henríquez, conseguiu manter, ainda que de forma extremamente controlada, tanto uma sala para montagens de espetáculos quanto o Taller de Experimentación Teatral, contudo sem a autonomia e, também, sem a

¹⁰¹ AVELAR, 2003.

¹⁰² É preciso marcar essa data, pois, em 2017, Ramón Grifféro se tornou o diretor do Teatro Nacional Chileno.

postura anterior de promoção de uma estética que pensasse, politicamente, a inserção de conteúdos por intermédio dos sujeitos nacionais, bem como nos meios de produção do fazer artístico.¹⁰³

Como é possível observar, na Ditadura Militar, há o declínio da produção teatral universitária. A intervenção de militares nas salas de montagem das principais universidades, como a Universidad de Chile e a Universidad Católica, e a falta de subsídios para a manutenção de elencos e de locais para ensaio e montagens e para pesquisa e extensões promoveram a derrocada de um projeto de cultura nacional o qual se vincularia fortemente às universidades.¹⁰⁴ A universidade sonhada, o teatro que se fazia realidade e se expandia a outros sujeitos, principalmente na época da Unidad Popular, assim como a “cidade letrada” politizada se dispersa com o réquiem cruel de tanques, aviões e fuzis produzidos, em 11 de setembro de 1973.

Desmembra-se, desse modo, um projeto político que se construía a duras penas, ao longo do processo de modernização da América Latina, repleto de contradições e de disputas ideológicas. Um projeto que parecia possuir duas vias: uma, com charutos, rum e organização de guerrilhas, e outra, pacífica com sabor de empanadas e vinho tinto¹⁰⁵. Morrem ambas as possibilidades na América Latina com a morte de Salvador Allende, uma vez que Cuba já sofria as consequências do embargo comercial e estava, literalmente, ilhada das relações com

¹⁰³ Além do que ocorreu nas salas de teatro das universidades, o processo iniciado pela Ditadura produziu outros efeitos, até os dias atuais, no campo acadêmico teatral, no que diz respeito à formação crítica de profissionais. Segundo Mauricio Barría Jara (em entrevista concedida para esta tese, em Santiago do Chile, em 2017), o material crítico produzido pelo campo universitário está muito aquém da produção teatral chilena, visto que a universidade se tornou um local de formação mais de professores de interpretação, ou de atores e técnicos fornecidos para o mercado artístico, inibindo, com isso, uma produção crítica do campo artístico que ainda se mantém, principalmente, pelos esforços de alguns poucos professores. Barría indica, também, que: Soledad Lagos, María de la Luz Hurtado, Pía Gutiérrez, Cristián Opazo, Fernanda Carvajal, Carola Oyarzún e outros poucos especialistas teatrais fazem parte de um grupo de pensadores críticos da arte teatral ainda presentes nos centros universitários. Na Universidad Católica, é notório um esforço ao manter a revista *APUNTES*, ainda vinculada à produção crítica teatral, no Departamento de Teatro dessa mesma universidade.

¹⁰⁴ É importante ressaltar que os grupos universitários não desaparecem logo nos anos iniciais da junta militar no poder, no entanto o controle estatal produz efeitos aterradores para ambas as instituições, Universidad Católica e Universidad de Chile. Enquanto esta primeira consegue uma sobrevivência (ainda que muito aquém do que havia produzido nos primeiros anos do Teatro de Ensayo de la Universidad Católica), por meio de montagem de clássicos, e com algumas irrupções de dramaturgos nacionais – esta segunda não obtém o mesmo êxito. Logo, algumas agrupações de teatros independentes, a partir de novos pontos de vista a respeito da produção teatral chilena e com a chegada de diretores e dramaturgos vindos do exílio, buscam assumir posturas estéticas alternativas, muitas vezes, para burlar o controle das artes, ou, muitas vezes, para modificar o ponto de vista do espectador a respeito do que se entende como arte política. Sobre essa questão, ver Grínor Rojo (1985) e Carvajal e Diest (2009).

¹⁰⁵ Referência às duas experiências latino-americanas de governos socialistas, como anteriormente dito, que se tornaram grandes paradigmas revolucionários de esquerda para os países do subcontinente. Nesse sentido, a referência a uma revolução com charutos, rum e guerrilhas está relacionada ao movimento cubano; já a alusão ao movimento pacífico com empanadas e vinho tinto relaciona-se ao Chile.

a maioria dos países da América. A Ditadura chilena buscou lançar uma “pá de cal” a um projeto e modelo culturais, ou seja, um modo de pensar e de fazer teatro.

Pode-se inferir que a morte, aludida por Grínor Rojo¹⁰⁶, em seu texto de 1985, não se relacionava só à prática teatral universitária, mas à condição de possibilidade dessa prática e, principalmente, aos campos cultural e político da América Latina desses anos de inserções ideológicas questionadoras do modelo capitalista. Tal morte é avaliada, também, por outros pensadores, em outras instâncias culturais, como exemplifica Idelber Avelar¹⁰⁷, ao discutir sobre a modalidade de luto produzida nas narrativas pós-ditatoriais na América Latina. Dessa forma, “morte”, “luto” e “fim” serão formas epistemológicas que produzirão vários pontos de vista, para abordar a produção cultural latino-americana, a partir da instalação dos regimes autoritários, principalmente no Cone Sul, mas que, dentre os autores citados, não se configuram como extinção da prática, e, sim, como um valor de mudanças que propiciarão outros olhares para as estratégias estéticas que sobrevêm a essas perdas ideológicas.

Diante da morte, há, também, a perspectiva de ressurreição e sobrevivência e de zonas alternativas que irrompem a estrutura cultural, tanto nos contextos de violência direta do Estado quanto posteriormente a essa violência. Esse jogo conceitual entre “morte/ressurreição” ou “luto/sobrevivência” se produz na medida em que os produtos culturais subjacentes ao contexto de construção e de desconstrução dessa “cidade letrada”, ou dessa instituição intelectual, possuíam marcas da catástrofe propiciada pelos governos autoritários no corpo social e alusões ou índices de um passado que se construía antes do terror de Estado promovido pelos militares.

Esses índices, no campo teatral chileno, serão expressos pelas formações independentes que, apesar de não atuarem de forma institucionalizada como o modelo universitário, possuíam bases comuns ao edifício cultural que se buscou construir naquele período. Assim, a possível ressurreição teatral, que decorre, segundo Grínor Rojo, a partir de 1976, seguindo a numerologia do mito cristão, três anos após o golpe, vem justamente das companhias que, ao longo da construção teatral universitária, promoveram um “saúdavel parricídio”¹⁰⁸ aos formatos acadêmicos. A noção de “morte”, nesse caso, possui, também, um viés alternativo, porém devem ser observados os sujeitos e as formas que produzem essas “mortes”, a fim de que seja possível pensar em outros desdobramentos para o que se produzia até então.

¹⁰⁶ ROJO, G., 1985.

¹⁰⁷ AVELAR, 2003.

¹⁰⁸ ROJO, G., 1985, p. 22. “saludable parricidio”

O vendaval histórico trazido pelas ditaduras dispersou o corpo cultural da sociedade, no entanto um corpo que, mesmo diante de projetos de desenvolvimento social, também deixava às escuras outras camadas. Uma negligência a corpos que nem mesmo o alto de uma utopia conseguia dar a ver: moradores de rua, jovens em situação de delinquência e, muitas vezes, em situação de violência urbana, mulheres, homossexuais, travestis, prostitutas, doentes mentais, velhos desamparados, entre outros. O dilaceramento utópico não só desconstruiu aquele corpo coletivo mas também abriu as frestas desse corpo, revelando outras camadas de despojos produzidos por uma certa omissão dos projetos coletivos e pelo progresso capitalista, o qual, até hoje, as deixa à margem de muitas políticas públicas.

Uma reconstituição do que foi a via coletiva não seria possível sem considerar esses sujeitos marginalizados do processo modernizador. A dramaturgia que se segue nos anos de 1980, ainda no período ditatorial, é uma tentativa de remontagem desse corpo, que nunca foi essencialmente completo em todas as suas expressões. A estratégia de remontar tal corpo quebrado, de algumas companhias independentes e de diretores e dramaturgos, como Juan Radrigán¹⁰⁹, Marco Antonio de la Parra¹¹⁰, Mauricio Celedón¹¹¹, Alfredo Castro¹¹², Andrés Pérez¹¹³ (estes últimos se destacam mais para o fim da década de 1980), Benjamín Galemiri¹¹⁴ e Ramón Griffiero, vai requerer uma linguagem também fragmentada e dissociada daquele corpo mitificado. Os modelos propostos por esses autores seriam uma instância de representação de algo que nunca foi representado, ou que a sua representação não poderia mais ser reconstruída, pois, com o corpo dilacerado, só existem restos e trapos.

Apenas como forma de marcar a época de apogeu dos teatros universitários e poder associá-la ao que ocorreu, posteriormente, no processo de reconstrução teatral, durante a Ditadura e depois dela, recupera-se, aqui, a imagem do espaço cênico da obra *Los papeleros* de Isidora Aguirre. Apesar de haver tantas obras importantes criadas nesse período da produção chilena, esta peça encena um interessante espaço no que diz respeito às zonas de encontro entre as práticas produzidas nessa época e o processo que se buscou inaugurar com a chamada “ressurreição” e posterior geração dos anos de 1980 do teatro chileno.

¹⁰⁹ Juan Radrigán (1937-2016), dramaturgo que possui uma larga trajetória no Teatro chileno. Dentre os seus textos mais estudados, podem-se citar: *El loco y la triste* (1980) e *Hechos Consumados* (1981).

¹¹⁰ Marco Antonio de la Parra (1952-), dramaturgo chileno que possui como principais textos *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), *La secreta obscenidad de cada día* (1984) e *King-Kong Palace* (1990).

¹¹¹ Mauricio Celedón (1957-), fundador do Teatro del Silencio (1989).

¹¹² Alfredo Castro (1955-), ator e diretor teatral, fundador do Teatro de la Memoria (1988), grupo que encenou a peça *La manzana de Adán* (1990).

¹¹³ Andrés Pérez (1951-2002), ator, diretor e fundador da companhia Gran Circo Teatro (1988), que representou a peça *La negra Ester* (1989).

¹¹⁴ Benjamín Galemiri (1956-), dramaturgo chileno, escreveu obras como *El Coordinador* (1992).

O espaço encenado em *Los papeleros* associa-se à noção de descarte ou de sobras daquilo que é produzido pelo mundo burguês, ou seja, Aguirre traz para a cena o espaço de lixões, em que os sujeitos que lá vivem ou trabalham, separam ou ordenam utensílios que já não teriam validade produtiva ou que, em termos, administrativo-econômicos, já não possuem valor aparente para o mundo burguês. Caberia, aos sujeitos, periféricos ao desenvolvimento da ordem do consumo, atribuir significado e valor de uso para tais utensílios, separando e realocando os restos para outras formas de consumo. Esses tipos de trabalho seriam uma das máximas expressões do conceito de mais-valia, porque até mesmo o produto descartado seria objeto de uma segunda exploração do indivíduo pelo capital. O valor do trabalho desses catadores estaria reduzido ao valor de mercado de objetos descartados, logo, na escala de valor atribuído pelo capital, as suas vidas estariam abaixo do próprio descarte.

No entanto, para além dessas leituras sociológicas de cunho mais ortodoxo, sem, contudo, negligenciar a denúncia de uma vida hostil, o trabalho executado por esses excluídos do banquete desenvolvimentista do consumo se configuraria, a partir de outro olhar, como uma tentativa de reconstruir outras possibilidades de sobrevivência. A partir desse lugar destinado ao que resta, esses trabalhadores, em termos benjaminianos, funcionariam como arqueólogos da história, ou mesmo trapeiros, que recolhem as ruínas do vendaval progressista, a fim de compor histórias, muitas vezes, invisibilizadas pelo discurso histórico. Os catadores de Aguirre antecipariam aquilo que os artistas teatrais se propuseram a fazer tanto durante a Ditadura como também posteriormente a ela. A coleta do que resta do mundo burguês desenvolvido revelaria camadas não visíveis daquilo que o progresso produz em seu percurso. Tal ordenação histórica do corpo coletivo que foi quebrado só será possível a partir de um olhar sensível ao que foi descartado, ou que não está no campo de visibilidade do discurso histórico dominante.

Os catadores de Aguirre associar-se-iam a várias figuras capazes de irromper o discurso histórico e lhes atribuir, ou revelar, significados e sujeitos ausentes nesses discursos. Associar-se-iam, portanto, aos trapeiros de Benjamin, à “metáfora travesti”, proposta por Nelly Richards. Em termos teatrais “ressuscitados”, poderiam se associar, também, às bordadeiras de “arpilleras”¹¹⁵ – encenadas na peça *Tres Marías y una Rosa* (1979), do grupo

¹¹⁵ Método de costura semelhante a um *pachtwork*, em que muitas mulheres, na época da Ditadura, provenientes, principalmente, dos conglomerados chilenos, costuravam em pequenos trapos narrativas imagéticas de suas vidas, memórias e identidades. Esse trabalho era levado para o exterior, a fim de divulgar esse trabalho artesanal chileno e denunciar a vida violenta e pobre que passava a maioria da população chilena, na época. Violeta Parra foi uma das personalidades que mais deram visibilidade desses trabalhos no exterior, e muitos deles podem ser vistos no Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, no Chile.

Taller de Investigación Teatral –, as quais, por meio do trabalho com o bordado, buscam costurar as suas identidades e memórias que foram assoladas e violentadas pela Ditadura.

Associar as duas peças funciona, também, para marcar o espaço da feminilidade que, muitas vezes, foi negligenciado na produção cultural latino-americana¹¹⁶, pois, em ambas, há o caráter protagonista de mulheres na lutam contra a opressão. As mulheres bordadeiras executariam uma função tal qual Penélope, ao longo da tradição literária, de tecer o espaço cultural artístico. O trabalho delas era, ainda, o trabalho de reconstrução da memória não só de suas vidas pessoais mas também do que foi o teatro anos antes da violência que foi instalada.

1.4 RAMÓN GRIFFERO E A RESSURREIÇÃO TEATRAL: CONTESTAÇÃO, FRAGMENTAÇÃO, ESPAÇOS E DESVIOS UTÓPICOS

Esta última seção se propõe a esboçar um panorama contextual sobre como se organizaram as produções teatrais, ao longo do regime ditatorial, e do que se entenderia como o período de “redemocratização”. Buscar-se-á identificar as condições de possibilidade para a produção teatral, bem como alguns deslocamentos estéticos propostos por esta arte, em ambos os contextos históricos, de modo a perceber como os conceitos de morte, anteriormente apresentados, estabelecem um jogo com a ideia de ressurreição da arte teatral. Propõe-se a fazer, ainda, um pequeno mapa do que foi o teatro de contestação, a partir de 1976, que também se propôs a um teatro que elabora discussões no campo sociopolítico e para o próprio fazer artístico, tendo como principal referência a obra e o percurso teatral de Ramón Griffero.

Tal mapa, porém, está orientado por uma bússola que ora aponta para os contextos social, histórico e político do Chile, entre os anos 1980-2019, ora se desvia para as práticas artísticas teatrais de alguns dramaturgos e diretores que fizeram e fazem parte dessa geração do teatro chileno. Ora se dirige ao espaço contemporâneo chileno, ora aponta, por associação, para outros espaços latino-americanos. À guisa de introdução dessa cartografia, recuperam-se algumas passagens presentes no último pronunciamento feito por Salvador Allende ao povo chileno.¹¹⁷

¹¹⁶ ROJO, G., 1985. Na medida em que o crítico alerta para a importância dos personagens femininos em *Los Papeleros*, em *Tres Marías y una Rosa* e na relação de reconstituição do campo teatral que esta última obra encena.

¹¹⁷ ESCALANTE, Jorge; GUZMÁN, Nancy; REBOLEDO, Javier; VEGA, Pedro. *Los crímenes que estremecieron a Chile. Las memorias de La Nación para no olvidar*. Santiago: CEIBO Ediciones, 2013.

1.4.1 O contexto teatral na primeira década do regime militar

Consciente do golpe de Estado promovido pelas Forças Armadas, Salvador Allende, por meio da Radio Magallanes, busca enaltecer o povo e os trabalhadores do Chile, pedindo-lhes que não se sacrificassem contra os militares naquele momento, devido ao grande poderio armado que estava investido naquele ataque, além de apontar uma centelha de esperança a essas pessoas ao período de horror que se seguiria a partir daquela data. Essa esperança se referia à crença do presidente na força dos chilenos para superar o momento que estava por vir. Tal superação se devia à semente plantada que, segundo ele, se fundamentava no trabalho, no respeito às leis e, principalmente, nos processos sociais que marcaram o seu governo.

Nesse mesmo discurso, o presidente antecipou uma série de ações que se seguiriam, como perseguições, violências e controle de informações – visto que duas rádios já haviam sido bombardeadas e aquela onde ele fazia o seu pronunciamento seria também atacada. Dentre as previsões de Allende, talvez haja apenas um ponto que não fique tão claro: a sua noção de tempo, na medida em que ele apontava para uma superação rápida da sociedade a esse período que surgia. Entretanto o regime ditatorial durou por quase dezessete anos, e muitos efeitos daquele regime ainda prevalecem nessa sociedade, visto que a política promovida pelos militares, de certa forma, ainda permeia o corpo social desse país desde a implantação do regime à contemporaneidade.

A partir desse discurso, pode-se fazer uma série de inferências à figura de Salvador Allende, ou à sua ideologia, e, principalmente, à consciência que ele tinha sobre os modos como se impõem ideologias por vias opressivas e violentas, as quais ele se negou a utilizar em seu mandato. Esses modos dizem respeito, sobretudo, ao controle de informação por meio de intervenções aos meios de comunicação, censura a determinadas publicações, presença nos institutos educacionais, como escolas e universidades, e, também, às variadas formas de censura a intelectuais e a artistas que, porventura, se opusessem a regimes desse caráter.

Essa censura se produziu no Chile de variadas formas, tanto diretas, por meio de listas de perseguição, como via boicotes à produção artística de contestação, além de estabelecer uma chamada cultura oficial, a qual era amplamente difundida pelos meios de comunicação¹¹⁸

¹¹⁸ AVELAR, 2003, p. 60. “A ditadura chilena fez da televisão o eixo chave de sua intervenção cultural. Tal iniciativa fazia parte de uma separação violenta entre uma cultura dirigida aos ricos (ópera, teatro clássico etc.), uma cultura de massa estereotípica e paralisante, dirigida a setores mais amplos da população e, concomitantemente, a guetoização das produções artísticas tanto populares quanto vanguardistas, agora forçadas a enfrentar não só a repressão e a censura, mas também duras restrições financeiras num contexto dominado pelos valores de mercado. As novas condições forçaram as produções culturais não oficiais a debater-se entre a institucionalização e a marginalidade, entre a necessidade de ruptura política e simbólica e a necessidade paralela, frequentemente contraditória com a primeira, de uma interlocução social em nível mais

e ocupava espaços privilegiados para essa prática. Ambos os processos promoviam maior visibilidade à cultura controlada pelo Estado.

Os primeiros anos da Ditadura chilena foram marcados no campo das artes como um apagão cultural, o qual não deve ser entendido como uma ausência de produtos culturais, mas, sim, um modo de encarar o que as perseguições, prisões, torturas, exílios, mortes e desaparecimentos de muitos intelectuais e de artistas promoveram para a produção cultural chilena. Exemplos não faltam para revelar o mecanismo de terror que o regime se utilizava para coagir as classes intelectuais, trabalhadoras, políticas – como militantes de esquerda (principalmente do MIR) e de sindicatos.

Essa coação se estendia às classes artísticas, que foram formadas, sobretudo, nas salas das principais universidades (cujos papéis cultural e social eram muito importantes a partir do fim da década de 1930) ou nos setores populares e trabalhistas (cujas ideologias estavam fortemente aliadas às posturas sociais de esquerda que se inseriram ao longo do século XX). A cruel morte do folclorista, ator, cantautor e diretor teatral Víctor Jara, poucos dias após o bombardeio de La Moneda; a prisão do diretor e dos atores da companhia El Aleph; “os nomes do medo”¹¹⁹, como os centros de detenção na rua Londres 38, Villa Grimaldi, os estádios de Chile e o Nacional, a “casinha de dois gumes”¹²⁰, de Mariana Callejas, dentre tantos outros locais e assassinatos que se somaram ao longo do regime, servem como exemplos de instituição do medo e da violência no Chile, a partir do golpe militar, e da consequente contração da produção artística.¹²¹

Esse inicial aparente apagão contrasta, ainda, com o forte controle do Estado sobre as instituições culturais, como anteriormente citado, o qual buscava conduzir as formas artísticas

amplo.”

¹¹⁹ SALAZAR, Manuel Salvo. *Las lestras del horror: Tomo I: La DINA*. Santiago: LOM Ediciones, 2011.

¹²⁰ LEMEBEL, Pedro. Las Orquídeas negras de Mariana Callejas (o “el Centro Cultural de la Dina”). In: MÁRIO. *Pedro Lemebel, Blog sobre el Autor Chileno*. [s. l.], 18 mar. 2006. Disponível em: <http://lemebel.blogspot.com/2006/03/las-orquideas-negras-de-mariana.html>. Acesso em: 15 jul. 2017. “la casita de doble filo”. Mariana Callejas e seu esposo Michael Townley, ex agentes da DINA, responsabilizados pelo atentado contra o general Carlos Prats, ofereciam sua casa em um setor nobre de Santiago, conhecido como Lo Curro, próximo à Cordilheira dos Andes, para seções de tortura e desenvolvimento de produtos químicos, enquanto Callejas, também escritora, promovia encontros de literatura nos salões superiores da casa. Tal fato, que aparenta a uma ficção de horror, figura na obra, de Roberto Bolaño, *Nocturno no Chile*. Sobre Bolaño, conferir Costa (2015) e, para informações sobre a relação entre o casal e a DINA, ver Salazar (2011).

¹²¹ Apesar de reconhecer a importância de desvelar essas formas de promoção da violência, a fim de instituir modelos de luta para que haja justiça para os vários crimes cometidos sob o aval do governo de Pinochet, no Chile, bem como o aval dos governos militares de outros países do Cone Sul, o presente estudo não pretende abrir o largo livro de atrocidades cometidas ao longo do regime autoritário chileno e, por extensão, argentino, paraguaio, brasileiro e uruguaio. Assim, as barbáries promovidas pelos militares no campo da violência direta, que, porventura forem mencionadas ou destacadas ao longo deste texto, serão apresentadas apenas como objeto crítico necessário para análises estéticas, temáticas ou conjunturais do campo cultural, sobretudo do teatro chileno. Tal direcionamento se deve a uma postura ideológica que visa a não reproduzir o horror já altamente conhecido e ainda não completamente investigado e julgado.

e se utilizar de um repertório tido como alta cultura, bem como um repertório de cunho folclórico. Tal controle da produção foi prática comum, também, nos outros países latino-americanos que sofreram, igualmente, com as ditaduras. Como aborda Idelber Avelar¹²², tanto no Chile quanto na Argentina e no Brasil, ocorreram práticas comuns de intervenção militar nas universidades e nos meios de comunicação. Um dos exemplos mais notórios do aparelhamento midiático diz respeito aos conglomerados TV Globo e Editora Abril, que foram subsidiadas pelo regime militar brasileiro.¹²³ Esses governos conduziam e manejavam instituições, imprensa, artistas e intelectuais de modo que toda produção passasse por uma espécie de crivo estatal.¹²⁴

Em paralelo a essa condução extremamente controlada da cultura, o que, por sua vez, promoveu, e ainda promove, um ordenamento das recepções estética e cultural dos cidadãos, as práticas teatrais resistentes a essa oficialidade cumpriram um importante papel político ao longo das ditaduras do Cone Sul. Muitas delas se propunham a manter uma posição crítica frente às imposições que esses regimes produziram ao campo cultural dos países em que foram instalados.

No Chile, o teatro, sobretudo algumas companhias independentes que se formaram a partir da década de 1960, cumpriu esse papel de interpelação à Ditadura. Entretanto, antes de abordar os modos como se organizaram algumas dessas companhias, ressalta-se um importante movimento conhecido como o Colectivo de Acciones de Arte (CADA), criado em 1979 e liderado pela escritora Diamela Eltit, junto ao poeta Raúl Zurita e aos artistas visuais Lotty Rosenfeld e Juan Castillo, que, segundo Nelly Richard, possuía um caráter de vanguarda, o qual foi agrupado no que essa importante crítica cultural chilena propunha como *escena de avanzada*.¹²⁵ Esse coletivo se propunha a ações performáticas no espaço urbano que associavam poesia, manifestos, artes visuais e corporais, ao compor experimentos estéticos novos para o grande público. Junto a esse agrupamento artístico, que possuía uma relação mais direta e corpo a corpo com as pessoas, as companhias independentes de teatro chilenas também passavam por processos diferenciais em sua produção, os quais se referem a modos e

¹²² AVELAR, 2003.

¹²³ AVELAR, 2003, p. 54.

¹²⁴ Tal análise sobre a produção cultural chilena também é feita por Ramón Griffero, o qual, em encontros e aulas que o autor desta tese teve a oportunidade de assistir, ao longo de sua pesquisa em Santiago, sempre aborda sobre o teatro que era produzido e aceito pelo regime e que, muitas vezes, fica em uma zona obscura da historiografia cultural chilena, a fim de se preservarem determinadas figuras públicas que, de certa forma, conscientemente ou como forma de sobrevivência, atuaram a favor do regime. Segundo ele, é preciso fazer um estudo sobre tal produção, a qual ele nomeia como a face negra do teatro chileno.

¹²⁵ RICHARD, Nelly. *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994; RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Escena de Avanzada y Sociedad. Documento FLACSO n. 46. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014; AVELAR, 2003, p. 193.

a experimentos da linguagem teatral que seriam capazes de modificar a recepção do espectador, frente ao que ele entendia como teatro político.

Diante dessa configuração, é importante entender a alteração sofrida pela ideia de “teatro independente”, ao longo desse processo histórico. Entre 1960 e 1973, tal noção se vinculava, sobretudo, a uma postura política frente à institucionalização dos teatros universitários, porém, a partir da Ditadura e no pós-Ditadura, essa forma de agrupamento se tornaria uma das condições de sobrevivência do teatro no país. No período ditatorial, com o baixo ou inexistente financiamento para as montagens, o que restou do teatro universitário estava fortemente controlado pela junta militar. Já as montagens independentes – esquivas ao controle direto do Estado, devido ao seu caráter privado ou mesmo pela negligência seletiva do regime¹²⁶ – estavam cerceadas não só pela sensação de medo à perseguição, à violência e ao toque de recolher mas, principalmente, por um modelo de censura que incidia, fortemente, no fator econômico.

Segundo Grínor Rojo¹²⁷, em 1974, o governo militar expediu o Decreto de Lei nº 827, que abolia a Lei de Proteção ao Artista, em vigor desde 1935, a qual liberava os impostos aos grupos de teatro que tivessem 75% de artistas chilenos em sua organização e que os seus repertórios fossem compostos por 35% de obras de autores locais. No entanto havia uma possibilidade de se livrar dos impostos, desde que a junta militar avaliasse o espetáculo como “provido de valor cultural”¹²⁸. Este ato indica os modos como o teatro no regime militar seria conduzido, que, para um observador despercebido, poderia gerar uma sensação de um positivo investimento na cultura nacional.

Porém, avaliado com um pouco mais de critério, facilmente se percebe a contradição de base existente no Decreto, pois ele buscou controlar a possibilidade de o artista local difundir a sua arte, com o intuito de nomear e prescrever um horizonte cultural chileno para ser visto exteriormente. O exemplo dado por Grínor Rojo é ilustrador dessa noção de ataque à produção nacional, uma vez que uma produção da Broadway, inspirada no clássico Dom Quixote, de Cervantes, conseguiu tal isenção, enquanto algumas outras importantes obras chilenas não conseguiram.

¹²⁶ HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, período 1973-1990*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010. p. 18. “A indústria cultural de massas foi a mais censurada e controlada, sendo para os serviços de segurança mais improdutivo incidir nos microsistemas. [...]” No texto original: “la industria cultural de masas fue la más censurada y controlada, siendo para los servicios de seguridad más improdutivo incidir en los micro sistemas.”

¹²⁷ ROJO, G., 1985.

¹²⁸ Ibid., p. 40-41. “provistos de valor cultural”

Mesmo diante dessa conjuntura hostil ao fazer teatral, a possibilidade de fazer um teatro mais crítico, que buscasse dialogar com a tradição política anteriormente conquistada, bem como valorizar o trabalho nacional, ficaria a cargo daqueles coletivos independentes que já existiam, como o caso do Teatro Ictus, da La Feria e do Taller de Investigación Teatral (TIT), além do Teatro Imagem (1978). A partir de 1976, esses grupos iniciaram um processo de recuperação do teatro nacional e fizeram frente ao teatro comercial produzido ao longo do regime. As montagens partiam de textos coletivos e de dramaturgos que irrompem a cena, como Marco Antonio de la Parra e Juan Radrigán, os quais, ao longo da década de 1980, também serão bem destacados.¹²⁹ Apesar dessas companhias serem as que disputavam a visibilidade do público do teatro comercial, havia grupos de teatro amador e de teatro de trabalhadores que não atingiam a massa de espectadores, pois eram feitos nas comunidades e para as comunidades.¹³⁰ Eles não participavam da partilha de visibilidade, na maioria das vezes, desigual, entre os teatros comerciais e os independentes.

Segundo Juan Villegas, as obras de contestação do fim da década de 1970 incidiam sob uma crítica que denunciava, principalmente, os aspectos econômicos do novo regime, na medida em que as crises econômicas vividas desde o fim do governo de Allende não haviam sido superadas. Além de, a partir da queda da Unidad Popular, se acentuar ainda mais a desigualdade social. Os sintomas desse aumento eram vistos nos “conglomerados”, onde cada vez mais se acumulavam pessoas que perdiam os seus empregos, ou participavam do “plano de emprego mínimo”, que não se configurava como uma política de assistência efetiva à situação de miséria que vivia a maioria da população. Essa situação se contrastava, profundamente, com o discurso de progresso e de crescimento econômicos do país, comum a todos os governos ditatoriais no Cone Sul e que, no Chile, foi declarado desde os primeiros anos da Ditadura.¹³¹

Lindo país esquina con vista al mar (Ictus) e *Tres Marías y una Rosa* (TIT), ambas estreadas em 1979, segundo o estudo de Villegas, são representantes dessa cena alternativa de primeiras formas de denúncia ao sistema ditatorial.¹³² Tais peças se apresentam, em vários

¹²⁹ Em estudos como os de Grínor Rojo (1985) e María de la Luz Hurtado (2011). Outros nomes também são citados nesse processo de “ressurreição” do teatro, porém não tiveram um amplo repertório como estes dois. Além disso, estes dois nomes estão mais associados à figura de dramaturgos, enquanto outros, como Ramón Grifféro e Andrés Pérez, ocupam outras funções além da textual, ou seja, são, também, diretores e líderes de companhias que surgem a partir de seus trabalhos, como o *Gran Circo Teatro*, de Perez, e ao *Teatro fin de siglo*, de Grifféro, que será abordado ao longo deste capítulo.

¹³⁰ ROJO, G., 1985.

¹³¹ Com a redemocratização, ainda se intensifica o mito de um país rico e tecnológico. Até hoje, não somente o Chile mas também os outros países latino-americanos conduzem os seus planos políticos via essa retórica de um pseudoprogresso de infraestruturas que perdura há mais de um século.

¹³² VILLEGAS, 2000, p. 15-38.

outros estudos do período, como obras representativas dessa cena independente junto a outras como *Pedro, Juan y Diego*, de 1977, e *¿Cuántos años tiene un día?*, de 1978, ambas do Teatro Ictus, além de *Los payasos de la esperanza*, de TIT, estreada em 1977. Essas três peças, junto a *Tres Marías y una Rosa*, foram analisadas por Grínor Rojo, o qual também marca a mesma incidência crítica proposta por Villegas, mas apresenta que elas não se resumem apenas a essa conjuntura econômica, visto que já se compunham, incipientemente, por signos que exigiam um olhar mais atento do espectador, a fim de perceber uma rede simbólica alusiva aos processos sociais que o regime imputava à população.

Além dessas obras, vale lembrar a frustrada estreia, em 1978, de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, de Marco Antonio de la Parra, que seria montada pelo Teatro de la Universidad Católica e com direção de Gustavo Meza, mas que foi negada pelo vice-reitor da Universidade, Hernán Larraín, o qual ponderou que a ocorrência dessa negação não se configuraria como uma censura, mas, sim, devido ao teor de grosserias vocabulares que a obra empreendia. No entanto, segundo vários críticos, tal negação se devia ao claro teor político de contestação presente na obra. Meses depois, esse mesmo texto foi montado pelo grupo Teatro Imagem e gerou um êxito surpreendente de público.

Essas montagens foram, no campo teatral, as pioneiras no que diz respeito a uma crítica ao regime, a partir do momento que a conjuntura política começava a dar sinais, ainda que mínimos, de reação ao modelo ditatorial em outros setores. Parte dessa reação ocorre, primordialmente, nas *poblaciones* em que atuavam alguns partidos da aliança da Unidad Popular e o MIR, entretanto com pouca adesão popular.¹³³ Tais movimentos começaram a ter maior alcance em 1977, quando, por exemplo, em novembro desse mesmo ano as Nações Unidas condenam a Ditadura por “[...]contínua violación aos direitos humanos”¹³⁴.

A partir de 1980, segundo Idelber Avelar, há uma maior flexibilização do regime, uma vez que muitos exilados começam a retornar e que é suspensa a censura à publicação de livros.¹³⁵ Dentre vários artistas exilados que retornam ao Chile, existem dramaturgos e diretores, como Ramón Griffero, que se encontrava, até então, em exílio na Europa. Ele se junta aos já citados Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán e, também, a Benjamín Galemiri, que já apresentavam um ressurgimento crítico teatral no país. Tais autores foram nomeados pela crítica como os pais de uma geração contestadora dos anos 1980, no Chile, cada qual com procedimentos poéticos específicos, como aponta Pía Gutiérrez¹³⁶.

¹³³ MOULIAN, 2002, p. 250.

¹³⁴ PRADENAS, 2006, p. 460. “Continúa violación a los derechos humanos”.

¹³⁵ AVELAR, 2003, p. 60.

¹³⁶ DÍAZ, Pía Gutiérrez. *Trama y archivo: Condiciones de producción en la escena teatral chilena del periodo 2000-2010*. 2015. Tesis (Doctor em Literatura) – Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile,

Pía Guiérrez também considera Alfredo Castro (que também volta de seu exílio na Europa) e Andrés Pérez como sujeitos que, mesmo posteriormente, possuem traços dessa geração. A partir de procedimentos teatrais distintos e da inserção de sujeitos sociais que não possuíam destaque nos modelos dramáticos anteriores, tais nomes executaram um teatro que possuía uma linguagem cujos códigos buscavam um olhar mais crítico do espectador, na medida em que havia referências e denúncias ao processo político pelo qual passava o Chile, porém com uma linguagem muito fragmentada e, muitas vezes, simbólica e associativa, a qual poderia se dizer também cifrada.¹³⁷

Os artistas que chegam, bem como os que já atuavam na cena teatral, se aliam às companhias independentes, ou montam as suas próprias, tais como: *Los que No Estaban Muertos*, *Teatro del Silencio*, *Teatro Circo Imaginario*, *La Memoria* – de Alfredo Castro –, *Gran Circo Teatro* – de Andrés Pérez –, *Teatro de la Pasión Inextinguible* – de Marco Antonio de la Parra – e a já citada companhia de Ramón Griffero, *Teatro Fin de Siglo*. A partir dessas novas configurações, a criação coletiva – que foi explorada nos teatros universitários e nas companhias independentes, nos anos de 1960, e vista como um sintoma, na organização teatral, da ideologia vigente naquela época – foi problematizada. A noção de direção e de dramaturgia retomam o procedimento de autoria, que já havia sido explorado pelos teatros universitários.

Dado todo o processo pelo qual passou o país, bem como as referências que os artistas reingressados ao solo nacional trouxeram, as percepções desses artistas sobre os modos de como se fazer teatro, principalmente um teatro político, também mudaram. Iniciou-se um processo descrito por Fernanda Carvajal e Camila Van Diest nomeado como “teatro de autor”, que, principalmente, pelo trabalho desses artistas líderes de companhia, irá valorizar o trabalho do diretor, o qual estaria imbuído de lançar um olhar crítico sobre os elementos cênicos, a fim ampliar o significado da escrita dramática¹³⁸ – à exceção de Radrigán, Galemiri e Marco Antonio de la Parra, que são, prioritariamente, dramaturgos. Eles buscavam procedimentos textuais e cênicos que tentavam, ao mesmo, tempo mapear e ser, também, um meio expressivo para a nova conjuntura sociopolítica que passava o país.

Cabe, neste ponto, uma exposição dessa conjuntura, que pode ser entendida como um projeto efetivo que foi levado a cabo ao longo dos dezessete anos em que o regime esteve no poder. Essa ordem política se tornou material crítico que muitos autores e diretores teatrais,

Santiago, 2015. p. 187. Ao abordar sobre o teatro de Andrés Pérez, Pía Gutiérrez busca perceber a característica de desenvolvimento de estéticas que questionam modelos comuns. Por isso, ela elabora que tanto Pérez quanto Alfredo Castro ocupam a mesma cena do teatro chileno.

¹³⁷ ROJO, S., 2011.

¹³⁸ CARVAJAL; DIEST, 2009, p. 32-33.

principalmente Juan Radrigán e Marco Antonio de la Parra, imprimiram em seus espetáculos. Um contexto que não se limitou somente à violência e à perseguição mas também a uma sensação de abandono de certos setores da população, bem como a uma internacionalização de bens de consumo e culturais.

As violências, mortes e desaparecimentos surtiram fortes efeitos nos cidadãos, entre eles um misto de medo e de apatia que tomou todo país. Sentimentos que se distinguiram daquele protagonismo e de reivindicação de direitos sociais, principalmente dos setores populares dos anos de 1960 e dos primeiros anos de 1970. Todo o terror, o controle, a censura e o cerco promovidos pelos militares, nos primeiros anos, que, com menor força, manteve-se até 1990, aparentemente, se contrapõem à franca abertura, a partir de 1973, à cultura estrangeira, sobretudo a norte-americana, por meio das indústrias culturais cinematográficas, musical, audiovisual, de moda, entre outras.

Após o momento conhecido como “fase terrorista”, segundo aponta Moulian¹³⁹, houve, ainda, uma maior abertura ao padrão de consumo de outros países, com a inserção de modelos automotivos estrangeiros, com maior desenvolvimento do setor de venda de aparelhos eletrônicos e com os televisores sendo um dos principais artigos básicos às famílias. Nota-se, também, o próprio desenvolvimento dessa mídia como instrumento de comunicação prioritário, como já citado, para esses modelos de regime autoritário.

Toda essa abertura é reforçada pela sequência de privatizações de setores básicos tanto econômicos e produtivos como também dos direitos sociais de saúde, cultura, previdência e educação. Tais políticas, no Chile, se fundaram na instalação da Ditadura, enquanto, nos outros países do Cone Sul, as ditaduras apenas abriram caminhos para, posteriormente em democracia, haver acordos de privatizações e diminuição de assistência a setores minoritários. A partir da década de 1980, como reforça Tomás Moulian¹⁴⁰, há mais articulações de contestação tanto de coletivos políticos como culturais.

Toda coerção militar na América Latina se configuraria como uma estratégia para abrir espaços a esses padrões social e econômico conhecidos como neoliberalismo¹⁴¹, colocando-a no mapa da famigerada globalização (cujo projeto se vincula à queda de fronteiras entre países e culturas). A noção de internacionalização cultural invadiu a cena latino-americana, a partir de 1980, com a maior chegada tanto de produtos quanto de modos de vida exteriores. Nesse período, chegam com maior força expressões como *punk*, *hippie*, *new wave* e *kistch*.

¹³⁹ MOULIAN, 2002.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Sobre essa questão, conferir Moulian (2002), Avelar (2003) e Grínor Rojo (2010).

Com isso, a noção de disputa política, que era clara nos anos de 1960-1970, dissipou-se em outras contingências que insurgiram nesse espaço social.

A maior parte da juventude chilena, sob uma estrutura educacional restritiva e setorizada, não mais compartilhava o imaginário político, que foi forjado nas décadas anteriores e que visava a um projeto político nacional, baseado em coletivos ou em cooperativas de trabalho, bem como de integração das camadas populares trabalhadoras, a fim de compor um corpo social coletivo. As suas lutas se tornaram lutas mais particularizadas e que dizem respeito à afirmação de suas próprias identidades, sejam elas comportamentais, sexuais, de gênero ou étnicas, entre outras dissidências sociais que buscavam, assim como hoje, dentro de um sistema individualista, se recompor em pequenos grupos associativos.

Ademais, tanto a política neoliberal quanto a globalização escancararam o abandono de indivíduos como moradores de rua, prostitutas, alcoólatras, drogados e delinquentes. Tais sujeitos, alijados de todo o processo modernizador do século XX, que, em termos gerais, ocupavam a periferia do progresso, no mundo sem fronteiras, amalgamados pelos índices estatísticos de delinquência e de marginalidade que todos os dias eram, e ainda são, espetacularizados nos veículos de comunicação.

A obra de Juan Radrigán busca examinar, principalmente, esses indivíduos, de forma a explicitar, com maior ênfase, o descaso que sempre existiu contra tais figuras. Autor de obras como *El loco y la triste* e *Hechos Consumados*, Radrigán situa as suas personagens marginalizadas de forma diferente à anterior representação universitária dos sujeitos populares, em especial a de Isidora Aguirre. Esse dramaturgo não se propõe a construir o embate de classes comum aos modelos anteriores, tampouco apresentar uma relação demasiadamente binária entre bem/mal, certo/errado, justo/injusto, verdade/mentira etc. A sua escritura se volta ao imaginário desses seres, sem situá-los a um espaço específico, ou mesmo sem romantizá-los como sujeitos que poderiam promover uma mudança social em suas vidas.

O índice de marginalidade exposto por Radrigán segue uma esteira, ainda que de formas diferentes, de seus predecessores como “Manuel Rojas e Antonio Acevedo Hernández”¹⁴². A lógica de conflitos instaura-se por situações aparentemente absurdas, como a abstração espacial em *Hechos Consumados*, em que a promoção da violência se dá por uma disputa territorial invisível e que, aparentemente, não demonstrava ser uma ameaça ao suposto dono de um espaço também abstrato.¹⁴³

¹⁴² ROJO, S., 2016, p. 119.

¹⁴³ ROJO, Grínor; ROJO, Sara. Teatro Chileno, 1983-1987: observaciones preliminares. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies*, California, v. 2, n. 2, p. 105-128, 1992; RADRIGÁN, Juan. *Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*. Santiago: CENECA: Minesota University, 1984.

Radrigán encena, em *Hechos Consumados*, os modos como a violência se constrói a partir de instâncias, muitas vezes, etéreas e como ela pode acometer a todo tipo de ser. No entanto, mesmo que essa violência seja abstrata, em sua construção discursiva, e se possa ajuizá-la como injustificável em termos históricos, ela é, na construção da realidade cênica, extremamente lógica e plausível. Esse procedimento de construção ficcional é capaz de tocar instâncias da realidade do espectador, visto que, frequentemente, os indivíduos são conduzidos por forças invisíveis, as quais determinam as suas condutas e, constantemente, as suas emoções.

A forma como Radrigán trata esse ser marginal revela que a sua vinculação política frente à Ditadura não se resume apenas a uma exploração da violência do regime por signos comuns. Aliás, a violência existente em suas peças já está como pressuposto para a posição social que esses sujeitos ocupam, e a duplicação dela pelos atos das personagens é mais um jogo cênico que revela o estado de barbárie, de carência e de falta em que os sujeitos estão instalados. Essa imersão do real, em sua obra, como afirma Sara Rojo, traz para a cena de Radrigán “[...] pessoas-personagens [que] se reconhecem na carência e na falta, mas é uma falta que revela no palco a humanidade que elas possuem.”¹⁴⁴.

O autor investe, principalmente, na exploração desse ser marginalizado, bem como na construção de um espaço, mesmo sem delimitações completamente claras, hostil a esses sujeitos. Com isso, ele sugere leituras que ultrapassam a visibilidade latente e superficial de uma denúncia à situação socioeconômica e, também, violenta em que vivem essas personagens, podendo chegar à possível miséria de um modelo social que vira as costas para as pessoas e espera que elas sejam capazes de produzir os seus próprios caminhos e lugares, criando, ainda, muitas vezes, uma disputa e uma competição sem motivos claros entre os seres.

Dessa maneira, o autor busca lidar com a percepção do espectador, a fim de que este veja não somente o que está representado. Ele não somente coloca em cena e explora o corpo desse marginalizado, mas, principalmente, espera que esse corpo abandonado possa, de alguma forma, interferir nas próprias construções de indivíduo social que cada pessoa cria, bem como sugerir mecanismos de violência sensíveis que estão latentes no corpo social e que, em estados de exceção ou crise, acabam ganhando força, assim como foi na época ditatorial. Nas palavras de Sara Rojo:

¹⁴⁴ ROJO, S., 2016, p. 122.

O teatro de Radrigán é político não pelas declarações do autor, não por mensagens explícitas, mas sim pelas imagens que atingem a todas as pessoas que se sentem impotentes com relação aos sistemas opressivos e de forma ainda mais ampla para todos os excluídos, inclusive aqueles sem consciência de sua condição; portanto é político pela partilha sensível que gera.¹⁴⁵

Marco Antonio de la Parra, por sua vez, apresenta outra linguagem à forma política do discurso teatral. Apesar de não explorar os sujeitos marginais de forma tão intensa como Radrigán, de la Parra buscou apresentar um modo de discussão política em uma perspectiva que não estava alinhada ao modelo de luta anteriormente explorado, ou seja, o de inflamar as classes populares, ou de apresentar as possibilidades de vitória das camadas sociais trabalhadoras, frente a uma elite exploradora, ou mesmo uma denúncia direta frente à coerção do Estado. Já em sua obra de estreia censurada, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, o autor já provoca os mecanismos de controle. Este autor, por meio de obras como *King-kong Palace* e, também, *La secreta obscenidad de cada día*, executa um trabalho que visa a questionar os discursos dominantes, sejam eles do imaginário de uma esquerda derrotada, ou de uma direita conservadora, religioso ou racional, erudito ou popular.

Em *La secreta obscenidad de cada día*, ele apresenta personalidades filosóficas em situações ordinárias e corriqueiras. Nessa peça, há um diálogo entre Marx e Freud o qual atualiza os discursos que imperam sobre os pensamentos desses autores, sem apresentar uma filiação pessoal a qualquer uma dessas ideias. O seu projeto dramático está voltado mais a um procedimento que visa a indagar discursos dominantes que se figurariam, muitas vezes, dogmáticos, como o caso do pensamento marxista e da psicanálise freudiana.

Como apontam os irmãos Grínor e Sara Rojo, nessa peça, o diálogo entre o pai da psicanálise e o filósofo anticapitalista, por assim dizer, atravessa o imaginário ambíguo da sociedade chilena no que diz respeito aos acontecimentos traumáticos impostos pela Ditadura, uma vez que eles se identificam “[...] em várias ocasiões, como vizinhos inocentes, como praticantes da mesma atividade, como Freud e Marx, como colaboradores dos sistemas repressivos da ditadura, como vítimas destes mesmos sistemas, como torturados, como torturadores [...]”¹⁴⁶.

Nesse processo de questionamento, o autor também executa uma crítica profunda aos modos como tais discursos se confundem com uma retórica hermética dentro dos espaços institucionais. Dessa forma, o autor dessacraliza esses pensadores do panteão filosófico e os

¹⁴⁵ ROJO, S., 2016, p. 127.

¹⁴⁶ ROJO, G.; ROJO, S., 1992, p. 115. “[...] tratan de identificarse el uno al otro en varias ocasiones, como vecinos inocentes, como practicantes de la misma actividad, como Freud y Marx, como colaboradores de los sistemas represivos de la dictadura, como víctimas de esos mismos sistemas, como torturados, como torturadores [...]”

insere em uma situação trivial, ao situá-los como *voyeurs* sentados em um banco esperando a hora da saída de um colégio de meninas adolescentes. Além da clara perversão aludida por essa situação, este último traço da condição dada a essas personagens pode ser alinhado ao projeto dramático de Marco Antonio de la Parra, na medida em que, na configuração política que o autor se encontra, assim como a atual, a reflexão filosófica, constantemente, deu espaço a uma mera reprodução de pensamentos.

Autores ou intelectuais se tornaram, nessa sociedade, meros espectadores e observadores, uma vez que as suas ideias, aparentemente, não produziam ações diretas. A esfera mítica e idealizada que incide sobre o grotesco e o absurdo de Marco Antonio de la Parra, por sua vez, demonstra, por outras vias, além da denúncia socioeconômica, modos como discursos potencialmente revolucionários podem cair em retóricas esvaziadas, aparentemente descartadas pela violência e pela inserção de um modelo neoliberal globalizado.

Há uma instância iconoclasta do autor não somente aos discursos filosóficos mas também às tradições literária e dramática. O autor mistura referências clássicas, como do teatro de Shakespeare, com personagens populares, tais quais Tarzan, Jane e Mandrake na obra *King Kong Palace*, a qual se situa em um hotel decrepito, em que só existem dois hóspedes, Jane e Tarzan. As referências às tragédias shakespearianas reatualizam o aforismo de Marx: “A História se repete, a primeira vez como tragédia a segunda como farsa”, uma vez que há um jogo de paródia entre as figuras populares de imagens amplamente desgastadas pela indústria televisiva e cinematográfica, as quais, por meio de paródias, reencenam ações trágicas de Macbeth, Otelo, Hamlet e, até mesmo, Édipo.

A busca do autor em profanar essa tradição propõe novas leituras para o espectador, o qual deve, constantemente, ficar atento ao procedimento questionador de esquemas, ou sistemas de pensamentos tradicionais e estanques. Nessa última obra, o autor discorre sobre jogos de poder, traições e desvios morais e de condutas que estão dispersos na trama cultural clássica e no cotidiano dos espectadores.

Ambos os autores, voltados para uma produção dramática que buscava novas formas de representar, reconfiguraram o que se poderia entender como uma dramaturgia política, visto que os seus códigos exigiam operações de um espectador capaz de perceber outros discursos subjacentes ao texto e à representação. Ambos os autores também não apresentam um discurso unilateral sobre os questionamentos sociais, políticos e históricos. Essa reconfiguração está na base do que muitos espectadores entendiam como teatro político, o

qual sempre esteve atrelado a um engajamento discursivo comum a coletivos políticos ou a partidos. Nesse sentido, segundo Nelly Richard:

Para a sensibilidade ideológica-cultural da cultura militante, a arte devia primeiramente levantar um testemunho de rejeição e denúncia, ou seja, devia cumprir a função de protesto e de conscientização de uma ‘narración de urgência’ cujo sujeito falasse, ativamente, a partir das zonas de exclusão e repressão sociais detentoras da verdade ético-simbólica da quebra comunitária.¹⁴⁷

O entendimento sobre teatro político e arte política é um debate de longa data sobre o qual vários teóricos, também dramaturgos e diretores, já se debruçaram. A visão de que somente uma peça histórica, ou que enuncia um comprometimento discursivo, possui rasgos políticos é entendido por Bernard Dort como um “mito”.¹⁴⁸ Ainda que esse ponto de vista, que atribui politicidade ao teatro a apenas esses modos de representação, seja redutor e, muitas vezes, mitológico, como apregoado pelo crítico francês, vale lembrar que essa visão faz parte de uma “sensibilidade ideológico-cultural militante” que, há séculos, constrói essa imagem do teatro político.

Assim, o pensamento de Sara Rojo, anteriormente citado – sobre a obra de Radrigán tomado de empréstimo de Rancière –, seria uma forma de fazer com que esse debate ganhe outros contornos, os quais estão direcionados, também, aos possíveis efeitos que determinado texto, ou peça, possam produzir nos espectadores, em outros termos: “pela partilha sensível que [a obra] gera”. A título de resumo da obra desses autores, cita-se María Soledad Lagos, a qual propõe que:

Radrigán escolhe a via da luta pela dignidade humana tematizada através dos personagens marginais que pululam por suas obras, enquanto que de la Parra oferece a visão de uma realidade polivalente, baseada na ambigüidade absoluta, uma realidade-irrealidade “outra” regida pelas leis do absurdo, do grotesco, do onírico.¹⁴⁹

Seguindo esses signos marginais, grotescos, absurdos e oníricos, bem como os procedimentos desses dramaturgos, recupera-se o paralelo anteriormente abordado entre o espaço marginal, produzido por Isidora Aguirre, na obra *Los papeleros*, com esses novos

¹⁴⁷ RICHARD, 1994, p. 60. “Para la sensibilidad ideológico-cultural de la cultura militante, el arte debía primeramente levantar un testimonio de rechazo y denuncia: es decir, debía cumplir la función protestataria y concientizadora de una ‘narración de urgencia’ cuyo sujeto hablaba, vivencialmente, desde zonas de exclusión y represión sociales depositarias de la verdad ético-simbólica del desgarró comunitario.”

¹⁴⁸ DORT, Bernard. Teatro político: uma reviravolta copernicana. In: DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 381-405.

¹⁴⁹ LAGOS, María Soledad. El teatro chileno de creación colectiva, desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80: algunas reflexiones. *Aisthesis*, Santiago, n. 24, p. 45-53, 1991. p. 49. “Radrigán elige la vía de la pelea por la dignidad humana tematizada a través de los personajes marginales que pululan por sus obras, en tanto que de la Parra ofrece la visión de una realidad plurivalente, basada en la ambigüedad absoluta, una realidad-irrealidad ‘outra’ regida por las leyes de lo absurdo, lo grotesco, lo onírico.”

dramaturgos. A relação espaço e sujeito, anteriormente trabalhada por aquelas estéticas realista e social de Aguirre, muitas vezes, não se configurava como uma representação que dava visibilidade a outras contradições existentes nesses espaços marginalizados. No entanto, mesmo que a luta de classe de Aguirre proporcionasse certa invisibilidade, o espaço cênico da obra poderia criar um índice de visibilidade a esses sujeitos, dado o trabalho que aquele corpo coletivo de trabalhadores deveria executar.

Uma breve recuperação daquele projeto modernizador, outrora exposto, é importante para estabelecer as pontes propostas entre o teatro desses autores e as noções de sujeito políticos anteriormente descritos. Um plano, portanto, de ordenamento social das cidades pavimentadas, setorizadas, intelectualizadas e com ocupações dos espaços públicos previamente determinadas. Além das relações sociais serem reguladas, constantemente, pelas relações, ou hierarquias, de trabalho. Todo esse processo produziu resíduos, os quais, a partir de dramaturgos como Radrigán, tiveram a possibilidade de voz. Uma voz cujo discurso também não tem uma identidade tão clara, pois é como um sussurro de um corpo que sempre foi emudecido, seja pelo progresso, ou pelas violências de Estado, seja pela via política que construía um corpo coletivo idealizado, ou mítico, como abordou María de la Luz Hurtado.

A fim de estabelecer conexões estéticas e políticas em torno dos trabalhos de Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra e Ramón Grifféro, recorre-se ao procedimento benjaminiano que, na esfera filosófica crítica, cria o debate que de la Parra encena em *La secreta obscenidad de cada día*. Em seu ensaio sobre a arte surrealista, escrito em 1929, Walter Benjamin aponta que:

Também o coletivo é corpóreo. E a *physis*, que para ele se organiza na técnica, só pode ser engendrada em toda a sua eficácia política e objetiva naquele espaço de imagens que a iluminação profana nos tornou familiar. Somente quando o corpo e o espaço de imagens se interpenetram, dentro dela, tão profundamente que todas as tensões revolucionárias se transformem em inervações do corpo coletivo, e todas inervações do corpo coletivo se transformem em tensões revolucionárias; somente então terá a realidade conseguido superar-se, segundo a exigência do *Manifesto comunista*. No momento os surrealistas são os únicos que conseguiram compreender as palavras de ordem que o *Manifesto* nos transmite hoje.¹⁵⁰

O filósofo alemão discorre sobre as potencialidades políticas da arte surrealista a partir não somente das obras mas por meio de uma escritura de contestação, como o *Manifesto Surrealista*, de Breton, de 1924. Benjamin traz para a filosofia da arte uma discussão epistemológica entre materialismo e inconsciente, a qual também está tematizada nas linhas

¹⁵⁰ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. Obras escolhidas. v. 1. p. 35.

de Breton¹⁵¹. A partir deste encontro, a arte surrealista, para Benjamin, seria uma possibilidade de reconstruir redes de contato entre corpo e pensamento, expressão e imaginação, matéria e afeto, uma possibilidade de reordenação da política que se dissipou com a Primeira Guerra Mundial, expressada em projetos políticos de cunho reacionário ao longo da Europa, bem como em filosofias e artes nihilistas que viam com descrença e pessimismo o desenvolvimento social do pós-Guerra. Ciente dos motivos que levam os intelectuais a terem essa postura crítica e do inerente pessimismo na estética surrealista, o filósofo propõe a necessidade de “organizar o pessimismo” e “[...] extrair a metáfora moral da esfera da política, e descobrir no espaço da ação política o espaço completo da imagem.”¹⁵².

A profanação que Marco Antonio de la Parra executa de forma textual reencena o debate proposto por Benjamin em termos discursivos. Já Ramón Griffero o radicaliza e propõe como fundamento para o seu percurso artístico, justamente a possibilidade entre corpo, espaço e imagens. A sua dramaturgia e projeto teatral se configurariam como palavras/imagens, uma dramaturgia que se propõe a construir desenhos cênicos, ou imagens para cena. Com isso, ele prioriza esses dispositivos, de modo a reatualizar aquilo que Benjamin postula sobre o surrealismo, ao sugerir que “[...] a imagem e a linguagem passam na frente”¹⁵³.

Assim como fizeram os artistas das heroicas vanguardas aludidas por Benjamin, Griffero, nos campos da produção teatral e do discurso, por meio de manifestos, propôs tais mudanças, como escreve em seu clássico *Manifiesto como los viejos tiempos. Por un teatro autónomo*, de 1985, no qual propunha “[...] modificar os códigos e as imagens da forma teatral para não falar como eles falam, para não ver como eles vêm, para não mostrar como eles mostram.”¹⁵⁴.

Esses “eles”, aludidos pelo encenador, são vários, que vão desde uma crítica profunda ao regime ditatorial, com a sua violência e perseguição, bem como o seu controle cultural e a sua promoção de uma arte de mercado, até mesmo à mera reprodução de modelos teatrais europeus – por exemplo, o “teatro épico”, de Brecht, e os métodos stanislavskianos. Para Griffero, a Ditadura provocou muito mais que um apagamento político, ou morte das utopias que, para ele, não possuíam as potencialidades de outrora, ela também promoveu um

¹⁵¹ BRETON, André. *Manifiesto Surrealista*. [s. l.]: [s. n.], 1924. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/d_ownd_oad/texto/ma000015.pdf. Acesso em: 8 jul. 2017.

¹⁵² BENJAMIN, 1987a, p. 34.

¹⁵³ Ibid., p. 22.

¹⁵⁴ GRIFFERO, Ramón. *Manifiesto como los viejos tiempos – para un teatro autónomo*. [s. l.]: [s. n.], 1985b. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#new. Acesso em: 28 mar. 2017. “[...] cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran.”

isolamento por meio de um congelamento temporal estético, visto que muitos diretores e dramaturgos não almejavam saltos formais e de conteúdo para além do que foi feito nas décadas de 1960-1970, tanto em política quanto em arte.

A postura do artista chileno incide diretamente no modo como críticos, dramaturgos e diretores latino-americanos recepcionaram a obra de Brecht, como estandarte de uma arte revolucionária socialista. Pós-queda do Muro de Berlim, Griffero ratifica as suas críticas à obsessão política da estética brechtiana. Segundo ele, “Brecht caiu junto ao muro”¹⁵⁵. As relações entre o teatro brechtiano e os pensamentos marxistas são evidentes, no entanto um entendimento que visa somente a pensar a presença marxista em Brecht pode criar zonas extremamente dogmáticas sobre o modelo proposto pelo diretor e dramaturgo alemão.

Nesse sentido, volta-se, novamente, a Benjamin, um dos intérpretes do “teatro épico”, que buscou perceber o modo como Brecht trabalhava a noção de dialética, a qual será, junto ao cinema, operativa para um dos conceitos mais perturbadores desse teatro, a ideia de “distanciamento”. Esse trânsito crítico entre Benjamin, Brecht e Griffero será explorado com mais detalhes e maior ênfase no próximo capítulo deste estudo.

1.4.2 Ramón Griffero, Percursos entre: exílio, espaços alternativos e institucionalidade

Aquele manifesto lançado em 1985 se produz por um somatório de experiências vividas por Ramón Griffero. A minibiografia que segue sobre o autor é uma busca por comentar sobre certas experiências de sua vida e como elas contribuem para se pensarem alguns elementos críticos que ele propõe ao seu teatro. Dentre essas experiências, marca-se a sua temporada no exílio, que se iniciou, em 1973, com o golpe de Estado. Os motivos que levaram Griffero ao exílio não são amplamente divulgados em sua biografia, mas é certo que, ao longo do governo da Unidad Popular e, também, pelos estudos em Sociologia na Universidad de Chile, o jovem Griffero se conectou com as organizações políticas de esquerda que atuavam na época, como a Frente de Estudiantes Revolucionários (FER)¹⁵⁶. Essa aproximação, aliada à sua orientação sexual homoafetiva, poderia fazer dele um possível alvo a ser perseguido.

Tão logo foi instalado, o regime prendeu e executou vários líderes de organizações socialistas, bem como dissolveu a Escola de Sociologia da Universidad de Chile. Além disso, o histórico de perseguições a homossexuais, promovidas por regimes autoritários, não é

¹⁵⁵ GRIFFERO, 2017. “Brecht se cayó junto al muro”.

¹⁵⁶ BIOGRAFIA. Ramón Griffero Sánchez. *Blog Griffero*. [s. l.], [201-]. Disponível em: <http://griffero.cl/bio.htm>. Acesso em: 28 mar. 2017.

incomum, haja vista o nazismo alemão, e, no Chile, há relatos que houve perseguições à essa dissidência sexual nos primeiros governos do general Carlos Ibáñez¹⁵⁷, na década de 1930.

No exílio, ele se depara com outras perspectivas, sobretudo com a atmosfera do velho continente após as duas Grandes Guerras e a divisão Ocidente-Oriente, promovida pelo Muro de Berlim e pela Guerra Fria. Encontra-se com vários tipos de pessoas, dentre elas exilados latino-americanos e vindos da Europa oriental – ambos marcados pela melancolia das derrotas sofridas, vivendo, muitas vezes, em situações de precariedade financeira –, assim como um forte movimento contracultural europeu, que questionava as ideologias tanto de esquerda como de direita.

Foi, também no exílio, que o autor tomou contato com uma série de modelos estéticos que não possuíam um grande desenvolvimento no Chile, como os trabalhos de Meyerhold, o construtivismo de Bahaus, entre outros. Esses contatos foram possíveis a partir do percurso de estudos que o autor desenvolve no exílio. Por meio de bolsas, Grifféro terminou os estudos em Sociologia, na Universidade Essex, da Inglaterra. Posteriormente, na Bélgica, em Bruxelas, estudou cinema e, pouco tempo depois, desenvolveu as suas investigações em Teatro, já na cidade de Lovaina, também na Bélgica.

Há uma interessante anedota contada por Ramón Grifféro a respeito dessa aproximação às artes cênicas, uma vez que, ao entrar para os estudos teatrais, ele buscava modelos estéticos de direção de atores para o cinema. Tanto que a sua obra de conclusão de curso, *Opera pour un naufrage*, era uma tentativa de associação entre os dois campos – cinema e teatro –, a qual construía um incipiente diálogo intermidial em que as cenas na tela eram complementadas pela cena teatral. Esse diálogo será mais profícuo, por exemplo, em sua obra *Cinema-Utoppia*. Segundo o autor, *Opera pour un naufrage* recebeu uma curiosa menção, uma vez que os críticos a nomearam como “o pior e o melhor do teatro”¹⁵⁸.

Na Bélgica, encontrou-se com o seu companheiro afetivo e de trabalho, o artista flamenco Herbert Jonkers, com o qual, além de estabelecer a primeira parceria nesse trabalho de conclusão, ao voltar para o Chile, em 1982, cria a companhia Teatro Fin de Siglo – a qual se tornou referência ao projeto de mudanças na representação teatral chilena, a partir de 1983 – e mantém uma parceria que duraria até 1996, com a morte de Jonkers.

¹⁵⁷ Tal fato é aludido na obra *La Huida*, de Andrés Pérez, o qual narra um imaginário de um barco que levava homossexuais e prendiam as suas pernas e os jogavam ao mar. Esta obra de Pérez, assim como muitas de Grifféro, promovem deslocamentos históricos, pois, à medida que se propõe a abordar essa perseguição que ocorreu nas décadas de 1930, a representação também aludia às formas de perseguição promovida pela Ditadura de Pinochet.

¹⁵⁸ GRIFFERO, 2017. “El peor y el mejor del teatro”.

Já no Chile, Griffiero, Jonkers e a companhia Teatro Fin de Siglo buscaram intensificar um diálogo entre linguagens teatrais como plástica cenográfica, desenho de vestuários e linguagem cinematográfica. Tal plástica estava associada a um trabalho de arqueologia tanto do texto teatral quanto do espaço cênico. Essa busca se tornou mais profunda ao ocuparem um galpão situado em uma zona marginal, entre bordeis e cadeias do centro de Santiago, que foi batizado como centro cultural Trolley, dado que era a antiga sede do sindicato de ex-condutores de bondes.¹⁵⁹ A ocupação desse galpão, junto a Pablo Lavín, é também um dos grandes elementos responsáveis pelo desenvolvimento estético do teatro de Griffiero.

A partir desse lugar, o autor pode explorar as potencialidades do espaço cênico, já que o próprio lugar, devido às dimensões, bem como às suas características de galpão totalmente distinta das salas de teatros convencionais, provocava a imaginação dos artistas, que já se dispunham a uma investigação do espaço teatral como uma linguagem própria e operativa para a construção de atmosferas ficcionais e narrativas. Foi no Trolley que a Compañía Teatro Fin de Siglo compôs a trilogia de obras na Ditadura: *Historias de un galpón abandonado* (1983), *Cinema-Utopia* (1985) e *99-La Morgue* (1986), as quais serão abordadas com maior ênfase no terceiro capítulo. Além de outras, como *Un viaje al mundo de Kafka* (1984) e *Ugghht... Fassbinder* (1985)¹⁶⁰.

A forma como esse galpão foi ocupado também propiciava experimentações no campo de outras linguagens, como a música e a performance. No entanto não somente esses aspectos técnicos configuravam o Trolley como um território alternativo de exploração e de investigação. Para uma juventude insatisfeita com as imposições do toque de recolher promovido pela Ditadura, que dificultava o acesso a ambientes festivos e de liberdade para se expressarem, o galpão foi uma das zonas de escape para eles, uma vez que, lá, eram promovidas festas e eventos artísticos, com o intuito de ser uma opção de entretenimento a uma atmosfera cinza da cidade de Santiago¹⁶¹, segundo apontavam Griffiero e Lavín, e como forma de financiamento das montagens teatrais do Teatro Fin de Siglo.

¹⁵⁹ CONTARDO, Oscar; GARCÍA, Macarena. El Trolley: la utopía nocturna. In: CONTARDO, Oscar; GARCÍA, Macarena. *La era ochentera: Tevé, por y under en el Chile de los ochenta*. 2. ed. Santiago: Ediciones B., 2005. p. 190-203.

¹⁶⁰ Essas duas são de cunho mais próximo a exercícios teatrais performáticos e abstratos.

¹⁶¹ CONTARDO; GARCÍA, op. cit.

Figura 1 – Trolley



Fonte: Fotografia enviada por Ramón Griffero ao autor da tese.

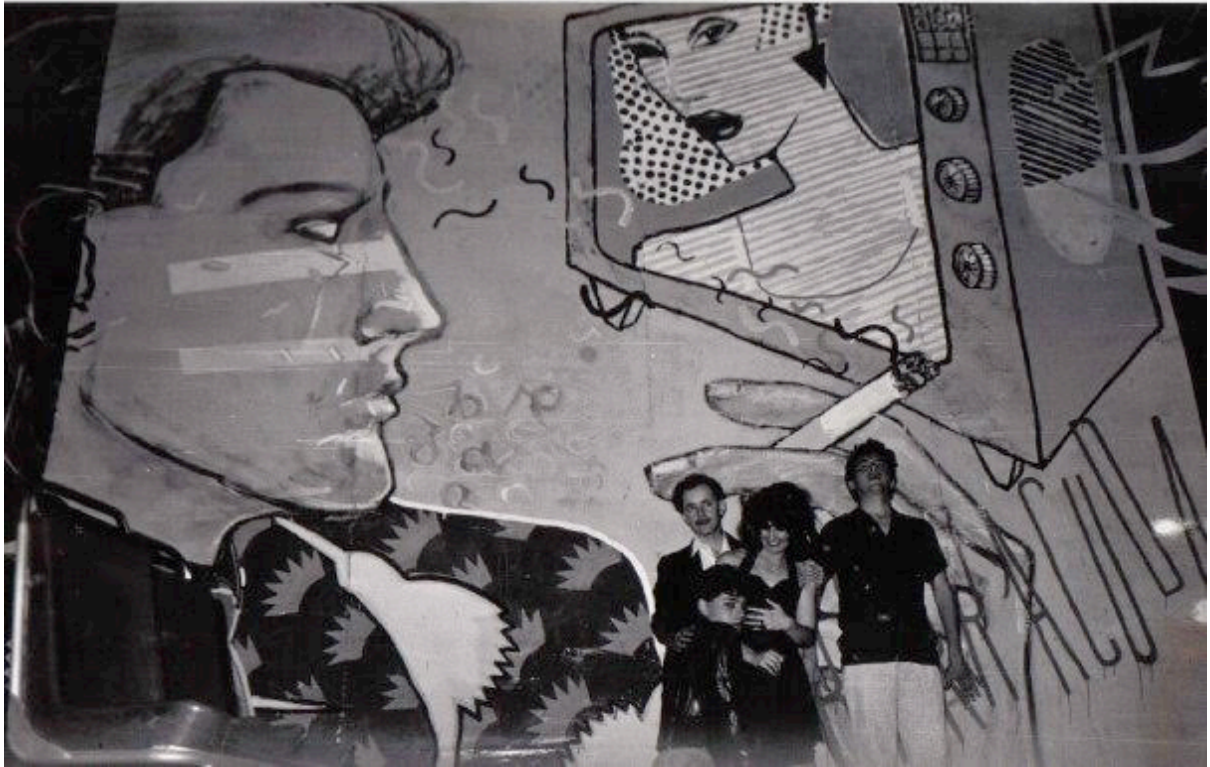
Esse modelo de financiamento seria uma das formas de sobrevivência do teatro independente, ou do teatro autônomo, visto que as montagens de muitos autores e diretores não recebiam outra forma de incentivo financeiro. Com essas festas, a paisagem do Trolley era repleta de cores, jaquetas de couro, cabelos moicanos e coloridos, associados à estética *pop*, que se contrastava com as barbas, cabelos e as roupas largas, típicas da juventude dos anos 1960-1970, que ainda existia de forma dispersa no corpo social. Os seus intérpretes de referência não eram mais Violeta Parra, Victor Jara e Silvio Rodríguez (ícones da canção nova chilena de contestação). O *rock* norte-americano introduzia-se de forma mais latente no imaginário dessa juventude, bem como ritmos de discotecas, os quais se distanciavam do repertório folclórico que alguns cultivavam.

O modelo de festa do Trolley, que durou até 1987, pós-estreia de *99-La Morgue*, era um reduto de uma expressão *underground* e contingente no Chile, na década de 1980. Posteriormente, foi atualizada pelo modelo de festa Spandex¹⁶², proposto por Daniel Palma e Andrés Pérez, já no começo da década de 1990, a qual reuniu, outra vez, os sujeitos sociais que se reuniam no Trolley, como: uma dissidência artística – cujas expressões não se relacionavam ao histórico político das décadas anteriores – comportamental e, principalmente, sexual. Muitos homossexuais, transexuais e outros gêneros (que nunca foram efetivamente

¹⁶² OPAZO, Cristián. Agorafobia: crítica: universidad: claves para *otra* historia y crítica de la dramaturgia chilena?. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 29-47, 2016. Sobre as festas *Spandex*.

integrados e respeitados nem mesmo nos governos da Frente Popular, Revolución en Libertad¹⁶³ ou da Unidad Popular, tampouco no governo militar) enxergaram no Trolley, posteriormente nos Spandex, espaços que poderiam usufruir como um local de direito à cidade.

Figura 2 – Trolley



Fonte: Fotografia enviada por Ramón Griffero ao autor da tese.

Os lugares que promoviam essa sensação de pertencimento a esses grupos eram escassos. Em uma crônica de Lemebel¹⁶⁴, na qual ele elabora um percurso de vida e morte (pela AIDS) de alguns nomes que ficaram reconhecidos no imaginário homossexual, ainda no início da década de 1970, o autor também passeia pelo imaginário político da traumática transição do governo de Allende para a Ditadura. Nessa crônica, nomeada como *La noche de los visones (o la última fiesta de la Unidad Popular)*, o autor deambula por alguns espaços frequentados por essas dissidências de gênero¹⁶⁵, nos últimos anos antes da Ditadura, tais

¹⁶³ Modelo proposto pelo presidente democrata-cristiano Eduardo Frei Montalva, entre 1964-1970, anterior ao governo de Salvador Allende.

¹⁶⁴ LEMEBEL Pedro. *Loco afán: Crónicas de Sidario*. 2. ed. Santiago: LOM, 1997. A fim de saber mais sobre um mapa homoerótico.

¹⁶⁵ ASALAZAR, Gonzalo. *El deseo invisible: Santiago cola antes del golpe*. Santiago: Cuarto Propio, 2017. Também sobre mapa erótico, neste livro, Asalazar passeia em formato de uma narrativa documental por lugares muito reconhecidos, até 1973, por residir o desejo homoafetivo, tais como a diversa Plaza de Armas, Bairro Belas Artes, Cinemas da Calle Huerfanos, Cárcel Pública e Puente Mapocho (próximo a onde se situou anos mais tarde o Trolley), entre outros. Ver também: ROBLES, Víctor Hugo. *Vamos andar. Blog Bandera Hueca*,

como a UNCTAD¹⁶⁶, e, também, por outros pós-instalação da Ditadura. A partir deste último período, eles tiveram que buscar por “[...] festas, mais privadas, mais silenciosas, com menos gente educada pelos subterrâneos do toque de recolher. Algumas discotecas continuaram funcionando [...]. Talvez a homossexualidade acomodada nunca foi um problema subversivo que alterava sua pulcra moral”¹⁶⁷. Essa passagem de Lemebel é paradigmática para se perceberem os percursos desses corpos, bem como de uma história paralela, muitas vezes, invisibilizada nos discursos históricos.

Trolley e o Spandex seriam como zonas políticas alternativas no corpo social, por não estarem na esfera do controle, e funcionavam com a lógica de ocultamento ou de apagamento, a fim de que permanecessem acomodadas longe da face iluminada da história, para que não “contaminassem” a moral histórica que, ao longo dos anos, foi construída. Mesmo que, nas montagens de Grifféro, não houvesse uma intenção explícita de dar voz a esses sujeitos apagados, é inegável que a sua obra era, segundo Cristián Opazo, “[...] pioneira na exploração de subjetividades adolescentes e/ou *queer*”¹⁶⁸, bem como homoafetivas, que rondavam as periferias do discurso histórico dessa nação.

Dessa maneira, assim como fez Radrigán com os sujeitos marginais, Grifféro desloca o olhar do espectador, também, para esses outros sujeitos marginalizados, porém não apenas com a inserção discursiva desses personagens mas, principalmente, os modos como esses corpos ocupavam os espaços da cidade. A partir de sua noção de “dramaturgia do espaço”, será possível perceber que há, para além do plano da ação dramática, outras histórias que correm em paralelo. Por isso, a sua linguagem se configura como fragmentária, tanto no plano espacial quanto no plano temporal.

[s. l.], 29 mayo 2009. Disponível em: <http://banderahueca.blogspot.com/2009/05/vamos-andar.html>. Acesso em: 17 abr. 2017. Além desse livro, Victor Hugo Robles também é um interessante referente para poder visualizar esse mapa, uma vez que ele discorre sobre esses locais também tratados por Asalazar, acrescentando os Barrios *Concha y Toro* e *Brasil* como locais onde se reuniam muitos homossexuais. Ver também: GRIFFERO, Ramón. *Soy de la Plaza Italia*. 2. ed. Santiago: Editoriais Los Andes, 1994. Este livro de narrativas também elabora esse percurso do desejo homoafetivo.

¹⁶⁶ Assim era conhecido o Centro Cultural Gabriela Mistral em sua inauguração, no entanto o atual nome foi batizado por Salvador Allende, em 1972, após a realização da III Conferência das Nações Unidas sobre Comércio e Desenvolvimento do Terceiro Mundo, e seria dedicado às pessoas como um local de desenvolvimento cultural. Nesse espaço, também funcionava um restaurante popular, utilizado por muitos trabalhadores, devido ao preço e qualidade da comida. A partir do golpe, o Centro foi sede da junta militar, uma vez que o palácio La Moneda estava deteriorado após o bombardeio, em 11 de setembro de 1973. Com a queda do regime, o edifício foi nomeado como Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

¹⁶⁷ LEMEBEL, 1997, p. 15. “[...] fiestas, más privadas, más silenciosas, con menos gente educada por la cripta del toque de queda. Algunas discotecas siguieron funcionando, porque el régimen militar nunca reprimió tanto al coliseo como en Argentina o Brasil. Quizás, la homosexualidad acomodada nunca fue un problema subversivo que alterara su pulcra moral [...]”.

¹⁶⁸ OPAZO, Cristián. *Pedagogias letales: ensayo sobre dramaturgia chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto PROPIO, 2011. p. 184. “[...] pionera en la exploración de subjetividades adolescentes y/o *queer*”

As experiências no exílio, em meio ao contato com outros referenciais políticos, direcionaram o seu olhar ao completo abandono e à melancolia de militantes exilados, tanto da América Latina quanto da Europa Oriental. Isso lhe fez remodelar as suas anteriores convicções sobre a luta política. O aprofundamento acadêmico em Sociologia, Cinema e Teatro o fez entrar em contato com tantos outros referentes estéticos, bem como ampliou a sua visão quanto ao fazer artístico aliado ao campo político. Por um lado, a sua relação estreita com várias modalidades de arte, cinema, teatro, artes plásticas e performance e, por outro lado, a sua relação com vários artistas, como Hebert Jonkers, ampliaram o seu repertório criativo. A criação da companhia Teatro Fin de Siglo e a ocupação daquele espaço de políticas alternativas que foi o El Trolley, por meio de corpos dissidentes que frequentavam esse local, conduziram o olhar e o pensamento estéticos de Ramón Griffero.

Toda essa rede de pessoas, ideias, locais e comportamentos, além de um contexto ainda autoritário e, aparentemente, sem perspectiva para outras possibilidades, tudo isso agenciado, formou material operativo para o desenvolvimento de seu teatro político e de contestação do regime e dos modos de representação teatral. A construção dramática de Griffero configurar-se-ia a partir de sua volta ao Chile e se manterá, nos anos 2000, com alguns deslocamentos, como uma estética fragmentada, que está muito marcada pelas operações da memória, não somente as memórias histórica e política mas também a afetiva.

O trabalho grifferiano propõe-se a ser uma espécie de instrumento reconstitutivo das memórias do país, porém uma memória que foi amplamente fragmentada e dilacerada pela Ditadura, bem como uma memória que mitificou uma identidade à custa das tentativas de uma espécie de apagamento de sujeitos e de ideologias políticas construídas desde o início do século XX. Esse projeto dramático será explorado com mais detalhes no segundo capítulo deste estudo.

Desde 1980, protestos e formas de contestação contra o governo ditatorial ganhavam cada vez mais força, liderados, principalmente, pelos coletivos teatrais independentes e pelas organizações de mulheres¹⁶⁹, como afirma Grínor Rojo¹⁷⁰. A partir de greves, painéis e performances artísticas nas ruas, nos últimos anos da década de 1980, o regime ditatorial já dava sinais que estava desgastado e que iria ser substituído, o que, de fato, ocorreu após o Plebiscito de 1989. A *Trilogia fin de siglo*, anteriormente citada, foi uma importante forma de

¹⁶⁹ MOULIAN, 2002.

¹⁷⁰ ROJO, G., 2010, p. 49. “Dos buenos ejemplos del nexo de los ochenta entre los movimientos sociales y la cultura popular son el teatro independiente y la cultura de la mujer.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “Dois bons exemplos de nexo dos anos oitenta entre os movimentos sociais e a cultura popular são o teatro independente e a cultura da mulher”.

interpelar o modelo ditatorial, nesse contexto, em que o terror do Estado já não era tão forte, mas ainda se mantinha como representação no poder e por meio do toque de recolher.

Na *Trilogia*, havia referências críticas, de cunho alegórico, que faziam denúncias às violências cometidas pelo regime. Em todas as três obras, sobretudo em *99-La Morgue*, em que os temas de mortes com diagnósticos evasivos ou desaparecimento de pessoas estão evidentes na representação. Além do espaço dessa peça sugerir uma alegoria do próprio processo político que viveu o país, com o golpe militar, *99-La Morgue* marca, também, o último ano de Griffero e de sua companhia junto ao Trolley, uma vez que foi a peça que mais sofreu ameaças, caso continuasse a ser encenada. O próprio galpão, por muito tempo negligenciado, ganhava maior notoriedade e já ameaçava sair de sua esfera marginal.

Nessa perspectiva, a adaptação do galpão a um necrotério ultrapassou o limite ficcional e se tornou, em realidade, o espaço de morte para aquela alternativa. A operação alegórica de Griffero é trabalhada por Mauricio Barría, ao abordar justamente este último espetáculo da *Trilogia*.

Figura 3 – Trolley pós-Ocupação



Fonte: Blogspot¹⁷¹

O crítico discute esse aspecto da tentativa melancólica de reconstituição histórica chilena. A abordagem de Barría estende-se a outras obras de Griffero, como o próprio crítico propõe no estudo sobre a leitura de uma alegoria sacrificial da obra *Almuerzos de mediodía o Brunch*, como pode ser observado a seguir:

¹⁷¹ BLOGSPOT. [2014]. Disponível em: <http://eltrolley.blogspot.com/2014/12/la-casa-de-san-martin-841.html>. Acesso em: 9 jan. 2019.

Em *99 La Morgue* são, sobretudo, retalhos alegóricos nos quais se fragmentou o tempo histórico, são imagens como restos de uma história alguma vez unitária que já não poderá recuperar tal ligação. Não que alguma vez havia sido unitária. A operação alegórica, como operação sobre o próprio relato, desnuda a grande mentira dessa unidade que nunca foi tal, pois sempre fora produto de uma imposição, da hegemonia de um poder dominante, que assumia o lugar da propriedade do relato. Essa fragmentação, só é possível construí-la a partir da consciência lúcida de uma dependência a uma cultura global, da qual somos tão herdeiros quanto bastardos.¹⁷²

Em 1989, ocorreram as eleições democráticas, mesmo ano da estreia da montagem de *La Negra Ester*, adaptação do diretor Andrés Pérez para o texto de Roberto Parra, cuja protagonista é uma prostituta. A contingência chilena, que, antes, estava no Trolley, ou nos textos de Radrigán, desloca-se para o centro cultural do Chile, em praça pública, no Cerro Santa Lucía, e, logo depois, ganha outros países. A companhia Gran Circo Teatro buscou, com essa montagem, reassumir o papel que o teatro anteriormente ocupava, sobretudo, no governo de Salvador Allende, como uma arte massiva direcionada a todo tipo de público.

Além do teatro ter se inserido nessa rede de esperança de mudanças, ou retorno ao que era, boa parte da população chilena vislumbrou essa mesma possibilidade, a qual estava, também, traduzida na campanha do “NO”, no Plebiscito Constitucional, de 1989. A vitória do “NO” negou o direito de participação do general nas eleições que levaram ao poder a coalizão conhecida como Concertación, cujo primeiro presidente seria o líder democrata-cristão Patricio Aylwin, a partir de 1990. Toda essa atmosfera rondou as cenas culturais e políticas chilenas, no final dos anos 1980 e início de 1990, de modo a provocar uma esperança, em parte da população, que a queda do regime ditatorial poderia servir como ímpeto, para retomar um projeto de cunho social que foi abortado em 1973, reconstruindo, com isso, o imaginário republicano e de compromisso social chileno iniciados em 1930.

É preciso fazer uma digressão a respeito desse processo político movimentado da década de 1990, uma vez que as políticas que se desenvolvem, de certa forma, quebram com as expectativas de muitos cidadãos, inclusive de Griffero, o qual, entre 1990-1995, se distancia dos grandes projetos teatrais. Além disso, essas mesmas políticas definem formas diferentes de subvenção cultural que influenciará, diretamente, as produções no contexto pós-ditatorial.

¹⁷² BARRÍA, 2016, p. 131. “En *99-La Morgue* son más bien retazos alegóricos en los que se ha fragmentado el tiempo histórico, son imágenes como restos de una historia alguna vez unitaria que ya nunca más podrá recuperar tal ligazón. Y no es que alguna vez haya sido unitaria. La operación alegórica, como operación sobre el propio relato, desnuda la gran mentira de esa unidad que nunca fue tal sino que siempre ha sido el producto de una imposición, de la hegemonía de un poder dominante que asumía el lugar de la propiedad del relato. Esa fragmentación solo es posible construirla desde la conciencia lúcida de una dependencia a una cultura global, de la que somos tan herederos como bastardos.”

O segundo plebiscito constitucional, em 1989, apesar de ter modificado alguns artigos da Constituição, foi o primeiro alerta que as esperadas mudanças não seguiriam um percurso de retorno àquele imaginário, visto que: garantiu a tutela das Forças Armadas como última instância protetora da Constituição; criou uma lei política que favorece nomeações e cargos no Parlamento tanto a membros das Forças Armadas como à classe empresarial; e manteve o general Pinochet como Comandante Chefe do Exército até 1998, além de garantir a ele um cargo de Senador vitalício. Não somente isso, devido à lei de Anistia outorgada, em 1978, a qual anistiou os “subversivos” militantes, também se anistiarão os crimes de Estado promovidos ao longo da Ditadura. Em que pese esforços de comissões nacionais e internacionais de Direitos Humanos, a maioria daqueles que cometeram os atrozes crimes não foram julgados, e muitos já morreram, como foi o caso de Pinochet, liberado pela Corte Inglesa, a pedido do governo chileno, a fim de que fosse julgado, eficazmente, no país, o que não ocorreu.

Já no discurso de posse de Patricio Aylwin, essa perspectiva da impunidade estava estabelecida sob o eufemismo do consenso. A via consensual chilena não só permitiu que sérios crimes não fossem julgados como também propiciou a via do esquecimento e do investimento a um estado de despoliticização da sociedade. À medida que os pilares políticos desse Chile de transição se estabeleciam pelas vias do desenvolvimento e da modernização do país, a transição democrática estabeleceu-se como administradora do projeto político de privatizações e de favorecimento a setores empresariais estrangeiros e nacionais. Nenhuma das políticas, principalmente as que dizem respeito a alguns direitos sociais, foram modificadas. O projeto de redemocratização logo se transformou em administração e manutenção, sobretudo das políticas econômicas iniciadas pelo governo militar.

Criaram-se novas imagens para essa conjuntura socioeconômica chilena. Os espaços de consumo transformaram-se em locais privilegiados de encontros e entretenimento, principalmente os *shopping-centers*, completamente setorizados e posicionados em zonas estratégicas para a manutenção de um escamoteado *apartheid* urbano e social. Atualmente, o instrumento que certifica a cidadania do chileno é o seu poder de consumo, como anteriormente citado.¹⁷³ O poder de compra do cidadão, de fato, é ampliado a partir da transição democrática, entretanto a diferença entre desenvolvimento e pobreza se acentua.

Ao transitar entre os bairros centrais e as periferias, o bairro Las Condes, com os seus arranha-céus de vidro, escritórios comerciais, ruas planejadas, teatros superequipados, galerias

¹⁷³ MOULIAN, 2002 *apud* RUIZ, Carlos; BOCCARDO, Giorgio. *Los chilenos bajo el neoliberalismo: clases y conflicto social*. Santiago: El Buen Aire, 2014. Sobre a discussão acerca do processo de redemocratização.

de arte com moldes de Rodin, contrastam-se estes com as paisagens periféricas (habitadas, principalmente, por trabalhadores informais e, também, por subempregados, os quais disputam espaços com o fluxo migratório de haitianos, bolivianos, peruano, colombianos etc.), cujas fronteiras, a grosso modo, são o Rio Mapocho e a Estación Central. As vias rápidas de acesso a apenas automóveis se avolumam, proporcionalmente, à privatização delas, por meio do mecanismo de cobrança compulsória.

A política destinada pela transição democrática à cultura e às artes, como forma de pagamento de uma dívida de anos de estancamento do financiamento, ao longo do regime ditatorial, destina-se, principalmente, a fundos e festivais, em que os artistas postulam projetos para subsidiar os seus trabalhos, tais como o FONDART, criado em 1992, em que há uma equipe avaliadora da qualidade do projeto e do seu potencial mercadológico. Para o teatro, inclui-se, também, o Festival Santiago a Mil.

Tais modalidades de financiamento funcionam, segundo especialistas como Fernanda Carvajal, Camila Van Diest e Cristián Opazo¹⁷⁴, como um substituto de legitimação da arte, tal qual o mercado, visto que não se propõe um financiamento a projetos de formação, bem como de manutenção de coletivos artísticos, mas, prioritariamente, a projetos individualizados que não proporcionam perenidade ao repertório artístico, tampouco autonomia para o desenvolvimento desses projetos postulados. Tais esforços de manutenção de repertório de companhias teatrais, dramaturgos e outros ficam a cargo dos próprios artistas, via modalidades de financiamento coletivos, por meio de eventos ou festas, ou, mais recentemente, os chamados *crowdfounds*.

A partir desse modelo político, o conceito de independente possui outra camada, e, para se produzir uma arte que possa competir com uma indústria cultural massiva, muitos artistas precisam entrar nesse jogo dos concursos anuais, a fim de promover sempre um novo produto artístico. Mesmo que o cenário não seja o mais propício para o desenvolvimento artístico, ainda continuam surgindo gerações de grandes dramaturgos, contemporaneamente, como Luis Barrales¹⁷⁵, Guillermo Calderón¹⁷⁶ e Manuela Infante¹⁷⁷.

A partir dos governos de transição, vários artistas, como Ramón Griffero e novos dramaturgos, atores e diretores, buscam formas de desenvolver os seus trabalhos. Logo nos primeiros governos da Concertación, Griffero, que já se mostrava decepcionado com os

¹⁷⁴ CARVAJAL; DIEST, 2009; OPAZO, 2011.

¹⁷⁵ Luis Barrales (1978-), dramaturgo da peça *H.P. (Hans Pozo)* (2007).

¹⁷⁶ Guillermo Calderón (1971-), dramaturgo, roteirista e diretor, escreveu, dentre outras, as peças: *Clase* (2008), *Villa + Discurso* (2011) e *Escuela* (2014).

¹⁷⁷ Manuela Infante (1980-), dramaturga, atriz e diretora, escreveu, dentre outras, as peças: *Prat* (2001) e *Narciso* (2005).

discursos utópicos da esquerda desde que voltou do exílio, sentia-se traído pelos governantes que sucederam o poder. Parte dos grupos que compõem a base da coalizão da Concertación provém de partidos que fizeram parte da Unidad Popular, dentre eles o Partido Comunista. Para Griffero, “[...] após um autismo de quatro anos, minha paixão passou da utopia coletiva à utopia individual”¹⁷⁸.

Essa perspectiva de traição, nos primeiros anos, o afastou de grandes projetos teatrais, como anteriormente dito. Somente em 1995, com *Río Abajo*, ele retorna às salas de teatro. Essa peça é um interessante diagnóstico da realidade social chilena que se formou a partir da redemocratização. O autor, por meio da cenografia de Hebert Jonkers, adentra as estruturas sociais que se formaram nesse contexto neoliberal pós-ditatorial, mantendo as características de uma linguagem composta por imagens fragmentadas, bem como doses de crítica à configuração do novo cenário sociopolítico chileno.

Além de *Río Abajo*, o autor também produziu *Sebastopol*, *Extasis o la Senda de la Santidad*, *Almuerzos de mediodía o Brunch*, *Tus deseos en fragmentos*, *Chile bi 200*, *Fin del Eclipse*, *Prometeu* e, mais recentemente, *La iguana de Alesandra*¹⁷⁹. Griffero também adentrou a instituição acadêmica, principalmente na efêmera Universidad ARCIS, onde foi diretor e produziu algumas performances, dentre elas se destaca *La Moneda en llamas*, performance que marcava os trinta anos do golpe militar.

Os caminhos do autor nessa nova conjuntura política podem ser vistos como um trânsito entre várias instâncias do teatro, pois, além de diretor e dramaturgo da companhia Teatro Fin de Siglo, Griffero ocupou, por muitos anos, o cargo de diretor do Teatro Camilo Henríquez, até que, em 2017, foi nomeado como diretor do Teatro Nacional Chileno. Um pouco dessa história do teatro chileno, desde os anos 1980 até as primeiras décadas de 2000, pode ser vista por meio dos percursos profissional teatral e estético de Griffero. Ele ocupou vários espaços da cena teatral ao longo dos anos, com posturas estéticas que sempre buscaram estabelecer linguagens teatrais questionadoras de modelos estéticos.

Como tentativa de provisório resumo a esse panorama histórico grifferiano, utiliza-se, aqui, da análise feita por Mauricio Barría, ao apontar *Almuerzos de mediodía o Brunch* como uma alegoria sacrificial¹⁸⁰. Ao colocar, em cena, os últimos dias de um prisioneiro desaparecido, Griffero sacrifica, em cena, parte do seu próprio projeto estético, o qual sempre

¹⁷⁸ GRIFFERO [2009] *apud* CARVAJAL; DIEST, 2009, p. 133. “Luego de un autismo de cuatro años mi pasión pasó de la utopía colectiva a la utopía individual.”

¹⁷⁹ Sobre essa peça, o autor da tese pôde lê-la em seu processo de escrita, em 2017, enquanto fazia o seu Doutorado Sanduíche em Santiago.

¹⁸⁰ BARRÍA, 2016.

esteve às voltas de uma memória que foi duramente dilacerada e morta pela Ditadura. A redemocratização, por sua vez, não se preocupou em restabelecer tal memória, mas acentuou o seu caráter de esquecimento.

A partir desse espetáculo, há uma nova perseguição estética de Griffero que, em termos literários, vai desembocar em montagens e textos cujos signos daquela memória estarão dissolvidos nos discursos de suas personagens. Na peça *Tus deseos en fragmentos*, as figuras encenadas não mais se configuraram como personagens. Segundo aponta as suas indicações textuais, tais figuras são compostas por vozes do desejo, assumindo, dessa maneira, o seu deslocamento de uma utopia coletiva a uma utopia individual.¹⁸¹ Griffero, após *Tus deseos en fragmentos*, busca inaugurar outras chaves de leitura para o seu teatro e, de certa forma, outras chaves, para entender os processos constitutivos das imagens que ele propõe ao espectador.

É preciso marcar, também, que, desde o seu retorno ao Chile até os anos de 1995, o autor manteve uma relação muito estreita com artistas que potencializaram o seu trabalho. Dentre eles, é importante frisar a presença de Herbert Jonkers, como diretor de arte para os seus espetáculos. O último trabalho que marca essa parceria, como já citado, foi *Río Abajo*, devido ao falecimento do artista belga. As modificações que se seguirão no projeto dramático de Griffero, de alguma maneira, estão atreladas ao fim da relação entre ambos os artistas.

Face ao exposto, este estudo se volta para as seguintes questões: Por que, ao ressurgir, ou “ressuscitar”, a prática teatral configurar-se-ia como estética fragmentária, muitas vezes, alegórica ou constituída por imagens tensionais, ou, em termos benjaminianos, “dialéticas”? Por que o teatro se lança como uma prática que se dispõe a lidar com determinadas tensões presentes naquele corpo social que foi dilacerado pela Ditadura? Como o teatro se transforma em instrumento de reconstrução da experiência de tempo e espaço nessa sociedade, que, aparentemente, estava constituída antes dos regimes ditatoriais? Quais são as reconstruções possíveis, tanto no período ditatorial quanto na pós-Ditadura?

¹⁸¹ GRIFFERO, Ramón. *Diez obras de Fin de Siglo*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2005.

2 A DIALÉTICA POLÍTICA DAS IMAGENS E DOS ESPAÇOS: DESMONTAGENS, MONTAGENS E ALEGORIAS

Como já mencionado, Grínor Rojo, em 1985, apontava para uma morte do teatro chileno, em 1973, bem como para a sua ressurreição, nos anos finais da década de 1970. O seu posicionamento se referia, principalmente, à morte das condições de possibilidade de produção teatral, a qual se pautava nas experimentações dos teatros universitários. Conforme analisado, essas agrupações universitárias produziram potentes ecos e ramificações em grupos independentes, bem como em grupos amadores e, também, em coletivos de trabalhadores e de camponeses, estes últimos mais valorizados, durante o governo de Salvador Allende.

Ramón Griffero e outros diretores e dramaturgos seriam uma espécie de representantes dessa ressurreição, que não se configuraria como a ressurreição totalizante de corpo e espírito, tal qual é comumente disseminada pelo mito cristão. Seria mais o reconhecimento da sobrevivência de algo que foi duramente dilacerado, desconfigurado e fragmentado, cujas partes dispersas não seriam mais possíveis de serem reconstituídas em um todo homogêneo. Walter Benjamin dizia, em sua obra *Passagens*, a qual possui um pensamento fragmentário e associativo: “Para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles.”. Não seria mais possível ser um só corpo, valendo-se da imagem de corpo e de sujeito políticos anteriormente apresentada.

Serão outros corpos, outros sujeitos, outros teatros que carregaram os índices daquele passado que, por meio de uma linguagem fragmentária, parecia fazer possível restituir parte daquela anterior visibilidade. Tanto as condições de possibilidades teatrais chilenas não eram mais as mesmas como também os seus sujeitos também não eram os mesmos. Das ruínas dos edifícios acadêmicos, daquela “cidade letrada” que os aviões e tanques de Pinochet bombardearam, em 11 de setembro de 1973, restaram os seus fragmentos. Índices dispersos daquele passado não ficaram apenas em solo chileno, mas se dissiparam por outras regiões e países.

O jovem militante, estudante de Sociologia, que se autoexila na Europa, após o estabelecimento da junta militar no comando do país, ao voltar, também não era mais o mesmo. Após os nove anos de exílio, entre 1973 a 1982, Ramón Griffero retornou ao Chile. No mesmo ano de sua chegada, ele recebeu o prêmio do Quinto Concurso Nacional de Teatro para Autores, com a peça *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*¹⁸², a qual foi encenada em

¹⁸² GRIFFERO, Ramón. *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*. [s. l.]: [S. n.], 1982. Disponível em: <http://www.griffero.cl/tortuga.doc>. Acesso em: 6 jun. 2018.

1983, no Teatro de la Moneda.¹⁸³ Esta apresentação recebeu várias críticas quanto ao ritmo lento e reiterativo, taxada como monológica e com pouca progressão dramática, uma obra para alunos, e não para profissionais. Além disso, houve críticas ao desempenho de alguns atores, incluindo o próprio Griffiero, ao encenar o papel do ancião Aurelio, que esperava a sua morte junto à sua tartaruga de estimação, Cleopatra. Griffiero dizia, já naquele ano, que a sua obra não era realista, mas, sim, uma obra de imagens.¹⁸⁴

Ao ler as duras críticas jornalísticas, recebidas pelo diretor e dramaturgo, à sua peça inaugural, devem-se considerar o contexto político em que elas foram produzidas, os sujeitos que as escreveram e os veículos em que elas foram publicadas.¹⁸⁵ Ainda que não sejam os únicos elementos determinantes para as leituras da peça, feitas pela crítica da época, eles também não devem ser negligenciados.

Segundo Pedro Bravo-Elizondo, “[...] ao público, a obra pareceu estranha, acostumado à ação no espaço doméstico e com diálogos bem moldados.”¹⁸⁶ Para Bravo-Elizondo, o público compactuava com a percepção dos críticos, uma vez que ambos estavam condicionados a um modo de ver as representações teatrais. Apesar de parecer, abordar tais textos jornalísticos não se configura como uma defesa à qualidade da obra apresentada, mas, sim, como um exercício crítico a partir de olhares distanciados, espacial e temporalmente. Olhares que podem detectar, naquela peça de 1983, recorrências de procedimentos e de imagens em obras posteriores, manifestos, entrevistas, ensaios etc., feitos por Griffiero, ao longo de sua carreira como dramaturgo e diretor, no Chile.

Recuerdos del Hombre con su Tortuga encenava os últimos momentos de vida de um velho, Aurelio, que recordava experiências e pessoas de seu passado quando era dono de um circo. Além dele, havia a presença de seus companheiros artísticos, as personagens Rosalba, cantora, e Julieta, adestradora de cachorros. A partir das recordações do velho, em um país distante, veem-se a construção e o desmantelamento de um espaço artístico e utópico. A

¹⁸³ VIDAL, Jorge Tapia. “Recuerdos del hombre con su tortuga”. *La Nación*, Santiago, 21 mar. 1983. p. B11. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-282333.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

DEBUTARON “Recuerdos del hombre con su tortuga”. *La Segunda*, Santiago, 28 mar. 1983. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-328832.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

UN HOMBRE y su tortuga comparten recuerdos em em el teatro Moneda. *La Segunda*, Santiago, 24 mar. 1983. Espetaculos. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-282354.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

¹⁸⁴ É possível ler críticas publicadas nos jornais: *La Nación*, *El Mercurio*, *La Segunda* e *La Tercera*.

¹⁸⁵ Os jornais de grande circulação, como os citados em nota anterior, executaram um reconhecido papel de publicidade do regime militar de Augusto Pinochet.

¹⁸⁶ BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Ramón Griffiero: Nuevos espacios, nuevo teatro. *Latin American Theatre Review*. Kansas, v. 20, n. 1, p. 95-101, 1986. p. 96. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/issue/view/80>. Acesso em: 6 jun. 2018. “Al público le pareció rara la obra, acostumbrado a la acción del living-comedor y los diálogos bien modulados.”

construção desse lugar se faz pela relação estabelecida entre essas três personagens. Aurelio, sempre em seu quarto, recordava de Rosalba e Julieta. Assim, há sempre duas dimensões paralelas, a da realidade presente e a da lembrança.

Figura 4 – *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*



Fonte: Griffèro¹⁸⁷.

A estreia do circo, no plano espetacular, também ocorre em dois espaços paralelos, um da memória e outro da realidade, indicados pelo texto dramático. Aurelio, no plano presente, em sua cama, dirige o espetáculo que está em sua memória. Em plano paralelo, aparece Rosalba, que apresenta a sua canção; depois, Julieta, que executa o seu número com os cachorros adestrados; e os saltimbancos, que fazem coreografias. Todo o processo entre a construção e a estreia do circo se dá em meio a uma atmosfera de grande desejo e esperança. Imaginavam que viajariam, que viriam espectadores de muito longe e que teriam vários animais também.

Na véspera da estreia, Rosalba e Julieta encontravam-se ansiosas, pensando se o público gostaria de lhes ver.¹⁸⁸ Toda essa expectativa da estreia e o seu sucesso são marcados, bruscamente, com o dismantelamento daquele circo. A atmosfera de esperança e de expectativas é fortemente contrastada pelas cenas posteriores à estreia do circo. O desalento

¹⁸⁷ GRIFFERO, 1982.

¹⁸⁸ Ibid.

de Julieta, por não ter mais lugar para apresentar e pelas perseguições que os artistas sofriam, é uma forma de dizer como aquele espaço lúdico se desfez.

Na peça, destacava-se também a presença de três personagens, que, juntas, formavam os “cegos do coral”. Paralela à história de construção e de decadência do circo, há a intensa busca por um espaço ideal promovida por esses cegos. O tempo e o local percorridos por essas personagens não estão definidos, nem na encenação tampouco no texto dramático. O texto sugere que tal idealização se encontraria em algum espaço que se aproximaria ao urbano, onde as pessoas se admirariam ao ouvir as canções entoadas por eles. Essa busca, porém, é frustrada, pois os cidadãos sequer ouvem ou veem esse coral. A presença paralela desses cegos pode ser relacionada à mesma busca sem fim que há na peça de Fernando Arrabal, *Fando y Lis*¹⁸⁹ (1957). O casal do dramaturgo espanhol, ao longo de seu trajeto à sonhada Tar, encontra-se com três figuras, as quais se juntam em um grande guarda-chuva.

O desenvolvimento da peça espanhola dialoga com a ideia de desamparo do pós-Guerra e da manutenção da ditadura franquista na Espanha. É comum associar a estética de Arrabal ao teatro do absurdo, de Samuel Beckett, ainda que o espanhol defina o seu teatro como teatro pânico. Ao colocar em cena essas personagens que percorrem um espaço desértico, com a expectativa nunca efetivada de chegar a outro lugar melhor que aquele onde se encontram, Arrabal estabelece uma atmosfera de desesperança próxima à de *Esperando Godot* (1949), do dramaturgo irlandês. Griffiero, ao trazer para cena esses três cegos, produz esse diálogo intertextual e, também, de atmosferas de época, pois, ao estabelecer um jogo cênico próximo ao de Arrabal, com a presença quase cômica das três personagens cegas, ele também sugere um sentimento de abatimento presente na população chilena pós-1973 e que perdurava na década de 1980.

Os “cegos do coral” não possuíam o aspecto discursivo intenso como as personagens Namur, Mitaro e Toso de Arrabal. Em contrapartida, seguiam, assim como os três – juntamente com Fando e Lis –, para uma zona desconhecida onde projetavam as suas expectativas e esperanças. Nas duas peças, ambos os grupos não realizaram as suas idealizações, ou seja, em ambos os espetáculos, é evidente o desalento com a possibilidade concreta da realização do espaço utópico. Ambos os autores experienciaram a violência de regimes autoritários em seus países, em tempos diferentes. Ambas as ditaduras, espanhola e chilena, foram responsáveis pela desconfiguração das possibilidades ideológicas socialistas naqueles países.

¹⁸⁹ ARRABAL, Fernando. *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

Mesmo que houvesse jogos cênicos e contextos aproximados entre os textos, é preciso, também, marcar as suas diferenças, pois a peça de Arrabal é vista como uma clara alegoria a uma Espanha marcada pela violência e pelo autoritarismo de Franco. Esse mesmo recurso alegórico, relacionado à conjuntura político-social da Ditadura Militar chilena, em *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*, não possuía a potência imagética que ficou marcada nas peças posteriores de Griffero, tais como *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema-Utopia* e *99-La Morgue*, apenas para dizer sobre as peças produzidas ainda no regime ditatorial no Chile.

Ainda que o contexto político não estivesse claramente representado nas cenas dessa sua peça inaugural, é inegável que havia elementos ainda embrionários de uma produção estética, sobretudo alegórica, que estava por vir. Um modelo cujo desenvolvimento fez frente ao regime ditatorial, nos anos finais do governo autoritário, e que, nesse mesmo período, também recebeu várias críticas de movimentos de militantes de esquerda que não viam este projeto como um trabalho revolucionário, tal qual eles estavam acostumados.

É possível detectar que aquelas críticas à peça inaugural de Griffero não se restringiam apenas ao conteúdo ou à forma daquela encenação, elas ocorreram devido ao modo como estava condicionado o olhar do espectador, não importando qual o valor ideológico este observador possuía. As críticas estariam imersas no modo como as pessoas compartilhavam as suas sensibilidades visuais, conforme propõe Rancière, em sua partilha do sensível, e as suas relações intrínsecas à política, a qual “[...] ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”¹⁹⁰.

O projeto teatral do diretor chileno transcendeu o período ditatorial e, em democracia, apresentou-se também crítico aos caminhos políticos que o país seguiu. A crítica, principalmente chilena, acostumou-se a abordar o teor político e crítico das peças de Ramón Griffero. As motivações desse estudo se propõem a discutir tal teor das obras do diretor. As dúvidas que as fundamentam são pensadas a partir de um desvio ético e estético ao questionamento corrente entre as obras de artes e as suas relações políticas e sociais. Esse desvio é feito por Walter Benjamin, em um texto de 1934, conhecido como *O autor como produtor*¹⁹¹.

[...] quando a crítica materialista se aproximava de uma obra, costumava perguntar como tal obra se situava diante das relações de produção social da época. Trata-se de uma questão importante, mas também muito difícil. Sua resposta nem sempre é

¹⁹⁰ RANCIÈRE, 2005, p. 17.

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução: Cláudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a.

inequívoca. E gostaria de lhes propor uma questão mais próxima. Um pouco mais modesta, de objetivos menores, mas que me parece oferecer mais chances à resposta. Em vez de perguntar: “Como a obra se situa adiante das relações de produção da época?”; “Ela está de acordo com essas relações, é reacionária, ou aspira sua transformação?”; “É revolucionária?”. Em vez dessas perguntas, ou pelo menos antes delas, sugiro outra. Antes de perguntar como uma criação poética se situa diante das relações de produção da época, eu gostaria de questionar como ela se situa dentro delas. Essa pergunta mira diretamente na função da obra dentro das relações de produção literária de uma época. Em outras palavras, ela mira diretamente na técnica literária das obras.¹⁹²

Walter Benjamin, nesse texto, partiu de uma premissa a qual, segundo ele próprio, poderia ser reformulada pelo antigo debate entre forma e conteúdo, porém o autor se atenta para outro debate entre as ideias de “tendência” e de “qualidade”. Ao deslocar o seu pensamento para esses termos, Benjamin colocava em evidência o discurso político circundante à obra de arte de certos autores, em especial à de Bertolt Brecht. No decurso desse texto, ele apontava que essa divisão entre tendência e qualidade seria algo que a crítica literária poderia se debruçar, mas que, para ele, seria um debate infrutífero, enquanto os críticos não se dessem conta de que um texto, ou obra, que possuísse as “tendências corretas” já seria detentor das qualidades a ele impugnadas. Essa noção de tendência, a que Benjamin se referia, se definia a partir do direcionamento político de um determinado artista e obra. Ao afirmar, no texto, a noção de tendência “correta”, ele a relacionava à tendência política de uma esquerda revolucionária.

No entanto, para ele, entender essa tendência apenas como uma pré-disposição a uma determinada causa, ou tendência, não garantiria à obra as qualidades revolucionárias, tampouco a configuraria como portadora de uma tendência revolucionária. A abordagem do autor recaía para uma análise da técnica e, também, para os modos de produção de um determinado objeto estético. “O conceito da técnica apresenta o ponto de partida dialético; [...] [a técnica] norteia a correta determinação das relações entre tendência e qualidade”¹⁹³. Somente quando a técnica se propusesse a se dissociar de um paradigma pré-estabelecido, ou seja, somente quando o artista e o seu objeto artístico se engajassem em abastecer um aparelho, a fim de modificá-lo, seguindo a convocação que o filósofo fazia para o dispositivo fotográfico – em pleno desenvolvimento na época –, seria possível pensar sobre os termos “tendência” e “qualidade”. Estes nunca seriam unívocos, mas a aproximação entre eles poderia apontar caminhos, para se pensar formas artísticas capazes de dialogar com os processos sociais de um determinado contexto.

¹⁹² Ibid., p. 87.

¹⁹³ BENJAMIN, loc. cit.

Esse debate é muito próximo ao que propõe Jacques Rancière, pois, segundo ele, há uma tendência redutora em atribuir, ou categorizar, determinada obra literária ou objeto artístico, a partir apenas do repertório social que esses objetos convocam. Novamente, como já anteriormente dito, uma tendência comum em atribuir um valor político somente a algo que reapresenta uma cena política preliminarmente dada, ou uma política para alguém que já possui uma sensibilidade e predisposição para olhar determinados conteúdos como políticos. Grosso modo, seria uma das noções que ele atribui ao sentido de *consenso*, a qual, segundo o autor, “[...] significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideia e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhe damos o mesmo significado.”¹⁹⁴.

A questão, para Rancière, não é categorizar o que é ou não político, o seu pensamento se volta para uma crítica acerca do estatuto sobre o que é político, bem elaborar uma crítica a algo que busca, sem questionar as suas formas, executar um efeito político. O político, para ele, não estaria no *consenso* entre os significados, em uma superação utópica dialética, mas, sobretudo, em um objeto produtor de *dissensos*, este objeto seria a arte crítica, que busca, constantemente, questionar a si própria e os seus estatutos.

Voltando às motivações propostas por Walter Benjamin. Após discorrer sobre os termos de “tendência” e de “qualidade”, ele decretava que o teatro épico de Brecht era um modelo que buscava confrontar os aparelhos técnicos dominantes de forma agudamente reflexiva. Um teatro que se utilizaria de uma aplicação de técnicas tanto do cinema quanto do rádio, a fim de deslocar essas linguagens para outro espaço, de modo que autor e o público pudessem se apropriar das técnicas e das linguagens que havia entre esses aparelhos: cinema, teatro e rádio. Benjamin, que já havia se debruçado sobre o estudo desse teatro brechtiano, observava que um dos mecanismos para promover essa apropriação se dava pela interrupção do fluxo dramático que o dramaturgo empregava em suas obras. Tal recurso seria capaz de provocar uma atitude reflexiva que incidiria, diretamente, na recepção do conteúdo que era encenado e no modo como era construída aquela encenação.

Sem perder de vista essas noções que Benjamin analisa na obra de Brecht, é importante marcar que Ramón Griffero levou a cabo um projeto que se propôs a uma lógica de ruptura aos modelos de representação correntes no teatro chileno. Uma ruptura que incidia, principalmente, nas formas as quais, segundo ele, estavam obsoletas, e não conseguiam dialogar com os seus contextos político, estético e social. Formas já ultrapassadas que teriam perdido as suas potências e verdades cênicas. Para ele, reproduzir os antigos formatos, independentemente da ideologia, ou, em termos benjaminianos, da tendência política de

¹⁹⁴ RANCIÈRE, 2012c, p. 67.

determinada obra, seria reproduzir um modelo incapaz de dialogar com o presente. Seria, também, manter um regime de visibilidade que não possibilitava avanços de linguagem e que mantinha certa imobilidade das técnicas de representação ainda vigentes e, conseqüentemente, da sensibilidade política, pensando nos termos de Rancière. No citado manifesto de 1985, Griffero apontava:

Mas a forma ou a linguagem oculta é indispensável; se lançaram a escrever sobre trabalhadores e revoluções mas escreveram com a técnica do Realismo burguês [...] É preciso modificar os códigos e as imagens da forma teatral, para não falar como eles falam, para não ver como eles veem, para não mostrar como eles mostram. Voltar ao abecedário, decodificar primeiro as vogais da linguagem cênica, seu espaço, sua cenografia e principalmente sua atuação.¹⁹⁵

Além de dizer, claramente, sobre a importância de mudança de paradigmas para as artes cênicas, o dramaturgo pressupunha que tal mudança se daria a partir de um retorno ao ABC teatral, tanto no que diz respeito à história dessa arte como também a seus edifícios, a seus cenários, a seus atores, a suas dramaturgias, entre outros. A proposta de Griffero era de uma intensa crítica ao próprio teatro e ao seu formato, ou seja, deslocar a percepção daquilo que já foi e continua sendo produzido, a fim de se apropriar de outros códigos. Promover, nesse sentido, uma pedagogia do olhar tanto para o espectador quanto para os sujeitos produtores de teatro (dramaturgos, cenógrafos, atores, figurinistas etc.).

Nesse mesmo manifesto, ele também sugeria uma crítica ao modo de representação das classes trabalhadoras e de movimentos revolucionários. Tal postura, ainda que não estivesse clara neste texto de 1985, incidirá, sobretudo, no modo como ele percebia a esquerda revolucionária de seu país, em especial a da década de 1960, a qual foi uma das principais disseminadoras e intérpretes da obra de Bertolt Brecht. Segundo ele, a estética do dramaturgo alemão do entre Guerras se tornou um sistema dogmático e encarcerador da criatividade teatral de diretores, dramaturgos, atores e produtores de seu país. A sua visão do modo como era aplicada a estética brechtiana fez com que ele buscasse um caminho que rompesse, também, com essa via teatral.

No ano de 1998, em uma palestra proferida no Rio de Janeiro a respeito da presença de Brecht no teatro chileno, o autor, em tom provocativo, apontava que Brecht não era mais que “[...] um souvenir, um pedaço do muro de Berlim, ou um uniforme do exército russo, uma

¹⁹⁵ GRIFFERO, 1985b, p. 2. “Pero la forma o el lenguaje oculto es indispensable; qué sacaron con escribir sobre obreros y revoluciones si lo hacían con la técnica del Realismo burgués.[...] Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía y principalmente su actuación.”

estátua do realismo socialista, que possui apenas o encanto de uma recordação, de um estilo, um estilo para citar, não para realizar, um discurso vazio de subversão, logo de poder [...]”¹⁹⁶. É possível pensar que esse tom de Griffero a Brecht estivesse associado a algumas motivações que se relacionam ao seu próprio projeto cênico, bem como a alguns aspectos de sua biografia.

Primeiramente, pensando neste último aspecto, a luta política empreendida pelo autor antes do regime ditatorial estava aliada aos paradigmas revolucionários socialistas. Logo, a recepção à obra de Brecht, ou ao pensamento do poeta alemão, relacionava-se às próprias condições de disseminação desse pensamento pelos atores políticos e sociais que estavam imbuídos na causa revolucionária àquela época. Essa luta política o conduziu ao exílio. Posteriormente, ao retornar, ele se posicionou resistente aos formatos ideológicos de condução daquela mesma luta, por meio de seu teatro. Como, para Griffero, o golpe de Estado no Chile e a sua perpetuação ao longo do tempo significaram a derrota utópica daquele espírito revolucionário, um teatro vinculado, historicamente, àquelas posições ideológicas, tidas como fracassadas, fatalmente, lhe pareceria uma estética também fadada ao fracasso.

Já o posicionamento que o artista chileno propõe para o seu projeto estético e, também, toda a sua pesquisa a respeito da história do teatro conduzem à sua postura de reavaliação do passado. Uma reavaliação do imaginário ideológico da esquerda combativa dos anos 1960-1970. Tal avaliação se configura, também, como uma intensa afronta a uma crítica que, a fim de valorizar uma produção periférica latino-americana, a vincula a outra de países hegemônicos, como Europa ou EUA.¹⁹⁷ Logo, o seu impulso questionador fez com que o dramaturgo se distanciasse de qualquer tentativa de enquadramento de seu teatro em estéticas já anteriormente decodificadas e previamente nomeadas. O seu teatro seria um teatro de imagens, como ele já havia definido, o qual possuiria várias identidades, ainda que não se vinculassem de forma efetiva a nenhum estilo.

Griffero revelou, naquela palestra no Rio de Janeiro, que a sua leitura a respeito da obra de Brecht sempre esteve condicionada à recepção política militante. O sentimento de repulsa de Griffero a esta interpretação é também detectada por Frederic Jamenson como um

¹⁹⁶ GRIFFERO, Ramón. *Presencia de Brecht en Chile. Encuentro Internacional sobre Brecht Goethe Río de Janeiro*. [s. l.]: [s. n.], 1998. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#10. Acesso em: 15 ago. 2018. “Habrà quedado Brecht como un souvenir, como un pedazo del muro de Berlín, o un uniforme del ejército ruso, una estatua del realismo socialista, que ya tienen solo el encanto del recuerdo, de un estilo, un estilo para citar, no para realizar, un discurso vacío de subversión por lo tanto de poder [...]”

¹⁹⁷ Merece destaque essa última passagem, pois, ainda que não busque valorizar a obra de Griffero a partir de um olhar colonialista, executada, de certa forma, um procedimento próximo ao associá-lo à Brecht. Ciente disso, cabe uma ressalva, uma vez que tal comparação é motivada para se pensarem os elementos políticos que Griffero convoca para o seu teatro.

“cansaço brechtiano”, o qual está pautado na versão que a geração de 1960 fez do autor. Segundo o crítico americano, “[...] essa fadiga tem mais a ver com a última série de Brechts, a do estereótipo desenvolvido durante os anos 1960 e 1970.”¹⁹⁸. Valendo-se dos termos benjaminianos, presentes em *O autor como produtor*, a recusa de Griffiero direcionou-se muito mais à noção de tendência política dada pelos intérpretes da obra brechtiana, em seu país, que, necessariamente, à qualidade da obra do alemão.

Em outros termos, Griffiero distanciava-se do rótulo político atribuído, pela sua geração, à obra de Brecht, ao passo que, mesmo sem se filiar completamente aos mesmos procedimentos, se aproximava de elementos técnicos dessa mesma obra. Uma técnica que não visava a uma reprodução do modelo proposto por Brecht, mas a algo que se propunha a refletir sobre a forma, ora se aproximando, por meio do recurso da montagem, ora se distanciando, por meio de uma escritura que apelava à aproximação afetiva e memorialística de seu espectador.

Ao dizer, em 1998, que a obra de Brecht era um estilo para ser citado, o dramaturgo chileno dialogava mais uma vez com Walter Benjamin, amigo e leitor de Brecht, o qual dizia que uma das principais realizações do teatro épico era a possibilidade de citação do gesto que estava sendo executado pelo ator.¹⁹⁹ O próprio Benjamin, em seu livro *Passagens*, se utilizou desse gesto de citação, sobre o qual ele atribui a qualidade de montagem,²⁰⁰ tal recurso também foi utilizado pelos artistas, tanto o alemão quanto o chileno. Griffiero pouco se preocupou em citar Brecht, desde que o seu gesto de citação se apresentasse clara e manifestamente como uma escolha pontual, e não como uma mimetização de técnicas do artista alemão.

Ainda que em momentos distintos e, também, distanciados da história, Benjamin, Brecht e Griffiero viveram em tempos sombrios, como enunciou um poema do poeta alemão. Os alemães fizeram parte de uma geração vencida pelo fascismo e pela Segunda Guerra, já o chileno fez parte de uma geração vencida pelas ditaduras militares latino-americanas. Por lutar pelas utopias de seus tempos, tiveram que se exilar de seus países. Nesse caso, os três se aproximam, dentre outros aspectos, pelos seus impulsos de se distanciarem de seus países, culturas e línguas, por exemplo. O movimento empreendido por eles está na base da posição

¹⁹⁸ JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. Tradução: Maria Silva Betti. São Paulo: Cosacnaify, 2013. p. 38.

¹⁹⁹ BENJAMIN, Walter. O que é Teatro Épico? (segunda versão). In: BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017b. p. 23-30.

²⁰⁰ Id., 2006, p. 500. “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à da montagem.”

de um exilado, conforme afirma Georges Didi-Huberman a respeito da obra de Brecht em seu exílio. Movimento que seria tanto de “aproximação com reserva, afastamento com desejo”²⁰¹.

Tal movimento poderia ser encarado como uma espécie de fuga de alguém que se retira de um campo de batalha. Porém essa fuga (quando ficar se percebe como uma impossibilidade) pode ser tanto uma estratégia como também uma resistência, na medida em que se busca refundar posicionamentos ou mesmo repensar modos de combate. Na esteira de Gilles Deleuze, fazer com que algo, fechado em um sistema, fure e se constitua como um ponto de fuga a aquele sistema. “Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano.”²⁰² Essa possibilidade de fuga, como algo que pode fazer visível às frestas de estruturas aparentemente fechadas, seria uma potência revolucionária da linguagem a partir de um movimento de desterritorialização dela mesma, segundo propõe também Gilles Deleuze²⁰³.

Foi no exílio que Griffero terminou os seus estudos em Sociologia, foi também em um espaço distanciado que ele desenvolveu o seu trabalho como dramaturgo e diretor teatral. No exílio, empreendeu uma análise à linguagem cênica, ao abecedário dessas formas como apresentava em seu manifesto. Ainda nesse mesmo período, após montar *Opera para un Naufrágio* e *Altazor-Equinoccio*, com o teatro Universitário de Lovaina (universidade onde estudou cinema e teatro na Bélgica), percebeu que o seu teatro se dirigia a outro espaço, distanciado daquele europeu. Segundo ele, após aquelas estreias, na Bélgica, “[...] ficou manifesto que aquelas obras ou escrituras estavam dirigidas contra um ditador e para o público de meu país”²⁰⁴.

Longe de seu país e do contexto político, Griffero reconfigurou a sua luta e ideologia políticas, ao mesmo tempo em que se propôs a ser um contraponto ético, político e estético ao regime de Pinochet. De longe, buscou pensar e criticar o regime de exceção instalado no Chile, porém buscou reaprender códigos e se apropriar de linguagens que pudessem expor aquela situação e, ao mesmo tempo, resistir a ela.

²⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 16.

²⁰² DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998. p. 49.

²⁰³ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

²⁰⁴ GRIFFERO, Ramón. Teatro chileno al fin de siglo. In: ADLER, Heidrun; WOODYARD, George. *Resistencia y poder: teatro en Chile*. Madrid: Veurveut-Iberoamericana, 2000. p. 133-143. p. 133. “[...] quedó de manifesto que aquellas obras o esa escritura estaban dirigidas directamente contra un dictador y para el público de mi país.”

De forma análoga, Georges Didi-Huberman apresenta e comenta os modos como Brecht, em seu exílio, buscou expor a guerra que lhe aparecia apenas como imagens distantes. Elas encontravam-se dispersas, em uma organização própria dos meios de comunicação que ele tinha acesso em uma língua que não era a sua. A posição do dramaturgo, diante daquele contexto de violência, segundo Didi-Huberman, era a do sujeito que não estava “[...] nem perto demais (não foi mobilizado para os campos de batalha) nem longe demais (teve de sofrer, ainda que de longe, muitas consequências dessa situação)”²⁰⁵.

O trabalho de Brecht era o de desmontar o que lhe era apresentado por aqueles veículos, para propor uma remontagem a partir de seu próprio olhar. Com base nos procedimentos de desmontagem e de remontagem, já característicos de seu teatro, ele compôs dois trabalhos distintos da sua obra dramática, mas que possuía índices daquilo que ele aplicou com tanto afinco em suas obras teatrais. Por meio de trabalhos conhecidos como *Journal de Travail* e *ABC de la guerre*, tomando de empréstimo os títulos em francês presentes na obra de Georges Didi-Huberman, Brecht buscou extrair, da imagem e da sua legenda, o seu ponto crítico. Ao remontar as imagens, mais uma vez, ele executava o papel do artista que buscava modificar os aparelhos de exposição daquele contexto político, conforme propunha Benjamin, em 1934.

Ambos os artistas se abasteceram do aparelho alfabético, para reorganizar as imagens de horror que lhes eram apresentadas, e, dessa maneira, também buscaram reconfigurar a luta política na qual eles sempre estiveram imbuídos. Por um lado, Brecht distanciou-se, sem negar, dos grandes projetos dramáticos em que havia o elemento épico como eixo condutor, para fazer pranchas de imagens com legendas líricas em forma de epigramas em seu *ABC de la Guerre*. Por outro lado, Griffiero, que havia feito pequenos cursos de teatro no Chile, enquanto era estudante de Sociologia, ao se exilar, termina os seus estudos sociológicos e se desloca do campo teórico-político para o campo estético-político ao se enveredar na escola de cinema e de teatro. Os dois tomaram a posição ambígua de se afastar dos campos de atuação que estavam acostumados, mas com o íntimo desejo de repensar, politicamente, os objetos artísticos, a fim de modificar as suas potências, de modo que tais objetos pudessem, mais uma vez, se lançarem como armas de resistência.

A relação entre obra de arte e o seu papel de resistência não é incomum no debate estético filosófico, e Walter Benjamin é um notório pensador dessa relação. Mas há outros, também, que se investem nesse debate, com o fito de reiterar de que maneira a arte, além de ser algo capaz de promover resistência a determinado modelo político opressor, ou mesmo, a

²⁰⁵ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 17.

situações histórico-sociais, ela também possa ser encarada como resistência, devido à sua própria constituição e existência, conforme dizia Rancière sobre a possibilidade política que há no objeto literário.²⁰⁶

Gilles Deleuze enveredou-se, constantemente, nesse pensamento, na medida em que afirmava, em uma palestra de 1987: “a arte é aquilo que resiste, mesmo que não seja a única coisa que resiste. [...] Todo ato de resistência não é uma obra de arte, embora de uma certa maneira ela faça parte dele. Toda obra de arte não é um ato de resistência, e no entanto, de uma certa maneira, ela acaba sendo.”²⁰⁷ Ao afirmar esse posicionamento, nessa palestra, Deleuze conferia à arte um poder de contrainformação, ou seja, ser informação extraindo algo que, porventura, estava fora do aparelho hegemônico informativo. Tal pensamento encontra eco naquele seu estudo sobre a literatura de Kafka, como sendo uma literatura capaz de romper o idioma o desterritorializando a partir de suas margens minoritárias. Ele dizia, porém, em 1987, que não bastava ser apenas contrainformação, se esta não se preocupasse em ser um ato de resistência.

Sobre tomar posições e a sua relação com a ideia de resistência, Georges Didi-Huberman, em sua introdução à obra *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*, afirmava:

Tomar posição é desejar, é exigir algo, é situar-se no presente e visar um futuro. Contudo, tudo isso só existe sobre o fundo de uma temporalidade que nos precede, que nos engloba, chamando por nossa memória até em nossas tentativas de esquecimento, de ruptura, de novidade absoluta. Para saber é preciso saber o que se quer; porém, é preciso, também, saber onde se situa nosso não saber, nossos medos latentes, nossos desejos inconscientes. Para saber é preciso, então, contar com duas resistências pelo menos, duas significações da palavra “resistência”: a que afirma nossa vontade filosófica ou política de quebrar as barreiras da opinião (é a resistência que diz ‘não’ a isso, ‘sim’ àquilo), mas também a que afirma nossa propensão psíquica em erguer outras barreiras no acesso sempre perigoso ao sentido profundo de nosso desejo de saber (é a resistência que não sabe mais muito bem em que ela consente nem a que quer renunciar).²⁰⁸

Essa noção de resistência está na base das obras tanto dos artistas como no percurso crítico benjaminiano. Assim como os artistas, Walter Benjamin constrói parte de seu pensamento, bem como a sua crítica à história, a partir de uma análise que diz respeito à produção e à recepção de imagens. O pensamento de Benjamin buscou resistir ao modelo

²⁰⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011. p. 15. “‘política da literatura’ implica que a literatura faça política sendo literatura.” No texto original: “la ‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto literatura.”

²⁰⁷ DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999. p. 13. Palestra 1987.

²⁰⁸ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15-16.

comum ao pensamento da história, por meio de um formato que fosse capaz de modificar os métodos de estudo dessa disciplina. As experiências “desterradas”²⁰⁹ e as posições tomadas por Benjamin, Brecht e Griffero, além de se assemelharem pelas motivações, também produzem olhares que se propõem a uma crítica das imagens, seja por meio da filosofia, da poesia, da montagem ou do teatro.

Griffero posicionou-se resistente às linguagens teatrais amplamente decodificadas, assim, propôs-se a trabalhar as linguagens cênicas por meio de outro olhar. Essa proposta foi com vistas a um gesto inovador, mas um gesto que só foi possível existir sobre o fundo de uma temporalidade que o precedeu, tomando de empréstimo as palavras de Didi-Huberman. Assim, ele mergulhou sobre o ABC da linguagem teatral, a fim de poder questionar essa arte. O pensamento do diretor chileno pautava-se, e ainda se baseia, na cultura visual, a qual, segundo ele, é uma espécie de “nova alfabetização contemporânea”²¹⁰. Por meio desse retorno ao que é dado como básico da linguagem, o autor executa um trabalho, a partir de uma composição que busca fragmentar tanto o tempo quanto o espaço cênicos, mediante o uso de uma linguagem imagética.

A sua estética fragmentada se liga à noção de imagem dialética, cujo conceito de alegoria, tão difundido por Walter Benjamin, pode ser entendido como uma de suas expressões. Para Benjamin, as imagens capazes de romper com a continuação do curso da história (como muitos veem os estudos historiográficos clássicos) seriam compreendidas como esse tipo de imagem, conforme ele mesmo afirmou: “Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é não arcaicas) e o lugar onde as encontramos é a linguagem.”²¹¹. Em *Origem do Drama Barroco alemão*, a partir do estudo da obra de Winckelmann, sobre a qual este autor analisa o torso de Hércules, Benjamin reproduz esta passagem: “Não é por acaso que o objeto desse exame é de um torso. Na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, runa. [...] o falso brilho da totalidade se extingue.”²¹². Nessa passagem, presente na obra de 1928, o pensador alemão apontava para a potência da alegoria e o seu caráter fragmentário, a qual pode revelar aspectos distintos entre os tempos, seja o presente de sua aparição, seja o passado que ela convoca.

O fragmento alegórico potencializa-se, segundo as palavras de Benjamin, pela sua associação entre imagem e linguagem. Ao apontar a característica anacrônica da alegoria,

²⁰⁹ AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando. *Temas de Filosofia Política Contemporânea*. Porto Alegre: Fi, 2013. p. 33-51.

²¹⁰ GRIFFERO, 2011, p. 60. “el nuevo alfabetismo contemporáneo”

²¹¹ BENJAMIN, 2006, p. 504.

²¹² BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 198.

Benjamin revelava, ainda, que a linguagem possui esse caráter anacrônico, na medida em que, ao utilizar de seu aparelho alfabético, ela transita entre o seu presente de enunciação e o seu aspecto mais arcaico, tendo as “runas” como modelo. É também devido a esse trânsito entre linguagens que Georges Didi-Huberman detectou, nas obras de exílio de Brecht, um aspecto alegórico, o qual tensionava os discursos históricos dos meios de comunicação daquela época, de forma anacrônica.²¹³

Na esteira do pensamento benjaminiano, principalmente na sua abordagem sobre a alegoria, é que se abre mais uma chave de leitura à obra de Grifféro, essa que relaciona a noção de alegoria à de imagens anacrônicas e dialéticas. Professores como Maurício Barría Jarra e Hector Andrés Briones Vasquez²¹⁴, entre outros, já discorreram sobre o procedimento alegórico do autor chileno. A teorização sobre a alegoria está presente em várias obras de Walter Benjamin, porém é na *Origem do drama barroco alemão* que o autor lança bases para esse conceito. É preciso marcar que a alegoria benjaminiana não se refere somente aos seus aspectos discursivo e histórico, entretanto é impossível negar o efeito que a técnica alegórica produz nesses aspectos. Dentre as várias significações e usos teóricos para a alegoria, o filósofo apresentava a relação desse recurso à noção de morte, tendo como emblema a imagem do cadáver. Segundo apontou o pensador: “a alegorização da *physis* só pode consumir-se em todo o seu vigor no cadáver. Se os personagens do drama barroco morrem, é porque somente assim, como cadáveres, têm acesso à pátria alegórica.”²¹⁵

Partindo mais uma vez da peça de estreia do autor no Chile, esta era uma encenação que trabalhava com a imagem da morte, ou, como propôs Mauricio Barria Jara, em sua leitura sobre uma peça de 1999, *Almuerzos de mediodía o Brunch*, uma “alegoria do sacrifício”²¹⁶. A agonia de Aurelio, imerso em suas recordações, não se propunha a uma narrativa individualizada desta personagem, mas convocava outras mortes, tanto simbólicas quanto físicas, ou seja, elas traziam consigo o índice de outras imagens, espaços, tempos, histórias, sujeitos e memórias. Em sua peça de estreia, Grifféro encena a morte sem representá-la, uma vez que o espetáculo termina com a sugestão fatídica desse acontecimento. Nesse sentido, a morte que ronda a personagem Aurelio não se realiza, imagetivamente, no plano cênico por meio da apresentação do cadáver. Aurelio, portanto, não ascende à pátria alegórica, e, desse modo, essa peça funcionou como um preâmbulo à estética alegórica do autor.

²¹³ DIDI-HUBERMAN, 2017.

²¹⁴ BARRÍA, 2016; BRIONES VASQUEZ, Héctor Andrés. *A cena como saber da perda: traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo*. 205 f. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

²¹⁵ BENJAMIN, 1984, p. 241.

²¹⁶ BARRÍA, 2016.

No entanto ainda é possível perceber *Recuerdos del Hombre con su Tortuga* como um rito de passagem, uma experiência limiar. Benjamin apresentava a ideia de rito de passagem como “as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc.”²¹⁷. Griffero, em 2011, dizia que “a arte pode retomar a continuidade de sua razão de existir, de ser sempre o lugar da resistência. Onde só é possível dizer que a única consciência revolucionária que liberará o homem do jugo do consumo e do trabalho é a consciência da morte, que é a inconsciência da linguagem artística.”²¹⁸.

Nessa passagem, o autor reafirma um senso comum dado ao objeto artístico e à sua relação com a noção de inconsciente.²¹⁹ O dramaturgo executava, já nessa peça, uma espécie de retorno do espetáculo da morte às esferas pública e coletiva, tendo o teatro como o espaço privilegiado para essa experiência funerária. Executar esse procedimento é refundar uma experiência que a modernidade buscou eliminar do meio social, por meio da intensa individualização e segregação dos espaços públicos e privados, conforme já indicava Benjamin, em 1933.

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte. Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar: recordem-se as imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se transforma num trono em direção ao qual se precipita o povo, através das portas escancaradas. Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos. Antes não havia uma só casa e quase nenhum quarto em que não tivesse morrido alguém. [...] Hoje, os burgueses vivem em espaços depurados de qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais.²²⁰

²¹⁷ BENJAMIN, 2006, p. 535.

²¹⁸ GRIFFERO, 2011, p. 41. “El arte puede retomar la continuidad de su razón de existir, de ser siempre el lugar de la resistencia. Donde solo se puede decir que la única conciencia revolucionaria sem acento que liberará al hombre del yugo del consumo e el trabajo es la conciencia de la muerte, que es el inconsciente del lenguaje artístico.”

²¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009. Jacques Rancière aborda que o senso comum entre a relação de inconsciente e a arte, de certa maneira, corresponde a um tratamento dado ao objeto artístico que passa por uma revolução do pensamento sobre os objetos de arte. Segundo ele, a passagem de um regime poético para um regime estético, que possui o romantismo como principal referência, contribuiu com essa noção. Logo, para Rancière, as relações entre a teoria do inconsciente freudiana e as suas relações literárias serão possíveis a partir dessa condição de possibilidade. Nesse sentido, o autor não afirma que a teoria de Freud do inconsciente se deve à literatura, mas busca tensionar o modo como arte e o inconsciente podem se tornar estruturas metodológicas para a construção do pensamento. Em prólogo à obra *O inconsciente estético*, ele afirma: “[...] a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse ‘inconsciente’”.

²²⁰ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. Obras escolhidas. vol. 2. p. 207.

Recuperando aquelas associações de *Recuerdos del Hombre con su Tortuga com Fando y Lis*, a peça de Arrabal antecipava, já em sua primeira fala, a ideia de morte: “Lis – Mas eu morrerei e ninguém se lembrará de mim”²²¹. A morte dessa personagem fatalmente ocorre, porém a peça do dramaturgo espanhol, ao antecipar o ato, também atesta que a morte de Lis ultrapassaria a morte daquele corpo, chegando à morte de sua memória, e a única memória possível seria a de seu próprio algoz. As possibilidades para a morte da memória de Lis estão marcadas pelo diálogo estabelecido entre as três personagens, Toso, Mitaro e Namur, que, por não conseguirem restituir, de forma objetiva, no plano discursivo, buscam possíveis narrativas para tentar explicar aquela execução.

Como cronistas do evento, as três personagens promovem um distanciamento entre o sujeito que foi executado e a história narrada. A violência absurda executada por Fando não encontra eco em uma linguagem coerente e histórica. A morte de Lis transforma-se em uma narrativa. Não há possibilidade de memória para ela, apenas para o seu algoz, que, em sua aparição final, para os seus espectadores, aparece com uma flor e um cachorro em seu enterro, conforme ele havia prometido a ela.

Diferentemente do narrador benjaminiano, Namur, Mitaro e Toso funcionariam como os reprodutores do discurso histórico corrente, uma vez que não experienciaram, sequer como testemunhas, a morte de Lis, ainda que tenham participado do jogo de Fando, ao objetificar, em um determinado momento, o corpo daquela mulher. Aurelio, da peça chilena, em contrapartida, assemelhar-se-ia à figura de autoridade trazida por Walter Benjamin, na continuação do trecho anterior, presente em *O narrador: considerações da obra Nicolai Leskov*, a qual também está presente em *Experiência e Pobreza*, ambos de 1933.

[...] é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e sobretudo sua existência vivida — e é dessa substância que são feitas as histórias — assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens — visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso —, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos em seu redor. Na origem da narrativa está essa autoridade.²²²

O seu teatro de imagens, conforme sempre aludiu Griffero, se vale de uma noção cara, atribuída por Benjamin, a qual está na base da narrativa e do narrador, ou seja, o aspecto de memória e de transmissão de experiência. Ao comentar sobre essa noção de experiência, Georges Didi-Huberman dizia que “[...] é preciso afrontar a questão, estilística e política, de

²²¹ ARRABAL, 1986, p. 33.

²²² BENJAMIN, 1987b, p. 207-208

compreender qual palavra poderá responder à nova visibilidade dos acontecimentos históricos. Qual palavra poderá constituir o inaudito da história em *experiência narrável*, transmissível, memoriável.”²²³. A narrativa, que alude Benjamin, não seria uma mera transmissão e reprodução de um discurso. É uma narração que se basearia no advento memorialístico de alguém capaz de produzir um conhecimento a partir das imagens que perfilam em seu interior. O narrador de Benjamin só será capaz de transmitir a sua experiência em matéria narrável, a partir de um assíduo trabalho com a memória.

A dimensão narrativa presente na obra de Griffero não seria uma narração encenada, recurso tão fortemente utilizado por Brecht, ao interromper uma determinada cena e apresentar elementos narrativos capazes de citar os gestos que estavam sendo encenados. Esse recurso de interrupção e corte dramático seria a base para o conceito de distanciamento que o dramaturgo alemão executava “mediante prólogo, prelúdio ou projeção de títulos. [...] As *dramatis personae*, individualmente, [podiam] distanciar a si próprias ao se apresentar ou falar de si mesmas na terceira pessoa.”²²⁴.

Em Griffero, não há a figura de um narrador ou de projeções de narrações e de títulos no interior do espetáculo, a potente narratividade de sua obra deve-se à presença de alguém que funciona como um organizador e disseminador de imagens e memórias. Valendo-se do termo benjaminiano, Aurélio torna-se uma espécie de autoridade daquele espetáculo, capaz de organizar e de montar as imagens que perfilam diante dos olhos dos espectadores. Assim, essa mesma personagem, por associação, funcionaria como uma projeção particular do diretor e dramaturgo. Griffero, em 2011, menciona a sua própria experiência e diz sobre a sua vivência híbrida, que, de certa forma, poderia se conectar a outros tempos e espaço:

[...] em um século vinte em que alguém acreditou e se impregnou das utopias deste século vivenciando a tirania e o exílio como reiteração do karma de exílios e tiranias. Escrevendo em um século vinte um a partir de uma geografia, entre cordilheira e mar, é uma constituição de hibridez como tantas outras, em nada particular no macro, mas bem distintivo e determinante no micro.²²⁵

Segundo Jérôme Stéphan, “Ramón Griffero organiza um retorno permanente a uma cena originária que funciona como ponto de referência: a da morte de Allende, a do final da

²²³ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 161-162.

²²⁴ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 118.

²²⁵ GRIFFERO, 2011, p. 37. “[...] En un siglo veinte donde uno creyó y sé impregnó de las utopías de ese siglo, vivenciando la tiranía y el exilio como reiteración del karma de exílios y tiranías. Escribiendo en un siglo veintiuno desde una geografia, entre cordillera y mar es una constitución de hibridez como tantas otras, en nada particular em lo macro pero sí distintivo y determinante en lo micro.”

Unidade Popular e, mais distante, a do suicídio de Balmaceda e logo a do fracasso da República Socialista dos anos 30.”²²⁶. Em 1928, Benjamin dizia que “a origem [...] não se destaca dos fatos, mas se relaciona com sua pré e pós-história.”²²⁷. Ao apontar a noção de cena originária, Stéphan estava atento ao caráter dialético que Walter Benjamin atribuía à ideia de origem, pois o crítico francês não abordava as ideias de morte, fim e fracasso como fatos, mas, sim, como cenas.

Assim sendo, ele traz, para o discurso histórico oficial, os aspectos transitório, difuso e inacabado que estão na base do processo de construção de uma cena teatral. Tal construção se encontra na própria técnica teatral de Griffiero, a qual não se propõe a uma reprodução de um passado histórico acabado, mas a uma constante citação, por meio de imagens, de possíveis cenas e de um possível passado em suas montagens. Uma técnica capaz de produzir um choque no espectador quanto à história de seu próprio país. Ao executar essas citações, o dramaturgo busca interpelar a própria memória do espectador, a fim de que este, a partir da intromissão de um discurso histórico nas cenas de suas montagens, possa executar o seu próprio procedimento de montagem, tradução²²⁸, a fim de extrair, daquelas imagens, as suas próprias significações para o discurso histórico.

O modo como Benjamin abordou a noção de origem foi, também, por meio de uma imagem, a qual se revelava como “torvelinho”, redemoinho ou turbilhão. O próprio trato dado ao conceito se fez a partir de um procedimento literário, aplicando a ele, também, um aspecto imagético, no caso, dialético, conforme aponta Didi-Huberman.²²⁹ O próprio Benjamin atrelava a noção de origem à ideia de história, porém esta era vista não como um discurso de um passado mas como um discurso entre os tempos.

A dialética inacabada da origem, segundo ele defendia, estava também vinculada à crítica que ele fazia ao método histórico. Assim sendo, valendo-se do recurso benjaminiano, é possível detectar que essa ideia de imagem dialética pode ser aplicada, sem ser exclusiva, como um confronto ao discurso histórico oficial, de modo que essa imagem, por ser dialética, possa ser capaz de tensionar a oficialidade histórica.

²²⁶ STÉPHAN, Jérôme. *3 Teatros de vanguardia: Meyerhold – Fasbinder – Griffiero*. Santiago: Editorial Arcis, 2011. p. 31. “Ramón Griffiero organiza un retorno permanente a una escena originaria que funciona como punto de referencia: la de la muerte de Allende, del final de la Unidad Popular y, más lejos, la del suicidio de Balmaceda y luego la del fracaso de la República Socialista de los años 30.”

²²⁷ BENJAMIN, 1984, p. 68.

²²⁸ RANCIÈRE, 2012c. Essa imagem de um espectador ativo está na base do pensamento proposto por Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*. No entanto a premissa de existência desse sujeito não incide na divisão clássica entre espectador e o ator, mas em uma possibilidade utópica, em que ambos os sujeitos reconheçam os seus papéis mútuos e indissociáveis no ato performático (a este termo, o pensador atribui qualquer objeto artístico em que haja corpos em movimento, seja dança, teatro etc.).

²²⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Didi-Huberman também observa esse efeito de ruptura, ou fricção, que esse tipo de imagem é capaz de produzir no discurso histórico, sendo que, para ele, “não há [...] imagem dialética sem um trabalho crítico da memória.”²³⁰. A memória funcionaria como um dispositivo capaz de romper com uma ilusão de exatidão e de homogeneidade discursiva da história, e não está no plano linear de uma verdade fixada na oficialidade. A memória é uma ação no presente, ela pressupõe uma ressurgência de um passado, logo, interrompe não somente o presente de sua aparição mas desloca, extrai, seleciona e remonta uma imagem que está sob os escombros de ruínas que o fluxo histórico produz no tempo.²³¹

O caráter memorativo possui na linguagem – literária, teatral, imagética – o seu poder de aparição. Memória e linguagem entram em cena “como o[s] princípio[s] dissociativo[s] e pulverizador[es], que está na base da concepção alegórica.”²³². Por meio desse trabalho memorativo, o dramaturgo convoca as suas próprias memórias, as quais se cruzam com as suas experiências, tanto no Chile quanto no exílio. Essas memórias ora são de um passado autoritário – ou distante –, ora de um presente com poucas perspectivas. Essas mesmas memórias apelam para as de seu espectador, que precisa entrar no jogo daquelas imagens que lhes são apresentadas, as quais questionam a historicidade de espaços, sujeitos e discursos.

As mortes convocadas por Griffero, ao longo de sua obra, apontam para passagens e personalidades que a história oficial não lhes dedica o devido valor por suas lutas, ainda que derrotadas. Elas convocam a uma tradição daqueles que foram vencidos. Walter Benjamin, em sua *Tese VII*, propunha ao historiador “[...] a missão de escovar a história a contrapelo”²³³. Essa difícil missão se relacionava à crítica do pensador alemão ao método historicista, que abordava os processos e as disputas históricas sob o ponto de vista de quem superou o outro. Tradicionalmente, Benjamin nomeava este outro como “classe oprimida”²³⁴.

Alguns ensinamentos de Benjamin propostos em suas teses reiteram, constantemente, que o historiador deveria ter plena consciência de que não é dado, às classes lutadoras e oprimidas (proletárias), o Olimpo histórico, pois, segundo ele, “[...] nossa geração foi paga para saber disso, pois a única imagem que ela vai deixar é a de uma geração vencida. Este

²³⁰ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 174.

²³¹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012. (IX Tese).

²³² BENJAMIN, 1984, p. 230.

²³³ BENJAMIN, 2012, p. 13.

²³⁴ *Ibid.*, 2012.

será seu legado para os que vierem.”²³⁵ Nessa passagem, é impossível não notar a referência que o autor faz ao texto poético, “Aos que vão nascer”²³⁶, de seu amigo Bertolt Brecht.

No espólio de manuscritos de Benjamin de suas teses, mencionado por Michael Löwy, existe um fragmento em que o autor apresenta um comentário a este poema, relacionado, justamente, à essa condição de geração vencida da qual tanto ele como Brecht e, por extensão Griffero, mesmo em outro período, fizeram parte: “Pedimos àqueles que vierem depois de nós a gratidão por nossas vitórias, mas a lembrança de nossas derrotas. Isso é um consolo. O único consolo dado àqueles que não têm mais esperanças de serem consolados.”²³⁷. Esse mesmo poema é citado pela personagem German, em *99-La Morgue* (1986), de Ramón Griffero. Nesse espetáculo, em que o Chile ditatorial é alegorizado como um necrotério, ou seja, um dos remanescentes espaços dedicados à morte nas sociedades contemporâneas, o protagonista desfere na cena final uma dúvida, sem resolução, sobre “o que farão os que virão”²³⁸.

O trabalho de Ramón Griffero com as imagens possui, muitas vezes, essas características crítica e consciente da história. Um trabalho que presta homenagens às batalhas derrotadas, as quais se inserem em seu projeto como uma espécie de consolo àquelas gerações. Não seria, porém, um consolo de redenção histórica, tampouco de sobrevalorização de um determinado fato. Seria uma busca por consolar, fazendo ressurgir aquelas memórias e as reintroduzindo no fluxo ininterrupto do tempo (passado e presente), de modo a questioná-las. Um labor que reconhece os rastros daqueles que, assim como o dramaturgo, combateram por um ideal e por uma utopia, mas que foram perseguidos e derrotados por um estado social violento e autoritário.

Os pensamentos de Benjamin sobre a imagem vão ao encontro dessa imagem recorrente de perda que aparece em várias obras do dramaturgo e diretor chileno. Uma perda que não se limita à morte física de personagens, sejam eles fictícios (Aurelio²³⁹; Ela e

²³⁵ BENJAMIN, Walter [19--] *apud* LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: uma leitura das teses ‘sobre o conceito de história’*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 115. Esse fragmento foi extraído desta obra de Michael Löwy, uma vez que esta parte do texto, segundo o próprio intérprete da obra de Benjamin, não se encontra no texto em alemão. Ela se encontra apenas na tradução francesa, feita pelo próprio Benjamin.

²³⁶ BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Seleção e Tradução: Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966. p. 91. Este mesmo poema pode ser encontrado em várias traduções, tais como “Aos que vierem depois de nós” e “Aos que virão”.

²³⁷ LÖWY, 2005, p. 115; BENJAMIN, 2012, p. 186. Nesta obra, há a capitulação de vários manuscritos referentes às teses que não chegaram a ser publicados, entre as páginas 168-192.

²³⁸ GRIFFERO, Ramón. *99-La Morgue*. 1986. p. 49. Disponível em: <http://griffero.cl/99morgue.doc>. Acesso em: 5 out. 2018. “GERMÁN – Qué harán los que vendrán?”.

²³⁹ *Recuerdos del hombre con su tortuga*.

Sebastião²⁴⁰; Waldo²⁴¹; Esteban²⁴²), sejam eles históricos, como Allende ou Balmaceda, mas uma morte ou fracasso, por exemplo, de uma possibilidade utópica como foi a Unidad Popular²⁴³.

A efêmera ascensão do circo, em *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*, como um espaço inventivo, imaginativo e de fruição pode ser associado aos três anos de governo de Allende, no Chile. Tanto o circo de Aurelio quanto a Unidad Popular eram, para aqueles que acreditavam no que se estava construindo, uma utopia que se fazia realidade, a qual foi duramente massacrada e impedida de continuar, como propunha a personagem Julieta: “[...] Não nos deixam levantar a tenda em nenhum lado e assim nos vão empurrando de povoado em povoado, como se trouxéssemos a peste. Que o terreno já está reservado, [...] dizem as más línguas que somos vagabundos, que trazemos maus exemplos, qualquer coisa andam inventando.”²⁴⁴.

Recuerdos del Hombre con su Tortuga não foi, porém, a única peça de Griffero que tematizou esse aspecto da destruição e de derrocada utópica. Vários espetáculos apresentam um retorno em forma de citação a espaços e momentos utópicos presentes na história chilena. Sem se valer propriamente da imagem alegórica da morte, *Historias de un galpón abandonado* (1983) aponta para um espaço abandonado, no qual não há ideologias claras, tampouco regulamentações morais e sociais. Os líderes daquele espaço imaginário se pautavam em premissas violentas e autoritárias, para o desenvolvimento da população que chegava ao local. De forma alegórica, esse galpão trazia para a cena uma imagem de um país que ainda sofria com um modelo de Estado pautado por essas mesmas premissas, ainda que, ao longo dos nove anos, após a instalação do regime ditatorial, parte da dissidência política já tivesse morrido ou se exilado.

Por sua vez, *Cinema-Utopia* reitera a construção efêmera e a conseqüente deteriorização de uma dimensão utópica. O cinema situado entre as décadas de 1940-50 é dado como uma potente imagem de um possível passado no qual haveria a possibilidade de espaços imaginativos coletivos. Aquela sala esquecida e frequentada, quase exclusivamente

²⁴⁰ *Cinema-Utopia*.

²⁴¹ *Río Abajo*.

²⁴² *Almuerzos de mediodía o Brunch*.

²⁴³ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 1969. Cabe recordar alguns pontos estabelecidos pela Unidad Popular, em seu Plano de governo: garantia de direitos democráticos e individuais; poder de voto popular em instituições de segurança social no que diz respeito à administração desses equipamentos públicos; direito ao trabalho e à greve; respeito de direito à oposição; descentralização administrativa; humanização dos procedimentos militares; educação pública gratuita; nacionalização de empresas que exploram os minerais; e reforma agrária.

²⁴⁴ GRIFFERO, 1982, p. 16. “No nos dejan levantar la carpa en ningún lado y así nos van empujando, de pueblo en pueblo, como si trájeramos a la peste. Que el terreno ya está reservado, [...] hay malas lenguas que dicen que somos unos vagabundos, que traemos mal ejemplo, cualquier cosa andan inventando.”

pelos mesmos espectadores, tornou-se, por um instante, um lugar de pulsão e de alternativa ao desalento que passavam os seus frequentadores. Tornou-se, em um lampejo, uma comunidade coletiva, onde pessoas distintas compartilhavam as suas histórias, desejos e utopias.

Essa tematização dos significados para utopia não se limita à essa cena, a maior parte da obra se relaciona aos possíveis sentidos desse termo, por meio de um cruzamento de imagens anacrônicas. Novamente se valendo da imagem da morte, o suicídio de Sebastião, protagonista do filme que estava sendo exibido naquele antigo cinema, conduz o olhar do espectador para o fim alegórico de uma utopia. Aquela personagem, de um filme situado, temporal e anacronicamente (na estrutura da peça), na década de 1980, após viver a luta política em seu país e se exilar, vivendo em algum subúrbio de Paris, já denotava a crise utópica que a peça encenava. O seu suicídio conotaria uma possível encenação de um fim daquela forma utópica. Porém essa ideia de fim é contrastada na última cena em que a personagem conhecida como “Lanterninha” diz: “algum dia, talvez, tudo seja diferente”²⁴⁵, a qual contrasta com esta ideia de fracasso.

Essa mesma noção e rememoração da perda utópica está tematizada na obra *Sebastopol*, de 1997, que executa uma passagem entre presente e passado, em que uma personagem do final século XX empreende uma viagem, por meio do sonho, até o início desse mesmo século, quando o Chile se destacava no mercado internacional pela extração do salitre. O trânsito entre os tempos é mais uma homenagem ao passado chileno, sobretudo no que diz respeito à formação de um pensamento e de uma organização de esquerda, anteriormente ao processo revolucionário russo de 1917. Uma formação, porém, que foi duramente combatida e vencida pelos donos daquelas minas ao massacrarem os trabalhadores, como já mencionado. As homenagens dessa peça se voltam, também, a uma das grandes figuras públicas e políticas daquele início de século, o jornalista e político Luis Emilio Recabarren, o qual participou ativamente da greve em Iquique, além de ter produzido obras teatrais ambientadas naquele contexto social, especialmente obras de convocação das massas trabalhadoras.

Outros textos de Griffiero possuem a insígnia ou marca dessas imagens dialéticas e anacrônicas. Tal procedimento é um dos elementos basilares do projeto cênico do dramaturgo. Mesmo em peças posteriores ao regime ditatorial, como *Río Abajo*, *Almuerzos de mediodía o Brunch* e *Tus deseos en fragmentos*, as imagens de violência que muitas delas trazem promovem um choque temporal entre aquela violência promovida pelos militares que está marcada nos sujeitos chilenos e outras, presentes no cotidiano de seus habitantes, mesmo após

²⁴⁵ GRIFFERO, Ramón. *Cinema-Utopia*. Tradução: Raquel França Abdanur e Sara Rojo. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; BARROS, Maria Lúcia Jacob Dias de; Rojo, Sara (orgs.). *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Griffiero e Michel Azama*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 138.

o regime autoritário. Jacques Rancière traduz muito bem esse trabalho dialético das imagens, promovido por Griffero, segundo o pensador francês: “[...] o espaço do choque e o do contínuo podem ter o mesmo nome, História.”²⁴⁶. O teatro de Griffero, nesse sentido, é um teatro que toca o discurso histórico, sem, contudo, ser encarado como uma peça histórica. As suas alegorias buscam tensionar esse discurso mais que o rerepresentar.

A alegoria em Griffero não seria um mero recurso de exposição de um fato já dado e conhecido. O seu investimento é o de expor, paralelamente, por meio de suas montagens fragmentárias, tanto cenas de um possível passado como também de uma ficção de presente. O passado histórico em seu teatro não distingue os fatos e não os organiza como “grandes e pequenos”, tomando de empréstimo uma reivindicação política proposta por Benjamin para o cronista da história, em sua terceira tese em *Sobre o conceito de História*²⁴⁷. A sua técnica se relaciona, diretamente, à fragmentação utópica que, em várias épocas, foi duramente promovida pelas classes que detinham o poder.

O período ditatorial é um marco na vida do autor, pois é o período em que, para ele, cinde a possibilidade de uma ideologia utópica como foi o socialismo de Allende. A violência dos militares foi o ato de dissolução ideológica, o qual se tornou evidente na transição do país, posteriormente a 1989, dado que o regime democrático, segundo o autor, não foi capaz de reestabelecer a dimensão coletiva interrompida pelo golpe. Em sua busca representativa, é essa cisão utópica, que não se restabeleceria, que a sua linguagem propõe colocar em cena.

Além das memórias de cunho histórico-político que as suas imagens produzem, o seu teatro sugere, também, um cruzamento de sensibilidades por meio de memórias compartilhadas entre ele e o seu público, as quais também se configuram como memórias dos lugares e dos espaços. Aquela compreensão de hibridez que o dramaturgo apontou, sobre as suas experiências de trabalho e de vida, revela não somente esse aguçado trabalho com imagens da história mas também o manejo crítico que ele executou acerca do espaço cênico, cujos elementos estão descritos em sua obra prático-teórica, de 2011, *La dramaturgia del espacio*.

Para o encenador chileno, o modo como se compõem os espaços na representação é também um eixo estrutural de seu trabalho, conforme ele mesmo propunha, em 1985: “Não nos servem seus espaços de representação; sim seu público. E a direção é o alfabeto, sua plástica, sua gráfica, o movimento do ator em seu espaço e no espaço coletivo.”²⁴⁸. O seu

²⁴⁶ RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b. p. 35.

²⁴⁷ BENJAMIN, 2012, p. 10.

teatro se preocupa em compor uma fábula para um determinado lugar e a refletir como determinados lugares, privados ou coletivos, possuem narrativas e memórias latentes.

Griffero, desde o seu retorno, sempre se posicionou crítico às representações presas ao drama doméstico familiar. Retomando o seu texto dramático de estreia em seu país, a decrepitude de Aurelio, sozinho em seu quarto, em seus últimos momentos, pode ser, também, associada à sua postura de negação a um modelo de drama familiar preso aos espaços íntimos. Nesse caso, a morte não seria apenas a do personagem, ou a de uma possibilidade utópica coletiva, mas também de seu espaço de enunciação. Essa imagem de estreia se abre a uma crítica ao uso do lugar privado como espaço privilegiado da representação burguesa.²⁴⁹

Nessa perspectiva, é preciso considerar, porém, que essa crítica ao drama burguês e à encenação presa a conflitos de cunho familiar já foi detectada por Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*²⁵⁰. Griffero, em sua perseguição estética, está atento a essas críticas. O dramaturgo chileno busca tensionar essa dialética na representação chilena por intermédio de um trabalho com a historicidade das imagens e a intensa reflexão de seus lugares de aparições. O falecimento quase solitário em um espaço íntimo convocaria o próprio desgaste desse espaço de representação, como propõe Griffero.

A agonia da personagem presa ao seu leito final traz consigo a memória estética do próprio teatro chileno, negligenciada por alguns historiadores, à qual o autor rende homenagens, por meio de sua estética de “escovar a história a contrapelo”, ao mesmo tempo que busca romper com ela. Tal memória está associada a um passado que, segundo Cristián Opazo, poderia ser visto como “cenários contrapedagógicos”²⁵¹, ou seja, “[...] circos pobres e salas de bairro, onde o sainete [...], desprezado como ‘gênero menor’ ou mero ‘divertimento’, converte-se no formato que permite, a Acevedo Hernández, Luco Cruchaga o Mook, instalar no espaço público as inaudíveis demandas estéticas dos grupos marginalizados pelas elites.”²⁵².

Esse mesmo espaço de tenda, segundo Opazo, também esteve alheio, aos olhos da crítica especializada, à ascensão e à profissionalização dos teatros universitários entre as décadas de 1940-1970. Uma vez que, contemporaneamente aos palcos universitários, era

²⁴⁸ GRIFFERO, 1985b, p. 2. “No nos sirven sus espacios de representación; sí su público. Y la puesta en escena es el alfabeto. su plástica, su gráfica, el movimiento del actor en su espacio y en el espacio colectivo.”

²⁴⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

²⁵⁰ Id., 2011.

²⁵¹ OPAZO, 2016, p. 36. “escenarios contra-pedagógicos .”

²⁵² OPAZO, loc. cit. “[...] circos pobres y salas de barrio, donde el sainete y las segundas partes, [...] despreciados como ‘géneros chicos’ o meros ‘divertimentos’, se convierten en los formatos que permiten, a Acevedo Hernández, Luco Cruchaga o Mook, instalar en el espacio público las desoídas demandas estéticas de los grupos marginalizados por las élites.”

possível ver pequenos registros de “[...] tendas itinerantes, companhias de revistas e agrupações folclóricas onde Aguirre, Díaz o Heiremans subvertem as lições do realismo psicológico ou existencialismo que lhes ensinam seus professores do *Experimental* ou do *Ensayo*.”²⁵³. O circo, presente em *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*, funciona como uma menção, ou citação, a esses espaços, os quais fizeram parte da história do teatro chileno, mas que se tornaram obsoletos.

O fim do circo, como uma via alternativa para o desenvolvimento teatral, configurar-se-ia como a possibilidade de se direcionar a outros lugares e edifícios teatrais, fora de uma visibilidade corrente, fora de um lugar onde os signos não estivessem presos a um único formato, em termos de Rancière: um “lugar vazio, inútil e improdutivo [que possa definir] uma ruptura na distribuição normal das formas da existência sensível e das ‘competências’ e ‘incompetências’ a ela vinculadas”²⁵⁴.

Se um dos procedimentos de Griffero se pauta na inserção de imagens anacrônicas em seu teatro, os seus gestos tanto de deslocamento e de busca por espaços alternativos como também de produção de manifestos o colocam em posição anacrônica. Em seu manifesto, de 1985, o autor tem plena consciência de que o seu texto se propõe a um diálogo com um determinado tempo, principalmente a um passado relacionado às vanguardas artísticas. Nomear aquele manifesto como uma ação de “velhos tempos” conferia a consciência entre tempos que ele trazia ao seu trabalho. O modo como ele produz o seu teatro no citado galpão, Trolley, em meio a festas e bebidas, o conduz a uma cena originária da própria arte teatral. Tal cena se articula aos festivais gregos de tragédias, regados a vinhos e música, que eram conduzidos pelos rituais ditirâmicos.

Esse movimento de busca do encenador por outros locais também se associa aos daqueles atemporais e atópicos cegos que compunham canções (por associação tais quais o coro ditirâmico), de sua obra inaugural no Chile, que, de forma errante e alheios ao regime de visibilidade das pessoas, percorrem pela teia urbana, a fim de serem percebidos. No entanto, diante da cegueira seletiva dos cidadãos urbanos, aqueles cegos buscaram por novos espaços e tempos em que poderiam entoar as suas canções.

A condução do olhar, produzida por um regime de visibilidade e de representação dominante, promove, muitas vezes, uma certa cegueira, devido à seletividade dos espaços teatrais hegemônicos. Griffero, como alternativa, recorre às periferias da cidade e encontra, no

²⁵³ OPAZO, loc. cit. “[...] carpas itinerantes, compañías de revistas o peñas folclóricas donde Aguirre, Díaz o Heiremans subvierten las lecciones de realismo psicológico o existencialismo que les prodigan sus maestros del *Experimental* o el *Ensayo*.”

²⁵⁴ RANCIÈRE, 2012c, p. 63.

galpão de ex-condutores de bonde, uma possibilidade para produzir o seu teatro. O Trolley torna-se, também, um espaço contrapedagógico que se abre à resistência e à insurreição tanto estética como comportamental de uma geração que não suportava ser regulada. Seguindo a tríade proposta por Cristián Opazo, esse local seria um terceiro cenário que, por meio de festas clandestinas, “[...] jovens dramaturgos insurgentes, tais como Griffiero ou Pérez, aprendem seus melhores modelos nas coreografias do Blue Ballet, na lira popular e na moda new-wave.”²⁵⁵

Deslocar-se à periferia, ou a um espaço marginalizado, em um movimento de afastamento da zona central, seria, segundo Walter Benjamin, uma aproximação a uma atmosfera mais politizada.²⁵⁶ Seria, também, uma forma de entender como a política e a história estão diretamente vinculadas aos modos como os sujeitos ocupam e se apropriam do espaço a que eles estão submetidos ou distribuídos nas sociedades, segundo a partilha do comum²⁵⁷ proposta por Rancière.

Griffiero situou-se entre os anos 1983-1986 em duas temporalidades²⁵⁸, tal qual o contemporâneo de Agamben.²⁵⁹ Em outras palavras, estar no Trolley era se colocar entre dois projetos modernizadores. De um lado, uma história de modernizações iniciadas em princípios do século, por meio de infraestruturas e de desenvolvimento de transportes. O Trolley, no passado, era sede do sindicato dos aposentados condutores de bonde, ou seja, sujeitos que sabiam conduzir uma maquinaria – que, outrora, era representante do progresso e da modernidade, simbolizada, alegoricamente, pelo bonde –, mas que se tornou obsoleta. Tanto os sujeitos quanto aquela tecnologia se tornaram sem valor de uso para a ordem social do país naquela época.

De outro lado, o regime autoritário, que, em nome do progresso e do desenvolvimento econômico, promoveu o desmantelamento de uma utopia social, obrigou o dramaturgo a se exilar duas vezes, a primeira, em 1973, e a segunda, em 1983. Esse último exílio, porém, seria em seu próprio país. A postura de Griffiero junto ao Trolley está diretamente associada ao seu projeto estético. Além disso, com o grupo Teatro Fin de Siglo, o autor explorou as possibilidades cênico-narrativas daquele lugar, de modo a montar, desmontar e remontar aquele espaço, a fim de construir imagens cênicas que extrapolassem uma visão cotidiana, ou

²⁵⁵ OPAZO, 2016, p. 36. “[...] jóvenes dramaturgos insurgentes, tales como Griffiero o Pérez, aprenden sus modelos en las coreografias del Blue Ballet, en la lira popular y en la moda new-wave.”

²⁵⁶ BENJAMIN, 1987b, p. 202-203.

²⁵⁷ RANCIÈRE, 2005.

²⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 15.

²⁵⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

mesmo hegemônica e totalizante, tanto do teatro e do discurso histórico como também dos espaços e dos tempos.

Esse movimento, de recorrer às margens do espaço público, não deve ser entendido, como já dito, como uma fuga, ou como “[...] um distanciamento misantrópico do artista-torre-de-marfim”²⁶⁰, tomando de empréstimo a expressão de Georges Didi-Huberman sobre a escolha de Bertolt Brecht, que, em meio à guerra em seu exílio, se dedicou a uma forma lírica muito antiga como o epigrama, no contexto fascista de sua época. Os deslocamentos de Griffiero, que dizem respeito à sua escolha de ocupar a periferia e, também, de reconfigurar as linguagens cênicas, e a lírica de Brecht não seriam uma mera recusa ao ver ou experienciar o seu espaço, mas um “distanciar-se”, para poder ver, expor e se posicionar de outra forma. Em ambos os casos, tal distanciamento também funcionou como uma ferramenta crítica, para uma ação reflexiva e política sobre a arte teatral.

Por meio do recurso da montagem, explorada, especialmente, pela linguagem cinematográfica, Griffiero propõe-se a construir uma narrativa visual, em que as imagens, mais que o texto verbal, são os eixos condutores da fábula apresentada. Mediante a sua escrita imagética e fragmentária, o dramaturgo lança mão de recursos alegóricos que incitam o olhar do espectador/leitor via um discurso que convoca sempre a memória do sujeito que visualiza, ou lê, as suas obras. Segundo Georges Didi-Huberman, “[...] os poetas não contam, mas *remontam a história*: eles nadam contra a corrente do fluxo histórico – sem negar sua imanência, sem se distanciar, sem andar na margem –, depois redispõem cada coisa na medida de suas próprias montagens reminiscentes. Eles inventam assim uma *arte da memória*.”²⁶¹.

Memória e História, estética e política, espaço e tempo, serão elementos que Griffiero convoca para a sua prática teatral. Tais elementos não possuem fronteiras claras entre si, eles estão, constantemente, em uma zona de cruzamentos e de interseções que culminará em suas montagens. Recuperando novamente aquele manifesto de 1985, tal zona de interseção está diretamente relacionada à noção de montagem que o autor executa em sua obra, como ele mesmo dizia, em 1985: “E a montagem chamada cinematográfica, nascida na cena, um contínuo associar de situações passadas e presentes, reais e ilusórias, negando constantemente a associação, mas mantendo a ação... o viver...”²⁶².

²⁶⁰ DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 162

²⁶¹ Ibid., p. 161.

²⁶² GRIFFIERO, 1985b, p. 2. “Y el montaje llamado cinematográfico, nacido en la escena, un continuo asociar de situaciones de situaciones pasadas y presentes, reales e ilusorias, negando constantemente la asociación, pero que va manteniendo la acción... el vivir...”

Ao abordar o pensamento de Carl Horst, em *Origem do drama barroco alemão*, Walter Benjamin recupera que Carl Horst, ao lidar com a questão da alegoria, dizia que ela sempre representava uma “‘transgressão das fronteiras de outros gêneros’, uma intrusão das artes plásticas na esfera de representação das artes ‘da palavra’”²⁶³. A alegoria, pelo olhar de Benjamin, não seria somente um elemento que incidiria sobre o discurso histórico, mas, sim, um elemento que dissociaria, por meio de uma transgressão formal, uma possível pureza de linguagem entre os gêneros artísticos. A sua presença imagética se configura como uma ruptura do curso formal daquela anterior “arte da palavra”, ou “arte poética”, na qual o teatro sempre teve uma posição.

É sobre essa ultrapassagem de regimes que aborda Rancière, em sua leitura sobre a política na arte. Para ele, a interferência incômoda entre regimes de visibilidade proporcionou uma virada de pensamento, para se pensar os objetos artísticos. Tal interferência, ele nomeia como “regime estético da arte”, em que a imagem, seja ela pictural, cinematográfica, fotográfica ou mesmo discursiva, é um potente elemento de *dissenso*, de dialética, de estranhamento ou de interrupção.²⁶⁴ Desse modo, as imagens produzidas pelo teatro de Griffero colocam-se nessa posição dissensual, ou dialética, não somente ao discurso histórico mas também às próprias linguagens teatrais, por meio de cruzamentos de técnicas consolidadas em outras artes.

Vale mencionar, por exemplo, a formulação do teatro épico de Brecht, a qual diz respeito à intromissão de um gênero em uma aparente pureza formal dramática, de modo a provocar uma interrupção dessa mesma forma. Esse pensamento pueril recaía sobre as antigas doutrinas da arte dramática, as quais desconsideravam a inevitável historicidade que permeava essa arte, sobretudo nas formas teatrais pós renascentistas, conforme já indicava Peter Szondi. Em palavras do pensador e crítico húngaro: “Como a evolução da dramaturgia moderna se distancia do próprio drama, sua análise não pode ser levada a cabo sem um conceito oposto. Daí o termo ‘épico’”²⁶⁵.

A intromissão e a interrupção possuíam o compromisso de promover uma instância de conhecimento tanto para a técnica teatral como também para os conteúdos que eram encenados. Para tal conhecimento, seria necessário, para Brecht, uma instância reflexiva a qual foi fortemente utilizada pelo discurso épico-narrativo, conforme Benjamin já dizia, em 1933. Novamente, cruzam-se filosofia e estética, pois, no momento em que Benjamin aborda sobre aquela figura capaz de transpor em linguagem as suas próprias experiências, ou imagens

²⁶³ BENJAMIN, 1984, p. 199.

²⁶⁴ Para essa discussão consultar, dentre outras obras, Rancière (2005) e Rancière (2012b).

²⁶⁵ SZONDI, 2011, p. 21.

de sua memória, ele se direciona para uma capacidade de transmissão de um saber, e, portanto, de um conhecer.

A narratividade épica, em Brecht, sempre esteve mesclada por outros gêneros e linguagens. Em *O autor como produtor*, Benjamin dizia “[...] que o teatro épico – ou seja, que aplica o princípio da interrupção – adota um procedimento que lhes é conhecido nos últimos anos de cinema e rádio, imprensa e fotografia. Refiro-me ao procedimento da montagem: a montagem interrompe o contexto no qual está inserida.”²⁶⁶. Ao provocar a reflexão do espectador e convocar um olhar que extrapolasse uma recepção passiva do enredo, Brecht tensionava o aparelho cênico, explorando o conceito de montagem em seu teatro. O teatro épico de Brecht, segundo Benjamin, não somente se alinhava, de forma discursiva, por meio da técnica, àquelas noções de “tendência” e de “qualidade” como também se pretendia enunciar uma pedagogia ao olhar do espectador. Uma pedagogia crítica e reflexiva aos principais aparatos estéticos produzidos naquela época.

Na primeira versão do texto *O que é teatro épico? Um estudo sobre Brecht*, de 1931, Benjamin afirmava que esta forma brechtiana mantinha “[...] ininterruptamente uma consciência viva e produtiva de ser teatro.”²⁶⁷. A interrupção do fluxo de dramático (teatro não aristotélico), pautado na técnica de montagem, direcionava o olhar do espectador para o desenrolar da fábula exposta e para os modos como se construía tal fábula. Essa técnica seria a base da noção de distanciamento tão cara ao teatro de Brecht.

Esse estudo tomou de empréstimo o termo distanciamento o associando ao movimento de exílio, bem como de mudança de paradigma artístico, ou mesmo como posturas de ruptura e de negação. Essa abertura conceitual também se relaciona, ao longo desse estudo, a outras significações, como “interrupção”, ou, como nomeia Griffero, “descontextualização”, a qual, segundo ele, seria capaz de gerar a “[...] sua própria realidade e sua própria linguagem comunicacional. A tipificação desta ação [descontextualização] é parte da memória e história da linguagem da representação.”²⁶⁸.

Para todas essas aberturas significativas, atreladas ao conceito de distanciamento, fica patente a noção de montagem, uma vez que tanto Brecht quanto Griffero e, por extensão, Benjamin se valeram dessa técnica. A montagem de Griffero, como ele mesmo abordou naquele manifesto, de 1985, partiria da própria cena, tal qual já havia executado Brecht, por meio do recurso da interrupção e citação dos gestos. A técnica grifferiana não se propõe a uma

²⁶⁶ BENJAMIN, 2017c, p. 96.

²⁶⁷ Ibid., p. 13.

²⁶⁸ GRIFFERO, 2011, p. 51. “[...] su propia realidad y su propio lenguaje comunicacional. La tipificación de esta acción es parte de la memoria e historia del lenguaje de la representación.”

citação textual do gesto, mas, tal qual uma câmera, se propõe a direcionar o olhar do espectador para uma determinada cena ou detalhe dessa mesma cena. O teatro do autor chileno seria uma possibilidade de imbricamento entre as duas artes no plano espetacular sem, necessariamente, o anteparo de um projetor e uma tela que receberia essa projeção. A peça *Cinema-Utopia* evidencia esse recurso de forma radical. Antes de se pensar que a técnica do chileno seria uma distinção a Brecht, ela pode ser entendida como uma extensão da técnica do alemão.

Vários de seus espetáculos possuem interfaces com a linguagem cinematográfica, seja pelos recursos técnicos desse meio artístico, seja por meio de recursos narrativos que ele proporciona. Quanto à técnica, podem-se pensar, por exemplo, o uso do *zoom*, do *traveling*, do *rewind*, *flash back* e outros. Quanto à narratividade, podem-se pensar nos cortes e nas interrupções da cena ou nas cenas paralelas e simultâneas. O diretor chileno não busca somente introduzir essa linguagem em cena, dado que, para ele, a própria cena, sobretudo no que diz respeito à sua relação com o espaço, está configurada, tal qual o cinema, em uma estrutura comum. Ambas as artes estão em regimes de visibilidades os quais devem ser lidos a partir de uma noção que “[...] se instala como formato global de nossa visualidade”²⁶⁹, que é a do “enquadramento”, seja o da tela de projeção, seja o do palco.

Essa noção da forma retangular é uma tônica no discurso do diretor chileno. Presentes em vários textos, desde o manifesto lançado, em 1985. Essa perspectiva é tomada de empréstimo de Roland Barthes, segundo ele: “A cena, o quadro, o plano, o retângulo enquadrado, é o que constitui a *condição* que permite pensar o texto, a pintura, o cinema, a literatura, ou seja, todas as ‘artes’, exceto a música [...]”²⁷⁰. Griffiero²⁷¹ apropria-se do pensamento de Oskar Schlemmer, o qual, em um texto escrito em 1925, aborda sobre o homem e a sua projeção em um espaço abstrato, que seria uma espécie de um cubo

²⁶⁹ GRIFFERO, 2011, p. 58. “[...] se instala como formato global de nuestra visualidade.”

²⁷⁰ BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986. p. 94. “La escena, el cuadro, el plano, el rectángulo encuadrado, es lo que constituye la *condición* que permite pensar el texto, la pintura, el cine, la literatura, o sea, todas las ‘artes’, excepto la música [...]”.

²⁷¹ GRIFFERO, op. cit., p. 47-48. “A partir da leitura de um breve ensaio de Oskar Schlemmer (1888-1943) sobre a desconstrução cênica para poder gestar o teatro do homem novo, por meio de uma ação que se volta a situar nas ações iniciáticas de uma representação, entender o formato, as suas concepções geométricas, o corpo, a cor e o som, encontrei concordância com minha visão de remeter o gesto teatral aos fundamentos da narrativa visual; o escrever sobre e a partir do espaço, permitindo gestar a criação a partir das matrizes alfabéticas da linguagem cênica, e não a partir de um modelo previamente construído.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “A partir de la lectura de un breve ensayo de Oskar Schlemmer (1888-1943) sobre la desconstrucción escénica para poder gestar el teatro de hombre nuevo, a través de un accionar que se vuelve a situar en las acciones iniciáticas de una representación, entender el formato, sus concepciones geométricas, el cuerpo, el color y el sonido, encontré concordancia con mi visión de remitir el gesto teatral a los fundamentos de una narrativa visual; el escribir sobre y a partir del espacio, permitiendo gestar la creación desde las matrices del alfabeto del lenguaje escénico y no desde un modelo previamente construido.”

tridimensional com várias linhas geométricas: “[...] quando seu papel é determinante, o centro é o homem: os movimentos e sua irradiação criam um espaço imaginário. O espaço cúbico, abstrato fica reduzido aos planos horizontal-vertical desse fluido.”²⁷².

Dessa forma, ele monta as suas peças a partir de um olhar fotográfico, capaz de perceber, no espaço teatral, uma multiplicidade de planos, os quais podem ser simultâneos, ou não. Desde o seu retorno, o seu projeto se vinculava à noção de simultaneidade do espaço cênico, e, para ele, “[era] preciso desenhar no espaço uma gráfica contínua, cem quadros, mil esculturas que vão entregando o subtexto oculto já ainda perceptível.”²⁷³. A mesma ideia de fragmentação, que já foi abordada em seu sentido histórico, se configura, também, em seu procedimento de montagem. A cena de Griffiero compõe-se, segundo ele, apropriando-se desse procedimento comum ao cinema, como aponta Ismail Xavier:

O conjunto de imagens impresso na película corresponde a uma série finita de fotografias nitidamente separadas; a sua projeção é, a rigor, descontínua. Este processo material de representação não impõe, em princípio, nenhum vínculo entre duas fotografias sucessivas. A relação entre elas será imposta pelas duas operações básicas na construção de um filme: a de filmagem, que envolve a opção de como vários registros serão feitos, e a montagem, que envolve a escolha do modo como as imagens obtidas serão combinadas e ritmadas.²⁷⁴

Aquele espaço “contrapedagógico”, ou periférico, tornou-se o laboratório cênico de Griffiero e o seu ímpeto de transgredir fronteiras. Lá, ele reconfigurou uma plástica cênica capaz de articular instalação, dramaturgia, montagem cinematográfica. Tais linguagens foram levadas, também, para os espetáculos em salas de teatro tradicionais, após a dissolução do Trolley. A partir desse laboratório, o autor promoveu um intenso diálogo entre esses dispositivos, sobretudo com o da instalação, pois, em meio a um lugar completamente alternativo, Griffiero estabeleceu uma hibridez daquele espaço, que era tanto um local de festas, de shows e de exposição como também cenário de suas peças, ao mesmo tempo em que era o seu próprio edifício teatral. Junto a Herbert Jonkers, Griffiero transformava o local em grandes estruturas cenográficas, que não eram somente um cenário alusivo ou figurativo. Eram grandes instalações que, juntamente ao texto e aos movimentos dos atores, bem como com às imagens históricas, formavam parte do enredo que era apresentado.

²⁷² SCHLEMMER, Oskar. Ser humano e representação. In: SCHLEMMER, Oskar. *Cadernos de teatro 56*. Rio de Janeiro: O TABLADO, 1973. p. 7.

²⁷³ GRIFFERO, 1985b, p. 2. “Hay que dibujar en el espacio, una gráfica continua, cientos de cuadros, mil esculturas que van entregando el subtexto oculto ya aún perceptible.”

²⁷⁴ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005. p. 19.

Figura 5 – Trolley Cenário *Cinema-Utopia*



Fonte: Fotografia enviada por Ramón Griffero ao autor da tese.

No tempo que ocupou o galpão, essas intromissões permitiram com que ele burlasse as formas cristalizadas que dizem respeito às noções de “espaço”, “tempo” e “sujeito”, por meio das obras que ficaram conhecidas como *Trilogia fin de Siglo*. Por meio da técnica do *zoom*, em *Historias de un galpón abandonado*, a fábula, que, em um primeiro momento, ocupa o primeiro plano cênico, se abre e se aprofunda, na medida em que abrem as portas de um grande armário que se situava como aparato de fundo desse plano. Por meio desse recurso, cria-se uma relação de *mise en abîme* do cenário. Esse mesmo recurso também foi utilizado em peças posteriores, tal qual *Almuerzos de mediodía o Brunch*, por meio de uma cenografia repleta de espelhos, na qual o diretor promove uma espécie de espaço infinito, como ele mesmo apresenta em rubrica.²⁷⁵

Quanto à fragmentação do tempo, é notório o uso constante de imagens dialéticas e anacrônicas em seu teatro, porém, em *Cinema-Utopia*, ele radicaliza essa noção, por meio do mesmo recurso do *zoom*. O autor traz para o primeiro plano da cena personagens que habitariam as décadas de 1940-1950, assistindo a um filme, em segundo plano, que foi produzido em décadas posteriores. Ele rompe, portanto, com a própria noção de tempo, pois o

²⁷⁵ GRIFFERO, Ramón. *Almuerzos de mediodía o Brunch*. Santiago, 1999a. “Lugar de la acción: un espacio infinito.”

filme não possui a intenção de apresentar um possível espaço futuro. O filme, na verdade, coloca-se no futuro daqueles espectadores ficcionais e no presente do público do espetáculo que estava sendo apresentado. Além disso, as personagens do primeiro plano, na cena final, invadem o espaço do filme e se misturam à própria projeção que assistiam.

Em *99-La Morgue*, o espaço é transformado em um fictício necrotério, cujas paredes se abrem para dar a ver personagens de outros tempos. Novamente, a noção de abertura e de fissura do espaço entre temporalidades. Como lugar onde residem os que já morreram, as aberturas de suas estruturas são capazes de revelar as memórias latentes, ou mesmo históricas, do país, e também da cultura ocidental. Para além do espaço, a peça configura-se como uma descontextualização do próprio sujeito que deve optar, constantemente, entre éticas coletiva ou individual, pois as personagens estão sempre imersas em uma dialética entre seguir os ditames do novo diretor do hospital que burla os diagnósticos das causas das mortes dos corpos que chegam ao hospital, ou seguir uma ética coletiva em apresentar os reais motivos das execuções.

A fragmentação do sujeito é ainda mais evidente em *Tus deseos en fragmentos* (2003). Em uma instalação cênica tida como salões de um museu individual, as personagens interagem sem que haja causalidade entre as cenas que se apresentam. Tal peça seria uma exploração do autor em tentar lidar com afetos e desejos individuais que, muitas vezes, se tocam por meio de histórias comuns entre os sujeitos. Nesse sentido, segundo Rancière:

O dispositivo da instalação também pode se transformar em teatro da memória e fazer do artista um colecionador, arquivista ou vitrinista, exibindo ao visitante não tanto um choque crítico de elementos heterogêneos, mas mais um conjunto de testemunhos sobre uma história e um mundo comuns [...] despertar os objetos úteis adormecidos ou as imagens indiferentes da circulação midiática para suscitar o poder dos vestígios de história comum que eles comportam.²⁷⁶

O projeto teatral de Ramón Griffero seria, dessa forma, pensado como uma estética de experimentações. Uma busca constante capaz de convocar uma série de procedimentos e de técnicas que dialogam, constantemente, entre outras linguagens artísticas, bem como promover um choque com o discurso histórico oficial, por meio de imagens dialéticas e alegóricas, as quais convocam sempre as sensibilidades e memórias de seus espectadores. O palco, ou galpão, daqueles ex-condutores se tornou uma espécie de galeria para as exposições das instalações de Griffero, instalações que, tomando de empréstimo de Rancière, se transformaram em “teatro da memória”.

²⁷⁶ RANCIÈRE, 2012b, p. 35.

É notória, também, no movimento promovido por Griffero, em seus dois exílios, a inerente dialética entre a recusa de um lugar – cristalizado por formas fixas de representação, bem como violento e autoritário – e a busca de outro, também com a sua própria organização prévia, mas que fosse permeável a outras experimentações que poderiam afrontar aquelas que ele recusava. Griffero afronta vários discursos, na medida em que desenvolve o seu projeto teatral. Tal afronta se refere tanto aos seus posicionamentos críticos e a sujeitos como modelos estéticos quanto aos seus posicionamentos espaciais.

O Trolley, por seu caráter de dissenso, foi capaz de desafiar o dispositivo militar, uma vez que a sua voz marginal, dissidente, contracultural, ou, em termos deleuzianos, “minoritária”, promovesse uma ação do poder estatal de coerção. Posteriormente, isso que parecia apenas “vozes minoritárias” foi capaz de assumir outros espaços, de modo a se fazerem audíveis essas vozes em locais onde não lhes permitiam o acesso. Sobre essa ideia, Gilles Deleuze aponta para as práticas minoritária e revolucionária de uma língua, associando-a a uma espécie de aceitação de um “exílio” em seu próprio espaço.

O caráter minoritário de uma língua estende-se às condições de uma prática minoritária e revolucionária em toda língua. “Menor” é aquela prática que assume sua marginalidade em relação aos papéis representativos e ideológicos da língua e que aceita a desterritorialização (enquanto exílio) no interior das práticas comunicativas majoritárias, sendo estrangeiro na própria língua, envergonhando-se, gaguejando, deixando emergir o sotaque e o estranhamento de quem fala fora do lugar e ainda assim aceita e assume o não-lugar como seu deserto, na impossibilidade de uma origem. Assim, para assumir uma prática menor, ou “devir-minoria”, basta “encontrar seu próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio patoá, seu próprio terceiro mundo, seu próprio deserto”.²⁷⁷

Assim, ao retornar, Griffero exila-se em seu próprio país, durante o período ditatorial, e também se exila dos espaços consagrados, bem como de linguagens cujas vias já estavam amplamente mapeadas. Ainda que o autor chileno possuísse um “passaporte” que o credenciasse como membro cidadão dessas duas “nações” (Chile e teatro), ele se tornou, mais uma vez, duplamente “estrangeiro”, valendo-se dessa imagem de Deleuze. Essa posição lhe confere uma potência de desestabilizar as imagens solidificadas de ambos os espaços. No caso do Chile, ele rompe com a linearidade histórica composta pelos “vencedores”. No caso do teatro, ele transforma um local, residual e esquecido, em um potente lugar de experimentação que foi capaz de tensionar as linguagens teatrais, tanto do espaço como também da dramaturgia e da direção, a fim de criticar muitos formatos pré-estabelecidos.

²⁷⁷ DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 28-29.

3 PERCURSOS POLÍTICOS E ESTÉTICOS ENTRE AS IMAGENS DE MEMÓRIA E DE POLÍTICA, COMPOSTAS POR RAMÓN GRIFFERO

Este capítulo se constrói a partir da produção de ensaios críticos a seis espetáculos de Ramón Griffero: três, produzidos em meio à ditadura, e três, pós-ditatoriais. Conforme já exposto na introdução deste trabalho, a escolha por lidar com o ensaio se dá por ser “[...] uma textualidade apropriada ao discurso latino-americano”²⁷⁸, seguindo o pensamento de Hugo Achugar. Quanto à essa característica do ensaio, Grínor Rojo complementa que ele também é “[...] uma forma inquieta, aventureira, exploradora, [...] o modo de dizer mais pertinente a [uma] situação de crise.”²⁷⁹. À essa situação, o pensador chileno se referia a uma espécie de genealogia dessa modalidade textual, a qual, segundo ele, nasce da necessidade crítica a pensamentos e a tratados científicos tradicionais. Quanto à situação de crise, por sua vez, esta se associa ao presente de elaboração desta tese, principalmente no que diz respeito a uma onda de pensamento conservador que chega no continente, em específico no Brasil.

Espera-se, com esse trânsito, perceber a peculiar consciência do autor sobre a potência estética que possuem as imagens, sobretudo as suas relações com a memória. Uma potência que, como também já antecipado, não se limita apenas ao contexto de produção dessas obras, seguindo a esteira de pensamento de Sara Rojo. As análises que se seguem se preocupam com o direcionamento político do dramaturgo e diretor, bem como com o posicionamento do espectador diante do que é apresentado. O papel desse sujeito, por sua vez, será muito importante, pois será ele o operador entre representação, memória, estética e política. Partindo, predominantemente, de um leitor/espectador latino-americano, é quase inescapável a função de testemunha tanto do espetáculo quanto da história das disputas ideológicas e políticas, ao longo do continente.

Será percebido, nesses ensaios, uma valoração histórica às imagens, e essa escolha se associa à essa modalidade textual, na medida em que, segundo Grínor Rojo, os discursos tecnocrático e funcionalista das sociedades contemporâneas buscam eliminar as potências críticas, via o “[...] abandono do estudo da história para compreender a sociedade”²⁸⁰. Haverá, dessa forma, saltos históricos e espaciais, além da fragmentação discursiva, já que as temporalidades das cenas grifferianas estão marcadas por essa potência que conclama o olhar

²⁷⁸ACHUGAR, 2006, p. 38.

²⁷⁹ SALOMONE, Alicia. Entrevista a Grínor Rojo: “El ensayo, un modo de decir nacido de la crítica”. Entrevistado: Grínor Rojo. *Bocadesapo – Revista de Arte, Literatura y Pensamiento*, Buenos Aires, ano 11, n. 7, 2014, p. 22-27. p. 24. “una forma inquieta, aventurera, exploratoria [...] el modo de decir más pertinente a esa situación de crisis.”

²⁸⁰ Ibid., p. 27. “[...] el abandono del estudio de la historia para comprender la sociedad.”

ativo do espectador no momento de apresentação. Uma potência que trabalha, simultaneamente, passado, presente e futuro como linhas de força, para se pensarem as construções estéticas, simbólicas e sociais dos sujeitos latino-americanos. Dado o caráter fragmentário de seus espetáculos, bem como a sua atenção à espacialidade, as possíveis contextualizações das montagens serão via descrições e passagens de algumas cenas e, também, pelas escolhas cenográficas propostas pelo diretor.

3.1 DESAMPARO, VAZIO, VIOLÊNCIA E POSSIBILIDADES NAS RUÍNAS DE *HISTORIAS DE UN GALPÓN ABANDONADO*

Todo horror promovido pelos militares, no Chile, gerou uma série de efeitos à sua população, dentre eles pode-se citar a imagem que Ramón Grifféro tinha de sua cidade, em 1982, após retornar de seu exílio: “Santiago era uma espécie de cidade fantasma. Uma cidade cinza, sem vida. Uma cidade ilhada, presa a padrões de comportamento e de conduta”²⁸¹. Um local que, apesar de incentivos à compra de bens de consumo, não recebia a música, o cinema e a arte que vinham de fora, exceto em seus formatos comerciais, como as megaproduções da Broadway ou dos estúdios de Hollywood. Parecia uma fotografia borrada de um tempo que não mais existia e que ninguém ousava mencioná-lo. Uma cidade assolada pelo medo, controlada, pouco habitada, em nome do progresso. Parecia não haver espaços de convívio, e os espaços públicos eram sempre vigiados. A imagem de Santiago para Grifféro, em 1982, era de uma cidade devastada. Tal qual um lugar desamparado e vazio que sofrera por uma catástrofe ou guerra.

A seguinte imagem em linguagem jornalística foi extraída de uma reportagem que apresenta as primeiras imagens da cidade de Raqqa, na Síria, após a entrada de tropas sírias, em outubro de 2017, com a expulsão do grupo Estado Islâmico, que comandava, havia alguns meses, a região: “Ao redor, uma paisagem de desolação, com prédios em ruínas, ruas cheias de escombros e carcaças de veículos, uma cidade devastada”²⁸². Imagens como esta, construída em linguagem jornalística, poderiam se adequar a qualquer visão de um local que havia passado por um evento catastrófico, sejam terremotos, furacões, tsunamis, guerras entre países, ou guerras civis. As imagens e os efeitos de catástrofes, ao longo do tempo e em

²⁸¹ GRIFFERO, 2017. “Santiago era una especie de ciudad fantasma. Una ciudad gris, sin vida. Una ciudad aislada, encerrada a padrones de comportamiento y conducta”

²⁸² APÓS a expulsão do Estado Islâmico, coalizão ainda procura extremistas escondidos em Raqqa. *Uol*, Raqqa, 18 out. 2017. Internacional. Disponível em: noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2017/10/18/t_opshots-raqa-em-ruinas-apos-expulsao-do-estado-islamico.htm?cmpid=copiaecola. Acesso em: 19 out. 2017.

qualquer parte do mundo, são muito semelhantes. Há destruição, escombros, carcaças, restos, ruínas e desamparo.

Ainda no campo da potência da imagem contemporânea dos conflitos na Síria, tal imagem ultrapassa as visões de catástrofes ocorridas no início do século XXI, pois essa mesma descrição poderia se situar na Alemanha do pós-Guerras; Espanha, após Guerra Civil; Hiroshima e Nagasaki, após a bomba atômica; Pompeia, após o Vesúvio; e tantas outras. Não faltam exemplos de países que sofreram com esses tipos de eventos. Interessante observar, ainda, que a imagem, tomada à distância por qualquer observador, de qualquer um desses locais, poderia ser muito semelhante. A catástrofe produz imagens desoladoras as quais provocam uma indeterminação quanto às identidades dos locais onde elas ocorreram. Nesse sentido, ela produzirá um local aberto e sujeito a modulações e a percepções diversas.

Além dessas relações comuns, o efeito de um evento devastador para qualquer local é, sobretudo, a produção de ruínas, a qual se torna uma alegoria operativa para se pensar as possibilidades de tempo para qualquer espaço, cidade ou país. Sem extrair dessa ideia uma noção fatalista e pessimista, uma cidade, ou já foi uma ruína sobre a qual ela construiu o seu próprio edifício, ou está em vias de ser. Estar no mundo é, também, estar submetido às suas intempéries ou às oscilações geológicas naturais, ou estar suscetível a descuidos humanos desastrosos, bem como sujeito às disputas entre os homens, comuns ao longo do curso histórico.

Segundo Walter Benjamin, “[...] a cadeia de fatos que aparece diante de nossos olhos é para ele [anjo da história] uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés.”²⁸³. Essa passagem se encontra em sua nona tese, sobre o conceito de história, a qual se direciona à alegoria do “Anjo da História”, criada a partir do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee. Nessa passagem, Walter Benjamin alertava o seu leitor para o objeto de estudo do historiador, o qual só possui diante de si ruínas ou restos de um passado soterrado por escombros.

Quase todo o cenário de destruição e morte, à primeira visão, é um lugar irreconhecível, uma vez que se tornou uma ruína. A fim de se revelar novamente, é preciso um cuidadoso trabalho arqueológico de seleção e de escavação. Tal qual o trabalho de um escavador – de recuperar ou fazer ressurgir algum objeto ou mesmo as estruturas de um edifício que, porventura, tenham resistido ao evento catastrófico –, ou o de um trapeiro – que vasculha no lixo em desordem de uma cidade grande e seleciona o que lhe é útil²⁸⁴ –, o

²⁸³BENJAMIN, 2012, p. 14.

²⁸⁴BENJAMIN, 2006. p. 395.

historiador cauteloso deve vasculhar lugares e objetos, a fim de reconhecer, neles, os índices de algo que a imagem desordenada, deixada pela catástrofe, não mais lhe permite ver. É preciso revirar o solo²⁸⁵, para extrair um possível segredo enterrado sobre os escombros da ruína e, a partir de então, reconhecer a história daquele espaço e daquela catástrofe.

Essa noção de catástrofe, assumida como percurso da história e da produção de ruínas, possui um amplo significado. Para Benjamin, essa catástrofe está diretamente relacionada à ideia de progresso, que se intensifica mediante a projetos modernizadores a partir do século XIX, os quais refundam a noção de “estado de exceção” como uma regra, ou norma histórica²⁸⁶. Benjamin, em suas teses de 1940, aponta o progresso como um vendaval que deixa para trás apenas as ruínas pelo caminho. Esses mesmos ventos se relacionam, também, à cultura (sempre presente nos discursos históricos) dos vencedores que levam os despojos dos vencidos em seu cortejo triunfal, de modo a criar documentos de cultura advindos de uma barbárie.²⁸⁷ A relação entre progresso e “estado de exceção”, de Benjamin, se torna mais clara à medida que o progresso também se vincula, inevitavelmente, às noções de violência e de poder, anteriormente abordadas pelo filósofo, como mantenedoras de uma ordem previamente concebida entre Direito e Estado.²⁸⁸

Apesar da existência dessas várias nuances para lidar com a ideia de catástrofe, bem como com a sua produção de ruínas, não há como negar que existem pontos comuns entre elas. Primeiramente, o teor de violência, muitas vezes, seguido de mortes, que a catástrofe proporciona. Além disso, como anteriormente dito, as catástrofes produzem imagens comuns ligadas à deteriorização do espaço e ao desamparo dos sujeitos. As ditaduras ocorridas ao longo da América Latina, sobretudo no Cone Sul, a partir dos anos 1960, poderiam se relacionar a essa noção. Tais eventos produziram mortes em série de sujeitos e de grupos sociais, criando um estado de tensão e de medo entre os habitantes desses países, uma vez que a violência se tornou fato “presente [na] vida cotidiana”²⁸⁹ deles. As altas cifras de mortos, desaparecidos e torturados ao longo Ditadura Militar chilena, entre os anos de 1973-1989²⁹⁰,

²⁸⁵Id., 1987b, p. 239-240.

²⁸⁶BENJAMIN, 2012, p. 13.

²⁸⁷Ibid., p. 12-13.

²⁸⁸Ibid, p. 57-82. Apenas para esclarecimento, esta referência está associada ao trabalho produzido, entre os anos de 1920-1921, nomeado como *Sobre a crítica da violência como poder*, documento que faz parte desta compilação da obra de Benjamin, de 2012. Ver também: SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

²⁸⁹BENJAMIN, op. cit., p. 76.

²⁹⁰DÉLANO, Manuel. Chile reconhece a más de 40.000 víctimas de la ditadura de Pinochet. *El País*, Santiago, 20 ago. 2011. Internacional. Disponível em: https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html. Acesso em: 28 out. 2017. Ver também: BALLESTEROS, Elías Padilla. La memoria y el olvido. *Desaparecidos*, [201-]. Disponível em:

por exemplo, são comparáveis a tantos outros genocídios, guerras e catástrofes que já ocorreram mundialmente.

Motivado pelos processos políticos que passou o Chile, desde a alternativa socialista, entre 1970 e 1973, à Ditadura Militar, entre 1973 e 1989, Ramón Griffero lança-se em um vazio simbólico e estético que se tornou o país, segundo ele, a fim de poder criar obras teatrais que buscassem outras formas de representações, diferentes dos formatos anteriormente utilizados, tanto em democracia quanto em Ditadura. Dadas as características de experimentação, de desejo e de pulsão que o Trolley assumia, Ramón Griffero jogou-se no campo das possibilidades presentes naquele local. Por se situar em regiões marginalizadas do centro e sediar a história e os condutores de bondes aposentados, que já foi levada pelos ventos do progresso, o local encontrava-se abandonado geográfica, histórica e politicamente do corpo da cidade. Esse duplo caráter de memória e de possibilidades levou o dramaturgo e diretor a conceber a sua sequência de espetáculos nomeada como *Trilogia de Fin de Siglo*.

A peça inaugural dessa trilogia, *Historias de un galpón abandonado*, narra, de forma amplamente grotesca e fragmentária, a história de um local sem identidade clara. Pode ser um bairro, uma cidade, um país, ou mesmo o próprio galpão Trolley, ou um armário aparentemente abandonado. Esse insólito espaço é administrado por quatro torpes sujeitos (Don Carlos, Doña Carla, Don Fermín e Señor Mendibez) e, também, por uma mulher gorda, cuja função seria de uma espécie de recepcionista.

Ao longo dos dias, começam a chegar os seus habitantes, um casal de professores, Camilo e Carmen, que, segundo as indicações do texto dramático, seriam profissionais da época de Pedro Aguirre Cerda, o presidente eleito pela Frente Popular, em 1938. Chegam, também, uma mulher com um filho em busca de seu marido; seguida por uma arrogante e classista senhora; um engraxate; além de uma personagem simbólica nomeada como Água. Personagens extremamente distintos entre si, com identidades relacionadas a várias representações históricas que os conduziram até esse local aberto e desamparado.

Figura 6 – *Historias de un Galpón Abandonado*



Fonte: Griffèro²⁹¹.

Vladimir Safatle²⁹² alerta para os afetos de medo e de desamparo que, constantemente, estão na base constitutiva tanto da construção de um determinado corpo político como também de sua destruição. Para esse autor, o desamparo está em uma perspectiva dialética extremamente crítica. Ele é capaz de produzir um estado de despossessão simbólica e representacional para o indivíduo, provocando uma espécie de “[...] suspensão, mesmo que momentânea, da capacidade de ação, representação e previsão.”²⁹³

Tal estado de suspensão, *a priori*, provocaria uma dupla dimensão: uma, relacionada ao poder criativo do homem em compor as suas próprias representações e modelos de organização social; e outra, na qual o sujeito desamparado buscaria pelas representações com as quais ele já possui uma identificação. Esse estado, pensando as relações políticas a que os indivíduos estão investidos, se relaciona à ideia de poder e de suas representações. Ao se pensar em sociedades politicamente constituídas²⁹⁴, observa-se a oscilação entre modos de representação aparentemente díspares, mas que poderiam ser fundamentados a partir da

²⁹¹ GRIFFERO, Ramón. *Historias de un galpón abandonado*. 1984. Paginação irregular. Disponível em: <http://griffero.cl/galpon.doc>. Acesso em: 5 set. 2017.

²⁹² SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

²⁹³ *Ibid.*, p. 53.

²⁹⁴ O termo “politicamente constituída” refere-se a sociedades que se utilizam do dispositivo da língua, para promover as relações sociais, além de uma determinada organização comum, em que os sujeitos convivem por meio de um sistema compartilhado. O compartilhamento dessa ordem está direcionado ao pensamento de “comum compartilhado”, proposto por Jacques Rancière (2005).

própria lógica do desamparo, a qual, de forma dialética, está relacionada a uma violência inaugural do corpo social.

A violência, abordada por Safatle, vincula-se, também, ao vazio que o desamparo promove, pois, diante desse estado de suspensão, os sujeitos buscam criar laços de identificação. Essa busca é motivada pelo medo de não mais se reconhecer em uma comunidade, ou mesmo de que haja a superação de outros modos e organizações sociais com os quais ele não se identifica. Na medida em que o homem se reconhece como parte de um determinado grupo, ele estabelece, conseqüentemente, o seu duplo antagônico que deve ser combatido.

Ao passo que o sujeito cada vez mais se constitui e se identifica com uma comunidade a qual possui o seu sistema simbólico específico e compartilhado entre os seus pares, bem como as suas leis e a sua própria organicidade; cada vez mais, o outro, alheio à essa comunidade, começa a se tornar um perigo em potencial à sua comunidade de afetos. Diante dessa dialética instaurada pelo desamparo e pelo vazio, há o impulso de identificação capaz de provocar uma violência entre os sujeitos que se encontravam despossuídos de símbolos e de representações. Para abordar essa carência, Safatle retorna ao mito do “pai primevo”, proposto por Freud.

Nessa leitura, Safatle propõe que a violência está na constituição da sociedade e de suas instituições. A partir da superação da figura de autoridade paterna, por meio da morte, se produz um vazio simbólico, uma vez que os preceitos outrora constituídos já não eram geridos pela figura que os criou. Os sujeitos, imersos no vazio causado pela ausência ou desposseção desse signo, preenchem-no pelos mesmos signos de violência e de autoridade que, em outro momento, eram tidos como entraves ao desenvolvimento do homem, mas que eram os únicos que possuíam. Tanto os autoritarismos ou a projeção de democracias liberais participariam desse mesmo jogo.

Os percursos da historiografia moderna oscilam entre esses dois campos simbólicos de constituição de um corpo político, ou seja, a constituição de um Estado que pode ser governado por uma figura centralizadora, muitas vezes, de aspectos violento e autoritário, ou por uma possível institucionalidade estatal em que não há uma figura de poder clara, mas uma massa nomeada como povo que deliberaria sobre o funcionamento de um Estado. Essa última composição, ao pensar em sociedades modernas, nunca se constituiu de forma pura, pois, mesmo nas tentativas de democracias ou governos liderados por coletivos, a necessidade de representação sempre existiu, ainda que o representante não se utilizasse de uma forma autoritária de ação.

As passagens de um Estado democrático utópico, como foi o governo de Salvador Allende, para um autoritário e repressivo, como foi a Ditadura de Pinochet, estão imersas nesse jogo de afecção movida pelo desamparo. O primeiro, como possibilidade alternativa de uma composição estatal diferente dos modelos comuns, gerou um Estado de medo a uma parcela da população que não se identificava com aquela organização política. Motivada, muito provavelmente, pelo medo de perder certos privilégios enraizados na cultura do país, várias pessoas apoiaram a imposição de um regime autoritário, capaz de eliminar a dissidência que se construía a partir da política promovida pela Unidad Popular. Reafirmar essa forma autoritária, que foi rechaçada pela política chilena, ao longo das décadas de 1940 até 1973, é uma atualização desse retorno ao “pai primevo”, de Freud, trazida por Safatle.

Ainda que Allende tenha se figurado como um sujeito político de identificação de algumas classes, principalmente trabalhadores e sujeitos populares, a alternativa assumida por ele propunha uma desconstrução do universo simbólico prévio do Chile, a fim de compor um modelo de afeto político que procurava se pautar pela demanda coletiva. No entanto essa passagem não ocorreu e foi bloqueada pelo golpe de 1973. Safatle alerta que a massa, nomeada como povo, ainda não constituiu processos de identificação²⁹⁵, por isso, a alternância comum nas sociedades latino-americanas entre um líder autoritário e, muitas vezes, centralizador e democracias representativas em que o líder cria uma relação de identificação com as massas.

No prólogo de *Histórias de un galpón abandonado*, há uma indicação sobre o estágio devastado e abandonado do espaço cênico em que sopra um vento que levanta o pó e as folhas, além de uma voz de rádio que anuncia o começo ou fim de uma guerra. Em meio à esta atmosfera, uma adolescente canta uma canção que diz sobre as possibilidades de uma vida que floresce em meio a aquele local, aparentemente, desprovido de vida, um florescer tanto dos campos quanto da honra e do futuro de uma nação que estaria por vir.²⁹⁶ Essa imagem se contrasta com o desenrolar da peça. Logo após a canção, entra um velho que retorna ao seu espaço e se choca com as mudanças, com os desmoronamentos (utópicos?), e, também, em busca de um interlocutor, o qual ele sabe que não mais encontrará:

²⁹⁵ SAFATLE, 2016.

²⁹⁶ GRIFFERO, 1984, p. 5. “La bodega está en tiniebla un viento levanta el polvo y las hojas. Una voz radiofónica anuncia el comienzo o el fin de una guerra. [...] Y florecen los campos./ Y florece el honor/ Y florecen las flores sembradas con vigor/ Y florecen los montes/ Y florecen los mares/ Y en el horizonte brilla nuestro esplendor/ Y florece el futuro que esta tierra nos legó/ Y florecen los frutos de esta gran nación.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “O galpão está em névoa, um vento levanta o pó e as folhas. Uma voz de rádio anuncia o começo e o fim de uma guerra. [...] E florescem os campos./ E floresce a honra/ E florescem as flores semeadas com vigor/ E florescem os montes/ E florescem os mares/ E no horizonte brilha nosso esplendor/ E floresce o futuro que esta terra nos legou/ E florescem os frutos desta grande nação.”

Tudo mudou tanto. Não devia ter voltado, já não existe mais a casa, Herminda deve ter ido, sempre quis cruzar a cordilheira a pé. ‘Será como retroceder no tempo’ afirmava, alguém caminha e caminha e tudo pode ser como foi há mil anos. Que ideia demolir tudo e fazer o que fizeram HERMINDAAAA. Passaríamos todo o dia e toda a noite nos contando o que foi, o que poderia ter sido, nos cansaríamos de tantas histórias, de tanto tempo. Não me viu velho Herminda e eu não te verei velha[...].²⁹⁷

A fala desse velho se assemelha muito à imagem que Griffero possuía de seu país, completamente devastado, logo que retornou. O desenvolvimento do enredo de *Historias de un galpón abandonado* conduz-se por meio da dialética do afeto, conforme propõe Safatle²⁹⁸. Na peça, há um jogo promovido entre os administradores e os novos moradores, estes últimos passam por situações precárias como de fome e de sede, enquanto os quatro administradores se esbanjam em uma espécie de Olimpo, onde há fartura de comida, roupas, entre outras. A forma como a personagem Água, de caráter extremamente alegórico, é tratada indica os modos como os indivíduos lidam com a vida e com a manutenção dela.

A violência promovida por aqueles quatro personagens, ao longo do espetáculo, aos novos moradores e, por extensão, à Água é uma sugestão para se pensar como a vida naquele local está, constantemente, ameaçada. Segundo o coordenador geral do espaço, Don Carlos, tal jogo era necessário para a educação e a construção moral desses novos habitantes, afirmando que era preciso deixá-los passar por necessidades, a fim de que brotasse o “valor e a ousadia”²⁹⁹. Ao longo do espetáculo, os modos como os administradores tratam os seus novos moradores é extremamente hostil, além de promoverem atos sórdidos e violentos com esses.

A tensão prolonga-se até ocorrerem algumas mortes: a primeira, do rato de estimação de Camilo; seguida pela morte deste; e, posteriormente, a morte de uma criança. Há momentos em que a ânsia de poder desses senhores se transforma em constantes violações,

²⁹⁷ GRIFFERO, 1984, p. 6. “Todo ha cambiado tanto. No debería haber vuelto ya no está la casa, Herminda se habrá ido, siempre quiso cruzar la cordillera a pie. ‘Será como retroceder en el tiempo’ afirmaba, uno camina y camina y todo puede ser como fue hace mil años.

Que idea haber demolido todo y hacer esto por qué lo hicieron HERMINDAAAA. [...]

Íbamos a pasar todo el día, toda la noche contándonos lo que fue, lo que pudo ser, nos hubiéramos cansado de tantas historias, de tanto tiempo. No me viste viejo Herminda y yo no te veré vieja[...].”

²⁹⁸ SAFATLE, 2016.

²⁹⁹ GRIFFERO, op. cit., p. 32. “Lo único que está claro, es que hay que fortalecer a esta gente, darles prueba de dureza, para que conozcan el sufrimiento e de ahí les nazca el valor y la osadía. Formemos gente fuerte como nuestros predecesores, temerarios cruzados que en épocas remotas lucharon sin flaqueza contra el paganismo. Así como primera medida serán sometidos a un período de dureza, No más agua ni alimentos.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “O único que está claro é que deve fortalecer esta gente, dar a elas provas de dureza, para que conheçam o sofrimento e a partir daí nasça nelas o valor e a ousadia. Formemos gente forte como nossos antepassados, temerosos cruzados que em épocas remotas lutaram sem fraqueza contra o paganismo. Assim como primeira medida, serão submetidos a um período de dureza. Sem água e sem alimentos.”

principalmente sexuais³⁰⁰. Todo o jogo que a peça produz está vinculado ao desamparo simbólico presente naquele galpão abandonado. Um local onde a memória coletiva, principalmente dos espectadores, pode ser acessada à medida que se desvelam os índices históricos contidos nos despojos que o progresso arrastou para aquele local.

A fim de investigar mais a fundo esses despojos, o próprio movimento de extensão e de abertura do espaço cênico convida o espectador à essa investigação, ou escavação, em termos benjaminianos. Como já mencionado, por meio de um recurso próximo ao *zoom* de uma câmera, o espectador é convidado a adentrar, via olhar, em um novo espaço que se encontrava por detrás de um armário, que, aparentemente, era o fundo da cena que o espectador via nas primeiras cenas. Ao abrir o armário, o cenário revela o seu fundo, e, com isso, o espectador promove uma ampliação de sua perspectiva daquela peça, executando o mesmo movimento de aprofundamento do olhar para o que havia de mais recôndito, íntimo e nuclear naquele espaço ficcional. Esse espaço é justamente o local onde habitavam os administradores daquele galpão, ou seja, as estruturas e os pensamentos que regiam as políticas daquele local.

Apesar da fragmentação da peça, é possível perceber o jogo cíclico que Griffero compõe, pois há uma ideia de esperança e de utopia no prólogo da peça, o qual é contrastado pelo desenrolar do espetáculo. A violência promovida pelos administradores intensifica-se nas últimas cenas do espetáculo. Ao longo de um conturbado baile, um dos administradores entrega uma arma à arrogante senhora classista. Ela, como forma de se diferir dos demais habitantes, mantinha um jogo de devoção e de bajulação àquelas quatro personagens, a fim de poder acessar o mesmo espaço social que elas. A classista, que sempre se incomodou com os choros da criança, dispara contra esta como um fatal gesto de divisão entre si mesma e os outros. Após esse assassinato, a senhora esconde a arma junto à tina onde se encontrava a personagem Água.

O engraxate, raivoso, lança-se contra um dos administradores, acusando-o de ter matado a criança, porém a senhora aponta para a arma dentro da tina, de modo a inverter os papéis de vítima e de acusador. O coordenador geral do espaço, Don Carlos, retira a arma dentro da água e insinua que os assassinos são os próprios habitantes. A senhora ratifica essa insinuação e, posteriormente, segue com os quatro para dentro do armário e se fecham, deixando os moradores, mais uma vez, sem recurso.

Revoltados, eles inflamam-se contra aqueles senhores e tentam invadir o armário onde eles moravam, e, ao abrir, o encontra completamente em desordem, porém já não havia

³⁰⁰ GRIFFERO, 1984.

ninguém, aparentemente. No entanto sai uma personagem, vestida com roupas de esportistas, trazendo vários elementos que os habitantes pediam, sem sucesso, para os antigos coordenadores. Com a chegada dessa nova personagem, as personagens voltam a ter esperanças e iniciam um movimento de reorganização do local. Uma espécie de uma nova esperança acomete aqueles moradores. Essa última imagem retoma a possibilidade de construção de uma realidade, mesmo diante da desordem e do abandono.

Para além dessas significações da história política chilena, esse misto de espaço absurdo e grotesco produz uma série de questionamentos, relacionados ao próprio Trolley, tais quais: Como fazer de um lugar inóspito, lúgubre, marginal e esquecido um espaço de entretenimento, misturado a uma potente criação artística, que buscava refletir sobre os modos de representação teatral vigentes? Como fazer de um galpão cinza e frio um oásis onde se poderia respirar ares de liberdade, de resistência e de contestação? Como um local destinado a convencionais trabalhos seria palco de um forte movimento contracultural? Como pensar uma zona temporária de experimentação estética, de liberdades corporais e de desejos como uma ponte entre o passado e o presente? Como fazer de um galpão a alegoria de um país?

O espaço ficcional, dessa maneira, mistura-se à própria lógica de ocupação do galpão, visto que esse era um lugar assumido com a clandestinidade, em que o desejo seria o condutor das ações daquele espaço. Um espaço alternativo, onde os padrões de conduta, tanto aqueles inseridos pelo governo ditatorial quanto aqueles herdados pela tradição cultural do país, poderiam ser burlados. Onde o jovem que já havia perdido o seu referencial ideológico, mas que se incomodava com o intenso controle, poderia se identificar. Com posicionamentos ideológicos distintos, maneiras de pensar ou de vestir também distintos, o galpão situado na Rua San Martín, 841, com a sua efervescência e desejo de produção cultural, teve um intenso e curto período de vida, tal qual o foi o tempo da Unidad Popular.

Os tempos e desejos da UP e do Trolley eram completamente diferentes, no entanto é inescapável perceber que o recorte, em termos de cultura na cidade, bem como em proposições estéticas e de comportamentos, que o galpão propiciou se relaciona à alternativa de recortes político, estrutural e cultural que a UP promovia para o país, para a América Latina e para o mundo. O microcosmo Trolley, para Santiago, em meio às ruínas promovidas pela Ditadura, seria o que foi a Unidad Popular, para o país, em seus desejos de utopia. Assim, Ramón Grifféro, ao ocupar esse galpão esquecido e desamparado nos corpos social e político da cidade, lida com as ruínas provocadas pelos ventos progressistas e violentos do regime ditatorial.

Um espaço em ruínas é, também, um lugar habitado pelo abandono e pela falta, é um lugar onde seria possível encontrar com o outrora de um presente que está diante dos olhos de um observador, possibilidade aberta somente a aqueles que se propõem a buscar e para quem reconhece que aquilo que falta no espaço é capaz de produzir discursos, ou mesmo imagens. Dado isso, o intenso trabalho de memória de tantas famílias de desaparecidos políticos ao longo das ditaduras latino-americanas, uma vez que a ausência do corpo não deveria ser um apagamento completo do que se passou naqueles lugares, mas, sobretudo, um índice discursivo que clamaria por justiça para os atrozes atos cometidos pelos Estados contra os direitos humanos.

O trabalho de Ramón Griffero lida com a falta que busca o olhar daquele que se dispõe a ver. A falta diz, pode tocar e também nos olha. Essa é uma das principais lições, construída a partir do pensamento benjaminiano, que Didi-Huberman³⁰¹ oferece aos sujeitos e, por extensão, aos artistas contemporâneos. Perceber que o vazio de uma história é, também, conteúdo de seu processo de produção lacunar. Uma caixa que poderia estar vazia em sua aparição no presente, ou foi ocupada por um corpo que se adequava àquelas dimensões, ou foi destinada a um. O vazio é sempre uma possibilidade e pode ser, portanto, uma possibilidade corpórea. Um local em ruínas participa desse jogo do que está, esteve ou estaria contido, na medida em que o procedimento de se olhar para ela e revirar o seu solo é um exercício de busca tanto do que se passou como do que poderia ter sido. Um espaço em ruínas é um espaço do abandono, da falta e, também, do vazio, o qual, dependendo do olhar ou das ações, pode servir como elemento de medo e de desamparo, ou de esperança e de construção.

3.2 *CINEMA-UTOPPIA* E O JOGO POLÍTICO ENTRE A MEMÓRIA E AS IMAGENS

Estar em uma sala de cinema implica um jogo em que o sujeito deve assumir estar diante de duas situações distintas: uma, iluminada pela tela, na qual se projetam histórias e imagens; e outra, escura, onde se encontram os espectadores, cada qual com as suas histórias. Os movimentos de abertura da tela e de fechamento das luzes na plateia é uma espécie de contrato tácito entre os espectadores, no qual eles permitem que as suas histórias particulares sejam, por um determinado tempo, escurecidas, sem, contudo, serem eliminadas, para que possam compartilhar com os demais as histórias iluminadas que lhes serão apresentadas. A luz dos projetores produz, assim como o escuro da sala, algumas zonas de invisibilidade. Porém, por mais que cada indivíduo esteja imerso em sua invisibilidade, há sempre uma fresta

³⁰¹ DIDI-HUBERMAN, 1998.

luminosa que o interpela, seja aquela vinda dos próprios projetores – que toca os seus rostos e corpos, iluminando-os –, ou a do “lanterninha”, profissão já quase esquecida nos cinemas atuais.

Uma imagem aproximada a essa se encontra na obra de Laurent Mannoni, *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*³⁰². Nesta obra, como o próprio título propõe, o autor busca pensar uma “pré-história” dessa arte.

Numa sala debilmente iluminada por velas, um grupo de burgueses, nobres e gente do povo toma assento em alguns bancos. Apagam-se as velas, tudo fica às escuras. Então, imagens luminosas, animadas e coloridas brilham sobre a tela branca pendurada na parede. Aparece uma paisagem, o público cochicha, alguns reconhecem a vila, a cidade, os cavalos que acabam de deixar para entrar nessa sala escura, outros exclamam em face da grande fidelidade da imagem, do movimento das pequenas silhuetas, da ‘perspectiva deslumbrante’ tão cobiçada pelos pintores, um diabo aparece, dança, apavora os espectadores. Certos espíritos mais instruídos, iniciados no mistério da câmara escura, divertem-se como quem se apodera do vizinho crédulo, já prestes a levar a mão ao bolso a fim de comprar as boas graças do mágico.

Uma sala às escuras, um público que olha a tela branca e espera o surgimento de uma imagem luminosa e animada – se imaginamos estar em algum lugar entre os séculos XIII e XVII, que visão correta!³⁰³

Para Mannoni, esse passado é importante justamente para o que foi nomeado como o marco da invenção do cinema, no final do século XIX, com os irmãos Lumière. De forma a amplificar a noção de cinema para além dessa data, o pensador marca determinados estudos óticos, já praticados por Aristóteles, os quais, posteriormente, se desenvolveriam em instrumentos capazes de projetar luzes em anteparos e, por meio desses instrumentos, criar imagens. No plano material, o autor dá ênfase ao dispositivo da lanterna como um índice dessa “pré-história” do cinema, passando desde o século XII até o cinematógrafo de Thomas Edison.

Tanto a primeira imagem quanto a segunda, de Mannoni, revelam a relação incômoda, inerente ao espectador de cinema, de sempre ocupar uma posição entre tempos que o evento cinematográfico o submete. A peça *Cinema-Utopia* (1985), de Ramón Grifféro, radicaliza essa posição do espectador, de modo a questionar as suas noções temporais, além de propor linguagens teatrais que discutem questões políticas a partir da memória do espectador. Além disso, ela questiona os próprios dispositivos artísticos, como o teatro e o cinema.

Ambas as imagens anteriormente destacadas, bem como a arqueologia proposta pelo crítico francês, focalizam o jogo entre claro e escuro que há na relação espectador e cinema.

³⁰² MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. Tradução: Assef Kfoury. São Paulo: Editora SENAC; UNESP, 2003.

³⁰³ *Ibid.*, p. 31.

Esse jogo aponta para as frestas luminosas que irrompem o escuro da sala. Segundo Mannoni³⁰⁴, a possibilidade de se projetarem luzes, a fim de se construírem imagens, possui, no desenvolvimento da lanterna, a condição primária para a produção da arte cinematográfica. Griffero traz para a cena esse jogo entre tempos e história dessa arte, não somente esse aspecto técnico mas também a própria história cinematográfica, o que diz respeito ao ofício do “lanterninha”, em antigas salas de exibição de filmes.

Essa personagem, segundo apontam as didascálias, nasceu na sala de cinema e possui pensamentos e gestos de filmes apresentados nesse local. Griffero, atento à “pré-história” da sétima arte, destaca essa personagem, de modo que ela funciona como um organizador de todo o espetáculo. É ela quem abre as cortinas, recepciona os espectadores do filme, apresenta a eles o filme que será projetado, além de ser ele quem fecha a sala de cinema em cada seção. O cenário da peça, como já apresentado em outros momentos deste estudo, transforma o palco teatral em uma antiga sala de cinema dos anos 1940-1950. Ao compor essa cenografia, o dramaturgo lança uma primeira problematização sobre essas duas artes, uma vez que personagens e público se misturam à medida que se tornam espectadores de um filme chamado *Utopia*. O “lanterninha”, tal qual a lanterna medieval ou cinematógrafo de Thomas Edison, seria a condição para fazer visível não somente o filme apresentado ao longo do espetáculo, como, também, a própria peça.

A fim de esclarecer essas noções, é importante contextualizar esse espetáculo. *Cinema-Utopia*, de Ramón Griffero, é composta por três planos. O primeiro, seria essa sala de cinema, situada na metade do século XX. O segundo plano seria o quarto da personagem principal de um filme que foi produzido, conforme está presente nas indicações, na década de 1980, sobre jovens latino-americanos militantes exilados na França. O terceiro, seria a extensão do segundo, o qual se refere à vista da janela do quarto do protagonista do filme.

Sobre a concepção da filmagem na peça, Griffero faz referência, de modo crítico, ao chamado “teatro filmado”, o qual possuía uma câmera e cenários fixos, em que as entradas e saídas das personagens seguiam quase sempre a lógica horizontal da tela ou do palco. Porém, ao apresentar a rua externa ao quarto, bem como a intromissão das personagens, do primeiro plano nas cenas finais, naquela paisagem dessa janela, o diretor rompe, também, com uma imagem que, nos primeiros anos de crítica cinematográfica, separava o teatro dessa arte. Tal crítica, comparando essas artes, dizia que “[...] o teatro [diferentemente do cinema] está circunscrito aos acontecimentos que se desenrolam em apenas um lugar.”³⁰⁵

³⁰⁴ MANONNI, 2003.

³⁰⁵ MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983. p. 41.

A peça de Griffero inicia-se com a projeção do que seria “o final de um filme ou de uma propaganda”³⁰⁶ e com os espectadores saindo. Nessa saída, além do Lanterninha, aparecem as seguintes personagens: uma senhora, atriz de rádio novela que vai ao cinema com a expectativa frustrada de encontrar um antigo amante; Mariana, sobrinha desta senhora e que possui Síndrome de Down (tida como a pureza nas rubricas); o senhor do Coelho; Estela, uma melancólica mulher de 38 anos que sempre come pipoca; e Artur, um jovem alcóolatra decepcionado com a vida.

A partir de um diálogo entre o Lanterninha e Artur, é mencionado o nome do próximo filme que passaria na sala: “*O lanterninha – Utoppia... Quem sabe agora volta a encher... (Se escutam gemidos, abraça o folheto)* Onde estão vocês... Venham agora, venham chorar e clamar por justiça.”³⁰⁷. Essa pequena apresentação já indica um dos posicionamentos a respeito dos sentidos que o espetáculo encena para o termo “utopia” – no caso, o sentido de justiça. Ainda nesse mesmo diálogo, aparecem os desejos do Lanterninha de aquela sala possuir a mesma ocupação que havia em tempos passados, além de sua intensa paixão pelas histórias às que ele assiste naquela sala, contrastando com o niilismo de Artur, que vai para o cinema apenas para se esquecer da sua própria vida.

No dia seguinte, todas essas personagens voltam para ver o filme, cujos personagens são: o protagonista, Sebastião, um jovem exilado devido à ditadura que assolou o seu país, mas que já não possui as suas convicções e utopias políticas de outrora; o seu amigo, também militante exilado, Estevão, estudante de cinema; o proprietário francês do apartamento de Sebastião, que propõe a seu inquilino jogos teatrais sadomasoquistas em troca do pagamento das contas; e Ela, uma jovem que aparece nos sonhos de Sebastião sendo levada por agentes militares. A primeira cena desse filme é justamente um desses sonhos, a jovem é sequestrada e violentada, enquanto o rapaz fica impotente diante da situação. O rapto dessa personagem feminina, que se apresenta nua, sugere outras significações, também, para a possibilidade utópica, a qual poderia ser colocada em cativeiro e ser assassinada pela violência e coerção ditatoriais.

É importante marcar que há, de fato, uma tela que recebe as projeções, mas que, em um determinado momento, esse anteparo desce e esse espaço revela a sua própria profundidade, não funcionando apenas como uma tela mas como uma superfície translúcida que permite ao observador adentrar ao espaço que seria virtual da imagem fílmica, via olhar. Um procedimento de *zoom*, assim como o utilizado em *Historias de un galpón abandonado*.

³⁰⁶ GRIFFERO, 2009, p. 107.

³⁰⁷ Ibid., 110.

Em um primeiro momento, o segundo plano cênico é dado para o espectador como uma tela comum de cinema. Dessa forma, a cena do sequestro dessa personagem é, de fato, uma projeção. No entanto, por meio de luzes vindas de seu interior, o filme é invadido pelo presente da encenação. Aquilo que era uma imagem cinematográfica, vista tanto por personagens quanto pelos espectadores da peça, se apresenta como um segundo cenário do espetáculo teatral. O mesmo cenário filmico é presentificado na cena. Nesse caso, a presença do teatro invade a virtualidade da projeção cinematográfica, construindo uma duplicação do jogo teatral entre os personagens-espectadores e o público da peça. Em ambos os sujeitos que assistem a aquele filme, a irrupção da cena teatral no espaço da tela provoca um certo estranhamento, porém se mantém o contrato ficcional, assumindo a encenação como o próprio filme.

Figura 7 – Cinema-Utopia



Fonte: Griffiero³⁰⁸.

Novamente, Griffiero promove uma simbiose entre linguagens, de modo a manter tensões entre as fronteiras entre teatro e cinema no espetáculo. Ismail Xavier aborda que essas mesmas fronteiras, entre as artes plásticas e as performáticas no Renascimento, foram rompidas pelo teatro, na medida em que ele consolidava as técnicas de perspectivas que se desenvolviam naquela época.

Tal fronteira emoldura o espetáculo, funciona como uma janela que se abre para o mundo imaginário da cena que se desenrola suspensa numa plataforma, à disposição do olhar do espectador que, embora cheio de empatia, permanece ciente do ‘hiato’ que os separa. Uma concepção da pintura que se consolida a partir da Renascença, notadamente no que diz respeito ao efeito-janela e à questão da profundidade, bem

³⁰⁸ GRIFFERO, Ramón. *Cinema-Utopia*. Santiago, 1985a. Paginação irregular. Disponível em: <http://griffero.cl/obra5.htm>. Acesso em: 5 maio 2017.

como alguns postulados do ilusionismo barroco, deixam claramente sua marca neste arranjo espacial do espetáculo teatral.³⁰⁹

Não somente em termos formais mas também em experiência estética, essa intromissão de gêneros é, ainda, a intromissão de temporalidades, pois o cinema, no que diz respeito ao seu momento de produção, sempre será o passado de seu presente de apresentação, mesmo que o enredo possa indicar um possível futuro, como as chamadas ficções científicas. Nesse sentido, o crítico, Munsterberg, do início do século XX, escreve:

O teatro só pode mostrar os acontecimentos reais em sua sequência normal; o cinema pode fazer a ponte para o futuro ou para o passado, inserindo entre um minuto e o próximo um dia daí a vinte anos. Em resumo o cinema pode agir de forma análoga à imaginação: ele possui a mobilidade das ideias, que não estão subordinadas às exigências concretas dos acontecimentos externos mas às leis psicológicas da associação de ideias, Dentro da mente, o passado e o futuro se entrelaçam com o presente.³¹⁰

A cena grifferiana dialoga com esse sistema em vários níveis, pois não somente o cinema como também o teatro executam o procedimento da imaginação. A disposição dos planos trabalha com o rompimento (já anteriormente executado por outros diretores teatrais) de noções temporais tradicionais de representação e exige um percurso crítico do leitor/espectador, o qual deve ser capaz de confrontar as imagens presentes na peça e reconhecer os choques temporais que ela estabelece. Um confronto que diz respeito ao presente dos espectadores, independente da época em que eles a assistiram³¹¹. O espectador da peça, ao experimentar esses jogos temporal e espacial, participa do jogo cênico, criando, muitas vezes, zonas de identificação entre as personagens e o público. Essa identificação, promovida pela ruptura temporal, estabelece outros nós políticos que a peça encena, uma vez que ela não se limita apenas a um discurso que visa à apresentação de uma realidade violenta, a Ditadura Militar, mas, sobretudo, a uma instância sensível com a qual o espectador pode se identificar e mesmo se posicionar, vivendo, ou não, aquelas experiências executadas no regime ditatorial.

A junção de corpos e de experiências de épocas distintas choca-se no espetáculo, de modo que a descrença na vida, apresentada pelo alcoólatra Artur, dos anos 1930, cruza-se com a frustração de Sebastião, jovem militante dos anos de 1980. Ambos, por motivos distintos, se

³⁰⁹ XAVIER, Ismail. Cinema e Teatro. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996. p. 250.

³¹⁰ MUNSTERBERG, 1983, p. 38.

³¹¹ A peça *Cinema-Utopia* foi remontada, em 2010, nas comemorações do bicentenário de independência do Chile.

colocam em posição de contestação ao mundo e a suas vidas. O primeiro, cujo passado não é enunciado na peça, revela que as utopias são apenas engodos ou máscaras sociais, utilizados pelo sujeito para se manter vivo. Já o segundo, apenas espera por uma licença de trabalho, para não precisar se oferecer como espécime para experimentos ou ter que representar as fantasias do proprietário de seu quarto como forma de pagamento para sua moradia.

A desilusão de Sebastião revela-se por meio de sonhos e de delírios, muitas vezes entorpecidos pelo uso de heroína, a partir dos quais há a constante presença da memória daquela mulher, cuja prisão ele testemunhou, mas não pôde impedir. As vidas desses personagens se tocam, não pela via representativa de uma história comum mas, principalmente, por camadas significativas que tocam as sensibilidades desses sujeitos.

Seguindo o próprio discurso do autor, enunciado no mesmo ano de estreia de *Cinema-Utopia*, naquele heroico manifesto, a sua obra se coloca resistente a outras questões, para além daquelas disputas de poder, dramatizadas naqueles anos de chumbo, pois, como dizia Brecht, “[...] o simples ato de ‘devolver a realidade’ não diz nada sobre essa realidade.”³¹². Percebe-se, tanto pelas palavras do autor quanto pelas suas peças, que a exigência política que ele fazia ao seu teatro incidia não somente na representação crítica ao regime mas também nos modos como o representar.

Essa perspectiva crítica de Griffero dialoga com as pesquisas de Jacques Rancière. Esse pensador as direciona aos modos como a estética é capaz de promover uma reflexão sobre a política. Ao discorrer sobre a literatura, o filósofo propõe que:

A política da literatura não é a política dos escritores. Não se refere aos seus compromissos pessoais frente às propostas políticas e sociais de seus respectivos momentos. Nem se refere a maneira como estes representam em seus livros as estruturas sociais, os movimentos políticos ou as diversas identidades. Expressão “política da literatura” implica que a literatura faça política sendo literatura mesma.³¹³

Ao questionar os modos como a política possui intrínseca relação com a literatura, Rancière³¹⁴ discorre sobre como certas críticas foram capazes de estabelecer um modelo de recepção sobre determinados autores ao longo do tempo. De modo a desconstruir esses

³¹² BRECHT, Bertolt [1930] *apud* DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. [s. l.]: [s. n.], [2005]. Disponível em: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso em: 4 jul. 2015. “el simple hecho de ‘devolver la realidad’ no dice nada sobre esa realidad.”

³¹³ RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011. p. 15. “La política de la literatura no es la política de los escritores. No se refiere a sus compromisos personales en las pujas políticas o sociales de sus respectivos momentos. Ni se refiere a la manera en que estos representan en sus libros las estructuras sociales, los movimientos políticos o las diversas identidades. La expresión ‘política de la literatura’ implica que la literatura hace política en tanto literatura.”

³¹⁴ *Ibid.*

modelos, o autor realoca a questão política presente nas obras de autores como Flaubert, Balzac, Victor Hugo e Dos Passos, pois, mesmo para estes dois últimos, tidos pela crítica como autores engajados, ele sugere outros nós políticos que, diante de sistemas interpretativos tradicionais, foram invisibilizados.

A título de exemplo, o autor aborda a cena dos esgotos na obra *Os Miseráveis*, de Victor Hugo. Segundo Rancière, ainda que perante a identificação, por parte do autor, com a causa de libertação, Jean Valjean deixa a barricada junto ao corpo ferido de Marius, lançando-se nos esgotos de Paris. Nesse espaço subterrâneo, não há lugar para a eleição de quem pode e não pode falar. Não é o espaço da luta política que se faz no poder, mas os espaços de tensões do corpo social que não se dão a ver. “À lógica mesma da novela se opõe outros povos, outro regime da palavra, outra comunidade de vivos e mortos.”³¹⁵ Essa passagem, que, diante das interpretações comuns, passaria por invisível na obra de Victor Hugo, redistribui as hierarquias e dá luz à comunidade dos invisíveis e mudos do espaço social.

De forma a estender esses pensamentos de Rancière, a montagem de Griffiero coloca em cena personagens que não possuem destaque na sociedade, mas que ocupam uma posição específica no corpo social, como o Lanterninha, pessoas com Síndrome de Down, idosas, michês³¹⁶, alcoólatras, mulheres, homens e tantos outros. Ao dar a ver esses tipos de sujeitos, Griffiero também lhes atribui voz, confere a eles um poder capaz de fazer “[...] aparecer a escritura cifrada do funcionamento social.”³¹⁷ Os modos para decifrar esse funcionamento, porém, escapam a determinadas formas representativas tradicionais, dado que eles operam com outros elementos sensíveis que a dramaturgia coloca em cena.

O modo como o autor chileno compõe as imagens de sua peça lida com um passado que sobrevive no presente, e esse presente, por sua vez, interroga aquele passado por meio da memória e da sensibilidade tanto das personagens quanto dos espectadores. Dessa forma, *Cinema-Utopia* produz uma via política capaz de suscitar questões como: Em que medida a história de uma senhora de 60 anos pode confrontar o presente de uma mulher solitária que, aos 38 anos, acreditava que tudo já havia acabado? Quais histórias aquele cinema antigo, atrelado, anacronicamente, à história vivida por jovens latino-americanos exilados na França, na década de 1980, pode suscitar?

Essas questões sugerem uma intrincada relação entre imagem e memória, sobre a qual Georges Didi-Huberman³¹⁸ discorre. Como já explorado, o filósofo propõe que toda imagem é

³¹⁵ Ibid., p. 40. “la lógica misma de la novela les opone otro pueblo, otro régimen de la palabra, otra comunidad de vivos y muertos.”

³¹⁶ Alcinha popularmente dada a homens que fazem programas sexuais.

³¹⁷ RANCIÈRE, op. cit., p. 42.

³¹⁸ DIDI-HUBERMAN, 2015.

anacrônica, assim como toda história das imagens. Nessa perspectiva, esta tese reside na ideia de que “[...] a imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [étant] que a olha.”³¹⁹. Parte da discussão proposta por esse autor culmina em uma crítica à história da arte, que espera ler as imagens com vistas para o passado em que esses objetos foram produzidos. No entanto, segundo esse autor, muitas imagens, em seu momento de produção, atravessam temporalidades e são capazes de se apropriarem tanto de técnicas como de discursos que estão distantes de seu contexto de produção, como o afresco de Fra Angelico, situado no convento de São Marco, o qual o filósofo utiliza como ponto de partida para a discussão sobre o anacronismo da imagem.

Para Didi-Huberman, uma instância sensível opera como dispositivo de leitura para as imagens que são dadas a olhar. Nos trechos em que ele se utiliza de passagens do pensamento de Rancière, Didi-Huberman endossa a sua tese sobre o anacronismo das imagens, por meio do trabalho da memória.

Aqui estamos ‘precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável’, precisamente no ponto “onde começa a se exercer a imputação de anacronismo”: estamos diante de um tempo ‘que não é o tempo das datas’. Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”. Só há história rememorativa e mnemotécnica: dizer isso é dizer uma evidência, mas é, também, fazer entrar o lobo no aprisco do cientifismo. Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica.³²⁰

As noções temporais radicalizadas por Ramón Griffero são melhor compreendidas pela via da memória, pois, diante de uma imagem distanciada do tempo do sujeito que a olha, a memória é capaz de produzir efeitos os quais os contemporâneos dela, muitas vezes, não são capazes de acessar. Como propõe Didi-Huberman, “[...] ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem [assim como os críticos de Flaubert, como propôs Rancière] menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades.”³²¹.

Perceber as temporalidades da memória e das imagens é se colocar em um espaço político, ou seja, uma fissura aberta sobre a qual o sujeito que a olha deve se submeter. A imagem proposta por Agamben sobre o contemporâneo³²² pode ser realocada para os

³¹⁹ Ibid., p. 16.

³²⁰ DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41.

³²¹ Ibid., p. 21.

³²² AGAMBEN, 2009.

personagens e espectadores da peça de Grifféro, uma vez que o jogo cênico só se estabelece quando eles se colocam no meio da fissura dos tempos, isto é, nessa posição incômoda do anacronismo.

O choque imagético produzido pela peça do autor chileno realoca a posição passiva dos espectadores, procurando neles um poder de leitura e de decifração, na medida em que elas não se apresentam como uma busca melancólica de um passado, mas, sobretudo, como imagens de um determinado tempo que acometem outros, tanto o presente da cena quanto o do espetáculo e, por extensão, o do espectador. Esse jogo promovido pelo espectador é encenado na peça, dado que, nas cenas finais, a plateia do antigo cinema invade o espaço do filme como testemunhas atemporais do suicídio de Sebastião. Tal morte dessa personagem seria um índice para se pensar a desilusão com o pensamento político militante que Grifféro empreende em suas obras.

Logo, ao se deparar com essa peça, é possível perceber tantos outros espaços para além daquele circunscrito nas salas de teatro e, por extensão, de cinema. Como toda imagem, ao abrir ou iluminar um espaço, uma temporalidade, conseqüentemente, faz com que outros espaços e tempos se apaguem. A imagem, por ser responsável por esse jogo de visibilidade e invisibilidade inerente a ela, torna-se anacrônica e política. Cabe, assim, ao sujeito se posicionar diante desse jogo, o qual o coloca sempre na incômoda posição de assumir que nunca terá, diante de si, uma imagem completa, mas, sim, um elemento cindido entre o que é visível e aquilo que não se vê, porém que não cessa de produzir os seus efeitos.

Cinema-Utopia é uma peça que aborda a deteriorização das utopias, presentes em quase todas as personagens, como Sebastião, Artur, Estela, a senhora. No entanto, restam ainda a pureza Mariana e a frágil luz de uma lanterna pequena, que se transfigurou ao longo dos séculos como uma grande arte, do “laterninha” (nomeado na peça como a utopia), ambos são minimamente capazes de indicar caminhos em meio a um espaço obscuro.

3.3 99-LA MORGUE: PERCURSO ENTRE DIALÉTICA DE ESPAÇOS PRODUTORES DE MEMÓRIA E DE ESQUECIMENTO

Os mapas e trajetos de uma cidade são compostos por imagens e nomes que ficaram marcados na história do local. Caminhar pelas ruas de uma grande cidade é compartilhar uma cartografia histórica, que, muitas vezes, transcende para uma experiência nacional e coletiva. Não são raros os momentos em que um sujeito se depara com nomes de ruas, escolas, hospitais, estádios, edifícios, praças, parques, museus, monumentos ou bairros que foram

incorporados à sua memória. Tais nomes insistem em o fazer lembrar de histórias forjadas, há anos, por pessoas que puderam escrevê-las. Nomes que se perpetuaram na história porque foram narrados ou mencionados, se não por si próprios, por alguém legitimado para fazê-lo, assim como propõe Jacques Rancière, ao abordar a ideia de “partilha do sensível” e as suas relações entre estética e política.³²³

Variam-se as cidades, modificam-se as paisagens e, em muitos casos, os nomes se repetem. A experiência com os espaços, constantemente, já está aderida aos nomes. Percorrer por esses variados locais é se situar em uma disputa histórica que interpela o cidadão, ou os visitantes, dos grandes centros³²⁴. A narratividade histórica que a cidade propõe ao sujeito está imersa em uma rede complexa de temporalidades e de espaços diversos. Nessa “floresta de signos”, parafraseando Baudelaire, o sujeito se desloca e, mesmo que de forma inconsciente, participa, tacitamente, do anacronismo histórico dos nomes e das imagens que o atravessam.

Os espaços narram histórias, e a configuração deles apresenta linhas de tensão que configuram os nós narrativos e dramáticos desses relatos. Cidades como Santiago, capital chilena, executam, também, esse mapeamento histórico anacrônico a partir da nomeação de seus espaços. É possível posicionar-se na guerra medieval dos Cem Anos, em uma esquina, e ver ao chão os nomes de outros soldados que lutaram outra guerra, no Bairro Paris-Londres³²⁵. Além desse local, o seu centro histórico é cortado pela grande Avenida Libertador Bernardo O’Higgins. Uma onipresença do nome do oficial, conforme indica o seu eloquente epíteto, que libertou o país da colônia espanhola. Aquele que transita por essa grande avenida pode se deparar com um monumento dedicado aos reconhecidos heróis da pátria, bem como

³²³ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005. p. 15-16. “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela ‘ocupação’ define competência ou incompetências para o comum.” ; *Ibid.*, p. 17. “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”

³²⁴ RICCEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. p. 159. “A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais associado do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximações e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas.”

³²⁵ Pequeno bairro central de Santiago que sediou um dos vários campos de tortura da DINA, posteriormente, CNI, ao longo do regime militar de Pinochet. Tal local foi conhecido como Londres 38, endereço onde se executavam as torturas. Hoje, ao chão, há um memorial com nomes de pessoas que foram presas nesse lugar. Sobre a DINA e o regime de Pinochet, consultar Salazar (2011).

atravessar a complexa tensão existente entre o herói libertador e a figura mítica de Manuel Rodríguez³²⁶, cruzamento situado próximo à estação de metrô Los Héroes³²⁷.

Além dessa grandiosa história patriótica já enraizada e comemorada pelos chilenos todo dia 18 de setembro de cada ano, há vários outros nomes e monumentos históricos que ora compõem um discurso, para o Chile, de uma nação bem construída e ordenada, ora revelam fragmentos de um recente passado que vive a dialética do lembrar e do esquecer. Lembrar para que não se repita, ou esquecer como um possível remédio/veneno³²⁸, para que as feridas, ainda abertas, doam menos.

Os nomes de seus heróis ou de seus mártires, bem como de grandes engenheiros, pensadores e artistas que conseguiram notoriedade estão imortalizados em seus locais públicos, gravados como lápides comemorativas. Transitar pela cidade é reconhecer os nomes daqueles que, em vida, exerceram algum papel social para o país, mas é, também, participar de um compulsivo cortejo fúnebre de reverência e de homenagens ininterruptas a sujeitos que habitaram outros tempos e, muitas vezes, outros locais. Como defendeu Paul Ricœur³²⁹, a historiografia pode ser relacionada ao gesto de sepultamento.

Os nomes inscritos ao longo das cidades referem-se a personalidades históricas, cujas homenagens em espaços públicos são marcas ou despojos daqueles que têm um nome, sob a perspectiva de Rancière³³⁰. Este autor é citado por Ricœur, para dizer sobre esse contundente

³²⁶ A disputa entre essas duas figuras se relaciona a vários aspectos, e a hereditariedade é um deles, pois O'Higgins era filho ilegítimo de Ambrósio O'Higgins, que se tornaria vice-rei do Peru, enquanto Manuel Rodríguez não possuía esse vínculo hereditário nobre tão estreito. Além disso, Manuel Rodríguez atuou diretamente com setores mais populares no período da independência, organizando guerrilhas, enquanto Bernardo O'Higgins atuava na esfera oficializada. As posturas políticas de ambos também eram distintas, uma vez que, mesmo que os dois defendessem a causa independentista, O'Higgins era mais conservador que Rodríguez. O desfecho dessa disputa se dá com o assassinato de Manuel Rodríguez, em Til-til, já no período da nova pátria chilena governada por Bernardo O'Higgins. Bernardo O'Higgins tem o seu nome marcado na história da independência chilena, no entanto Manuel Rodríguez é um nome muito idealizado, muitas vezes, mitificado e explorado em filmes, como o célebre *El húsar de la muerte*, escrito, dirigido e estrelado por Pedro Sirena. Sobre este filme, consultar: CORNEJO, Tomás. Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores. *Revista Universum*, v. 2, n. 27, p. 45-58, 2012.

³²⁷ Importante cruzamento de Santiago, local onde também se encontra a estação Los Héroes, que liga as duas principais linhas de metrô da capital.

³²⁸ RICŒUR, 2007. Ao abordar os procedimentos de História como uma ciência, o autor aborda o caráter complexo que é lidar com os fatos e narrções históricas, por isso, se utiliza da noção de "Pharmakon", apresentada por Platão sobre o procedimento da escrita como uma arte da memória. Nos casos chileno e, por extensão, latino-americano, há uma intensa disputa de memórias dos períodos ditatoriais, uma vez que houve uma série de condutas que feriram os direitos humanos e muitos deles não foram efetivamente julgados. Além de uma série de pessoas que desapareceram e que as famílias até hoje não sabem os seus paradeiros ou onde foram enterrados os seus corpos. Há, também, uma corrente que opta pelo esquecimento, na medida em que muitos que sobreviveram ao terror possuem traumas profundos, cujas lembranças trazem muita dor. Ademais, ainda há aqueles que se beneficiam desse esquecimento controlado para a manutenção da impunidade dos crimes que os seus familiares, ou eles mesmos, cometeram ao longo dos regimes ditatoriais.

³²⁹ RICŒUR, 2007.

³³⁰ RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

procedimento historiográfico em que a morte se torna condição de possibilidade do discurso. Tanto a ausência dos corpos que foram imortalizados naqueles locais como também a própria narrativa da história seriam a afirmação dessa ausência, um gesto de produção de uma sepultura para aqueles mortos. A cidade, nesse sentido, participaria dessa mesma produção.

No entanto a cidade não produz a sepultura de todos aqueles que morreram, como o faz o espaço dedicado a esse fim que seria o cemitério. Não obstante, em um rápido trajeto pelas ruas e tumbas de um cemitério, perceber-se-á que, mesmo ali, a partilha dos nomes e das posições dos mortos são claras e identificadas pelos desenhos arquitetônicos das sepulturas e pelos próprios locais onde estão inseridas. Logo, a observação dessas geografias, sejam elas da cidade ou dos cemitérios, revela como as posições ocupadas pelos nomes de outrora definem os seus lugares nos espaços e nos discursos da memória de um país. Nesse caso, assim como a cidade e, por extensão, os cemitérios, a história também executa o seu gesto de sepultamento, tomando o vocabulário de Paul Ricœur, de formas controlada e ordenada, de modo a reiterar a importância de certos nomes e sujeitos, ou a ocultar outros.

Essa mesma história que promove o ritual fúnebre também pode negar sepulturas, colocando em valas comuns do discurso histórico pessoas que não conseguiram ter o seu corpo reconhecido para ser nomeado e lembrado. Há corpos de sujeitos que sequer se pode saber o local onde morreram. Seriam corpos perdidos devido ao gesto de desaparecimento completo, por meio da ocultação, ou enterro sem produção de sepultura, uma vez que não há marcas, despojos ou restos para serem lembrados. Não há documentos que comprovem a sua morte. Sem os restos mortais, não há enterros e, provavelmente, não há espaço para o trabalho de luto. Tais corpos estão condenados, assim como Polínice, a vagar entre as margens do rio que leva as almas para o mundo dos mortos, e os seus familiares também estarão condenados a refazer o gesto de Antígona de busca por justiça³³¹.

Essa condição, que remonta a esse universo mitológico, se relaciona aos desaparecidos que as ditaduras latino-americanas promoveram, sujeitos que não possuem lugar no discurso, pois não se sabe onde estão nem mesmo quem são. Resta apenas às famílias lutarem por alguma justiça, que, até hoje, ainda não existiu, “[...] que frente à ausência do corpo, devem prolongar a memória de sua imagem para manter *viva* a recordação do ausente e não fazê-lo

³³¹ SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução: J. B. de Mello e Souza. Brasília: FGV, 2005. Disponível em: <https://diretorio.fgv.br/sites/diretorio.fgv.br/files/antigona.pdf>. Acesso em: 13 set. 2017. Polínice, irmão de Antígona, cujo corpo foi condenado a ser deteriorado em praça pública, sem poder ser enterrado com rituais fúnebres.

‘desaparecer’ uma segunda vez mediante o esquecimento”³³², tomando as palavras de Nelly Richard.

Imaginar a história de uma nação, a partir de um discurso em que a morte é um tema capaz de gerar uma série de repercussões e, também, de reflexões quanto aos usos que se podem fazer dela, é comum no discurso literário. No campo teatral, esse tema está quase nas bases de fundação dessa linguagem, como o mito de Antígona, anteriormente citado. Esse mesmo trajeto imaginativo foi o procedimento utilizado por Ramón Griffero junto à Companhia Teatro Fin de Siglo, na montagem de *99-La Morgue*, estreada em 1986 (no espaço alternativo e clandestino Trolley), ano em que o Chile ainda vivia sob o estado de sítio imposto pelo governo ditatorial. Ambientada a partir da cenografia de Herbert Jonkers, no interior de um necrotério, a peça apresenta vários elementos que conduzem o olhar do espectador para se pensar o momento histórico em que o país vivia, com alusões ao golpe militar de 1973 e os seus efeitos, mas a pensar, também, a própria construção dos símbolos históricos do país.

Figura 8 – 99-La Morgue



Fonte: Griffero³³³.

Dentre os espetáculos anteriores, que configuravam o repertório do autor e da companhia até aquele ano, esse trouxe com maior evidência e explicitou com maior clareza a

³³² RICHARD, Nelly. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. In: *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. 2. ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001. p. 39. “[...] frente a la ausencia del cuerpo, deben prolongar la memoria de su imagen para mantener vivo el recuerdo del ausente y no hacerlo ‘desaparecer’ una segunda vez mediante el olvido.” (grifos do autor)

³³³ GRIFFERO, 1986.

questão política que vivia o país naquele momento. Segundo propõem vários críticos e o próprio autor³³⁴, o espaço do necrotério seria uma grande alegoria do Chile, visto que, desde 11 setembro de 1973, com a morte do presidente Salvador Allende, durante o ataque a La Moneda, o regime imposto pelos militares chilenos promoveu uma das ditaduras mais sangrentas da América Latina, com mortes e desaparecimentos de várias pessoas, sobretudo de pessoas que possuíam algum vínculo com organizações políticas de esquerda³³⁵. Logo nos primeiros dias, as instalações do medo e também da morte foram percebidas pela população do país, como aponta Patrícia Verdugo:

Os cadáveres das vítimas começaram, a partir desses mesmos dias, a aparecer abandonados nas ruas, no rio Mapocho ou em estradas próximas a Santiago. Pelas noites, pessoas do Instituto Médico Legal ou do Cemitério Geral recolhiam corpos. Em alguns casos, patrulhas militares levavam diretamente os cadáveres ao necrotério. Centenas de vítimas não puderam ser identificadas por seus familiares e foram enterradas como indigentes no Pátio 29 do Cemitério Geral.³³⁶

As imagens do horror produzidas pelo regime ditatorial tornaram-se uma constante, e os seus efeitos funestos produziram o medo por vários anos, bem como efeitos traumáticos que muitos vivem até a contemporaneidade. Dúvidas e divagações a respeito da capacidade de o homem ser violento são alguns dos efeitos produzidos pelo regime, assim como o pensamento sobre os limites e as contradições ideológicas, os desejos e as pulsões de vida e as de morte. Essas pulsões e sentimentos são enunciadas no prólogo de *99-La Morgue*:

Por que havia de percorrer as ruas e os funerais pensando como aquele que recém caiu, mártir de uma tarde, escutaria no interior de seu túmulo tantos gritos, tantas vezes que o chamavam presente, e já eram tantos os nomes e tantos os sobrenomes, por que já não existiam os funerais silenciosos, como se já não se morresse por si, mas sim por algo.

Pensando como sentiria a mesa gelada de autópsia e que vontade de ter podido viver esse minuto a mais, para dizer aquilo que havia guardado para o momento preciso.

E os momentos precisos habitam o futuro e o passado, mas nunca o presente. E por que já o pensamento não consegue segurar uma ideia, nem contentar-se com nenhuma.

E as imagens pareciam ser a filosofia desses anos e pelo prazer de ver essas filosofias na cena.

E pelo prazer de destruir suas imagens.

³³⁴ Id., 2000.

³³⁵ VERDUGO, Patricia. *Interferencia secreta*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1998. p. 192. “La persegución a los disidentes cobró 3197 muertos durante la dictadura militar que gobernó entre los años 73-90. La mayor parte fueron obreros y campesinos (34,7 por ciento)” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “A perseguição aos dissidentes criou 3197 mortos durante a ditadura militar que governou entre os anos 73-90. A maior parte foram trabalhadores e camponeses (34,7 por cento)”

³³⁶ Ibid., p. 191. “Los cadáveres de las víctimas comenzaron, desde ese mismo día, a aparecer abandonados en las calles, en el río Mapocho o en carreteras cercanas a Santiago. Por las noches, personal del Instituto Médico Legal o del Cementerio General recogían cuerpos. En algunos casos, patrullas militares llevaban directamente los cadáveres a la morgue. Centenares de víctimas no pudieron ser identificadas por sus familiares y fueron enterradas como N.N. em el Patio 29 del Cementerio General.”

E sem querer chegamos à primeira indicação deste texto, preenchê-lo com imagens sem nome de pensamentos, sem verbo. É um texto quebra-cabeças de múltiplas dimensões, unidas ainda pela lógica das associações, que se possam levar ao infinito da imaginação do espectador, o até a nossa finita capacidade de representação.³³⁷

Tais indicações, para o espectador e leitor, funcionam como chaves de leitura para o que se seguirá em cena. São divagações, questionamentos e afirmações que trazem um fluxo de consciência profundo, à medida que o autor, ao longo do espetáculo, coloca em relevo a equação entre espaço público e morte e, de forma alegórica, propõe uma reflexão sobre o tempo. No entanto reflete não somente sobre aquele violento presente mas também sobre outros tempos – os quais, às vezes, míticos – e, ainda, sobre outras possíveis histórias, perdidas, que ocorreram no país.

Segundo os críticos Sara Rojo e Grínor Rojo, é nessa montagem da conhecida *Trilogia Fin de Siglo* que se percebe uma maior busca historicista³³⁸. Uma historicidade vinculada às estratégias alegóricas já empreendidas pelo diretor em seus espetáculos anteriores, as quais produzem um extremo conflito entre imagens e tempos. Se, em *Cinema-Utopia*, o autor distorceu as noções temporais, a fim de que houvesse um encontro entre passado e presente, e também trouxe, pela primeira vez, a questão de desaparecidos e exilados políticos, bem como um questionamento sobre a imagem de militantes de esquerda, em *99-La Morgue*, há uma radicalização no plano dos personagens e das temporalidades que transitam pelo espetáculo.

O necrotério é o lugar dedicado não somente à produção dos atestados sobre as confirmações de morte de alguém mas também um espaço onde se promove o reconhecimento dos corpos, ou seja, uma espécie de última fronteira entre vida e morte. Uma vez reconhecido o corpo e atestada a morte de um determinado sujeito, saem, de lá, separadamente, os vivos para a preparação de seus rituais e o corpo preparado para o seu sepultamento. Nesse lugar, ocorre um dos últimos silenciosos diálogos produzidos entre os seres vivos e o corpo que jaz sem vida, pois o reconhecimento da morte de um ente querido é a afirmação corpo-a-corpo de uma perda, portanto do luto³³⁹. É a tentativa de se ouvir aquilo que foi deixado para o momento exato, é a busca para se poder ver ou sentir o resto de vida

³³⁷ GRIFFERO, 1986, p. 5. “Porque había que recorrer las calles y los funerales pensando como aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna, tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, y ya eran tantos los nombres y tantos los apellidos, porque ya no existían los funerales silenciosos como si ya no se muriera por sí, sino por algo./ Pensando como sentiría de helada la mesa de autopsia y que ganas de haber podido vivir ese minuto más, para decir aquello que había guardado para el momento preciso./ Y los momentos precisos habitan el futuro y el pasado pero nunca el presente. Y porque ya el pensamiento no logra atrapar una idea, ni contentarse con ninguna./ Y las imágenes parecieran ser la filosofía de estos años y por el placer de ver estas filosofías em la escena. / Y por el placer de destruir sus imágenes./ Y sin quererlo llegamos a la primera indicación de este texto, llenarlo de imágenes sin nombre de pensamientos, sin verbo. Es un texto puzzle de múltiples dimensiones, unidos aún por la lógica de las asociaciones, que se pueden llevar hasta el infinito de la imaginación del espectador, o hasta el finito de nuestra capacidad de representación.”

³³⁸ ROJO, G.; ROJO, S., 1992.

que aquele corpo ainda poderia exalar, é, por fim, a busca pelas possíveis causas da morte daquele ser. O necrotério, por ser esse espaço limítrofe, é um dos locais onde habita um dos principais mistérios que fustigam o passo da humanidade pelo mundo, mistério criador de tantas mitologias, tantas narrativas, tantas imagens.

Em *99-La Morgue*, Ramón Griffero lida com esse espaço aberto entre vida e morte; mítico e histórico; e fantasia e realidade. Logo após o prólogo, há uma fala do novo diretor do Instituto Médico Legal (IML), indicando os novos rumos éticos e políticos do hospital. Repleto de jargões que dizem respeito à ordem e à ética profissional, tal qual de um sujeito público ao fazer um pronunciamento. Posteriormente a esse pronunciamento, o espectador se depara com a aparição da imagem da Virgem do Carmo, padroeira das Forças Armadas Chilenas, assim batizada na época da independência do país. As mesmas Forças Armadas que, no heroico passado, conduziram a libertação chilena do jugo espanhol protagonizaram o golpe de Estado.

A aparição dessa imagem vinculada aos universos religioso, simbólico e político da nação revela a face paradoxal e ambígua que constitui a história chilena. Não somente essa imagem religiosa se encontra nesse fictício hospital, onde convivem os mortos, mas também as imagens de outras mitologias. A peça apresenta, anacronicamente, a personagem *abuelita*, que, em seus delírios, se transmuta na mulher de Corinto, a qual convoca a presença de todos os mortos e Antígonas de tantas eras que ela viu passar pelos seus olhos.

Dado o contexto histórico latino-americano, o gesto da filha de Édipo multiplicava-se nessa região devido às violências de Estado que ocorriam em vários países, como a performance diária das “madres y abuelas de la Plaza de Mayo”³⁴⁰, em Buenos Aires. Além desses, há outro universo religioso, vindo do imaginário da inocente personagem Fernanda, uma das funcionárias do hospital. Por meio de sua crença evangélica, percebe-se o modo como as pessoas que creem nessa doutrina religiosa imaginam haver, na vida após a morte, um ótimo lugar reservado a elas, como revela a canção de um de seus *flashes-backs*: “Mais além do Sol, eu tenho um lar, um belo lar mais além do Sol.”³⁴¹. Três imaginários em uma simbiose associativa deixada para o espectador costurar os seus nexos e produzir as suas leituras a respeito das imagens que lhes são apresentadas, como bem aponta o autor sobre esse

³³⁹ FREUD, Sigmund; KEHL, Maria Rita; CARONE, Modesto; PERES, Urania Tourinho; CARONE, Marilene. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

³⁴⁰ TAYLOR, Diana. *Você está aqui: H.I.J.O.S. e o DNA da performance*. In: TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 229-262. Sobre a noção de performance a esse movimento na Argentina.

³⁴¹ GRIFFERO, 1986, p. 12. “Más allá del sol yo tengo un hogar, un bello hogar más allá del sol.” Os termos que apresentam vogais duplicadas são para indicar a extensão da nota musical para cantar essa canção.

texto quebra-cabeças pautado pela via associativa e pela busca incessante da imaginação de seu espectador/leitor.

Nesses três modos de representação de cunho mítico-religioso, a relação com a morte é tematizada, pois, para o católico, a virgem seria a manifestação da misericórdia divina, ou seja, aquela que acolhe os mortos assim como faz uma mãe. Já no mito clássico, a mulher de Corinto, sem identidade estabelecida, pode associar-se a um de seus grandes mitos: o da estrangeira Medeia. Após ser traída pelo seu companheiro, Jasão, ela assassinou a futura esposa do herói, bem como o pai desta e, posteriormente, os seus próprios filhos, para que eles não fossem duramente assassinados pelos parentes do Rei Creonte³⁴². Já a representação da morte para os evangélicos, compartilhada, também, pelos católicos, relaciona-se a um possível lugar redentor, onde os pecados cometidos na terra seriam julgados, e eles teriam um espaço privilegiado no paraíso ao longo de sua vida eterna, como revela a canção entoada pela personagem Fernanda.

É por meio de algumas digressões dessa pura e religiosa personagem que o espetáculo também trabalha com imagens fabulares, as quais elaboram, de modo sensível, um profundo questionamento histórico. Utilizando-se de sua comum técnica cinematográfica, Griffero suspende a ação principal e traz para a cena a lenda de duas irmãs que viveram naquele lugar antes da construção daquele edifício. Essa história é encenada no espaço onde se realizam as autópsias, que, ao longo do espetáculo, também é dedicado às cenas históricas, míticas e oníricas. Em meio a um diálogo com o protagonista, German, Fernanda ouve o som de um violino, o qual a remete à história das irmãs: “FERNANDA – Antes de existir este edifício, aqui era a casa das irmãs Álvarez, a maior era ciumenta e solteirona e mantinha presa sua irmã Delfina, que era belíssima. A mais linda que a colônia conheceu, dizem”³⁴³.

Nesse momento, abrem-se as portas ao fundo do hospital e são apresentadas ao espectador essas antigas personagens que irrompem o fluxo do presente da cena. Nessa cena, há a sugestão de um jogo histórico muito interessante. Tal jogo se refere à situação de cárcere imposto pela ciumenta irmã mais velha de Delfina, uma vez que esta era mais bonita que aquela. Situada no período colonial, essa pequena alusão recupera o imaginário de dependência do país, por meio do qual a irmã mais velha – por associação –, que seria a católica Europa, restringia o desenvolvimento e o sopro de novas canções da sua irmã mais nova, que seria a colônia chilena. Após essa etapa, a antiga casa colonial é destituída e

³⁴² EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013. p. 198.

³⁴³ GRIFFERO, 1986, p. 20. “FERNANDA – Antes que existiera este edificio estaba aquí la casa de las hermanas Álvarez, la mayor era celosa y solterona y mantenía encerrada a su hermana Delfina, que era bellísima. La más linda que conoció la colonia, dicen...”

buscam-se construir as bases para o edifício daquela nação, as quais, até o golpe de 1973, pareciam possuir uma grande sustentação.

O novo edifício, construído sobre o que restou daquele passado colonial aprisionado, é a morada tanto daqueles seres míticos quanto desses personagens fabulares, bem como de outros: ora heróis nacionais, como Bernardo O'Higgins, ora perversos burocratas, torturadores, manipuladores, como o novo diretor do necrotério, ou mesmo personagens que se calaram frente ao medo imposto por aqueles que desestabilizaram os aparentemente sólidos alicerces democráticos da nação. Quase todas as cenas em que aparecem essas personagens, históricas e literárias, ou mesmo outras que interrompem a cena entre os médicos, mortos e pessoas que buscam por seus parentes, ocorrem entre as portas ao fundo do necrotério. Nessa montagem anacrônica, em que várias épocas e personagens se encontram, Ramón Griffero executa um trabalho profundo sobre os modos de narrar as histórias de um país, principalmente, jogando luzes para quais seriam os relatos históricos daquela cruel etapa histórica pela qual passava o Chile.

Assim como os passeios pelo centro da cidade conduzem o transeunte a várias e distintas épocas, por meio dos nomes que o interpelam, no hospital da Companhia Fin de Siglo, também há uma constante preocupação entre os modos de narrar as histórias do país, bem como quais nomes estariam inseridos nessas narrativas, pois, naquele complexo contexto ditatorial, não havia espaços para heróis ou mártires, uma vez que aqueles que morriam ou lutavam contra o status de opressão e de violência não teriam os seus nomes lembrados, sequer as suas mortes seriam apresentadas como heroicas. Os documentos seriam maquiados e, caso o nome ou corpo chegasse a ser reconhecido, as reais causas para a sua morte seriam negadas ou elaboradas em narrativas que não esclareceriam os fatos. Logo, o último discurso de Salvador Allende³⁴⁴, que defende que a história é do povo e é feita por ele, não se concretizaria de forma efetiva.

É sob esse contexto de falseamento, hipocrisia, medo e perversão que gira o argumento que fundamenta a dramaturgia desse espetáculo, entrecortado por essas outras imagens anteriormente citadas. Tal enredo faz uma direta alusão à Ditadura chilena, uma vez que, já nas primeiras cenas, se apresenta a chegada do novo diretor para o IML, a qual ocorre após Germán, protagonista, tomar em suas mãos o quadro de Salvador Allende e guardar em seu quarto, em meio a um estrondoso ruído de um helicóptero. Tal lampejo imagético é uma

³⁴⁴ ESCALANTE; GUZMÁN; REBOLEDO; VEGA, 2013.

pequena sugestão ao gesto de substituição, por meio da morte de um presidente, de um comando a outro³⁴⁵.

O hospital ficcional de Griffiero, como uma alegoria do país, abre-se para os espaços consolidados de poder em um duplo jogo. O necrotério da peça associa-se, também, aos escombros do palácio governamental La Moneda. A partir dos pensamentos de Tomás Moullian³⁴⁶, tal associação se torna ainda mais possível, pois, segundo o autor, o bombardeio ao palácio governamental já mostrava que a vida daqueles que estavam dentro de La Moneda era desprezível, e, em vista de se alcançar o objetivo de tomar o governo, a medida de atacar aquele edifício junto com o presidente era um ato de assassinato da ordem anterior, ou seja, segundo diz o próprio pensador:

Esse ato constituiu o assassinato do presidente em função. O suicídio foi a formalização de uma morte já executada. [...] o militarmente desnecessário bombardeio de La Moneda representou a vontade de acabar com Allende, ou revelou a escassa importância que sua vida tinha para os conspiradores. Bombardear pelo ar o Palácio do Governo já expressa uma vontade de tábula rasa, de criar um novo Estado sobre as ruínas do outro. Realizou-se com isso a “destruição do Estado precedente”. Para culminar o ato, o ideal era que o Presidente morresse. Sua salvação física foi entregue a sua própria sorte.³⁴⁷

Chegado o novo diretor, o seu discurso inicial repleto de jargões que convocavam a uma ética nacionalista se relacionava diretamente aos modos discursivos utilizados pelo governo ditatorial. A fim de ocultar os seus crimes ou de incriminar a resistência militante, os militares valiam-se, sobretudo, do terror, mas também de uma retórica esvaziada direcionada a valores patrióticos, que não eram seguidos pelo alto comando e que permitia e ordenava perseguições e mortes de cidadãos chilenos. Se a vida de um presidente não teria importância, que dirá de outros sujeitos, que, muitas vezes, habitam estratos populares do país. O vazio retórico é sugerido pela repetição do jargão: “Viva a Pátria... Viva a Pátria... Viva a Pátria...”³⁴⁸, uma clara alusão ao discurso de despedida de Allende que dizia: “Viva Chile! Viva o povo! Vivam os trabalhadores!”³⁴⁹.

³⁴⁵ STÉPHAN, 2011, p. 31. Importante ressaltar que Allende era médico e que trabalhou em um necrotério, anteriormente. Aquele edifício construído a partir do solo colonial, em 1973, foi bombardeado e, de suas ruínas, estabeleceu-se a ordem cuja retórica se vinculava a um Estado de segurança nacional, uma segurança paradoxal, pois o terror de Estado era a prática norteadora dos rumos que o país seguiria a partir dali. Um terror capaz de gerar resignação, medo e, posteriormente, desmemória.

³⁴⁶ MOULIAN, 2002.

³⁴⁷ MOULIAN, 2002, p. 35. “Ese acto constituyó el asesinato del presidente en funciones. El suicidio fue la formalización de una muerte ya ejecutada. [...] el militarmente innecesario bombardeo de La Moneda representó la voluntad de acabar con Allende o reveló la escasa importancia que su vida tenía para los conspiradores. Bombardear desde el aire el Palacio del Gobierno ya expresa una voluntad de tabla rasa, de crear un nuevo Estado sobre las ruinas del otro. Se realizó con ello la ‘destrucción del Estado precedente’. Para culminar aquello, lo ideal era que el Presidente muriera. Su salvación física fue entregada al azar.”

³⁴⁸ GRIFFERO, 1986, p. 9. “Viva la Patria... Viva la Patria... Viva la Patria...”

³⁴⁹ ALLENDE, Salvador [1973] *apud* ESCALANTE; GUZMÁN; REBOLEDO; VEGA, 2013, p. 20. “Viva Chile! Viva el pueblo! Vivan los trabajadores!”

Um dos embates dramáticos de *99-La Morgue* se encontra, também, nesse jogo discursivo, visto que a proposta do novo diretor se vinculava a um trabalho técnico que apontava sempre para os corpos de uma forma distanciada, a fim de sobrepor as identidades daqueles que chegavam e apontá-los como sendo qualquer um ou mesmo iguais. Há uma cena em que o diretor se prepara para apresentar um discurso aos residentes do hospital, com o intuito de instruir os recém-médicos sobre o trabalho de uma autópsia. Nesse discurso, o médico aponta para as necessidades de um profissionalismo profundo que imunizaria os médicos do horror, da sensibilidade, do asco e das demais debilidades daqueles que não são profissionais: “Está claro que a autópsia não é agradável, (retira o lençol que cobre o cadáver) por isso devemos o hábito profissional que imuniza contra o horror, a sensibilidade, o asco e demais debilidades daqueles que não estão obrigados a se sobrepor a elas. (Aplauso, aplaudese a si mesmo).”³⁵⁰.

Um dos diálogos entre as personagens Fernanda e Germán, após a aparição de uma mulher que ronda o necrotério com uma foto em suas mãos, em busca de respostas sobre o desaparecimento de sua filha, demonstra o procedimento de resignação quanto às identidades daqueles que entravam no hospital: “GERMÁN – Me pareceu ter visto antes a da foto. / FERNANDA – Não pense nisso, além do mais todos os mortos se parecem.”³⁵¹. Esse pequeno diálogo – posteriormente, seguido do questionamento de Germán (a respeito das pessoas cujos diagnósticos eram de afogamento, mas que não possuíam fichas cadastrais no hospital) e da resignação de Fernanda – revela a estratégia discursiva utilizada pelo novo diretor do hospital, a qual conduzia a resignação bem como a naturalização do estado de violência que se promovia no país.³⁵²

No entanto a empatia de Germán pelos corpos assassinados, por suas histórias e os seus desejos, revelada em seus diálogos com a sua falecida mãe, que aparece entre as paredes do hospital, bem como a sua resistência em não aceitar o falseamento dos atestados de óbitos e, também, a necrofilia praticada pelo novo diretor, constituem outra potência política da

³⁵⁰ GRIFFERO, op. cit., p. 13. “Está claro que la necropsia no es agradable, (retira la sábana que cubre el cadáver) por eso debemos el hábito profesional que inmuniza contra el horror, la sensiblería, el asco y demás debilidades de quienes no están obligados a sobreponerse a ellas. (Aplauso, se aplaude el mismo).”

³⁵¹ GRIFFERO, 1986, p. 19. “GERMÁN – Me pareció haber visto antes a la de la foto/ FERNANDA – No pienses en eso, además todos los muertitos se aparecen./ GERMÁN – Y los ahogados sin fichas?/ FERNANDA – Deja que los doctores se ocupen de sus cosas”

³⁵² A estratégia de uma abordagem nacionalista que elimina as fissuras e as brechas na história e, também, as diferenças, apontando para um caminho unívoco, foi utilizada pelo governo ditatorial e, posteriormente, pela política de consensos da redemocratização que se deu não somente no Chile mas em vários países latino-americanos. Tal recurso promove a pasteurização discursiva e inibe que haja maior empatia pela vida, ou pela história do outro. As forças de revisionismo do passado, ou a negação do mesmo, por exemplo, muitas vezes se avizinham à desmemória. Essa mesma falta de memória permite que processos judiciais não sejam julgados e, mais perversamente, pode gerar um sentimento de que a presença de um governo coercitivo e violento seja uma possível solução para processos políticos que remontam a anos de formação do país.

peça. O funcionário, que, em seus momentos de ócio, pintava em seu quarto, possuía a sensibilidade de ver naqueles atos toda a perversão que rondava o hospital, a qual era capaz de promover o silenciamento de outros funcionários, como o fez o personagem Aldunate, ao questionar um diagnóstico do diretor e ser completamente coagido a manter o seu silêncio em proteção a si mesmo, ou mesmo Fernanda, ao não questionar os peixinhos vivos que eram encontrados nos corpos dos pacientes e que, devido à sua crença pueril aos preceitos religiosos, dizia: “Deus sabe o que faz”³⁵³.

Nessa peça, há, assim como em outras, a disputa entre desejos e ideologias, e essa disputa se executa por meio do confronto entre os espaços público e privado. Nesse fictício hospital, essas fronteiras são menos rígidas, pois ainda há espaços para a imaginação e fuga de uma realidade violenta e hostil. Tal zona imaginativa pode ser observada nas cenas em que Germán pinta os seus quadros em seu quarto, ou mesmo nas lembranças nostálgicas tanto deste personagem, em conversas com a sua falecida mãe, quanto a partir da personagem Fernanda, com os seus sonhos evangélicos e as suas lembranças históricas.

No entanto tanto o quarto, espaço privado de Germán, é alvo de intervenção do novo diretor do hospital quanto os próprios corpos, já sem vida, são, ainda, instrumento de um uso perverso. Nesse sentido, o espaço público, que é o ambiente de trabalho das personagens, e as pessoas, que tentam executar o seu ofício de forma reta e honesta, são locais de extrema perseguição e de controle, e o espaço íntimo, mesmo de um corpo sem vida, também não está a salvo dos usos e abusos do poder.

Para Germán, aqueles corpos tinham memórias e histórias, e as suas mortes seriam, se muito o fossem, lembradas apenas por familiares ao acender uma vela ou ao tocar um de seus objetos pessoais. As festas de eventos históricos, ou mesmo de superação de um contexto hostil, seriam comemoradas por aqueles que sofreram e por aqueles que molestaram e mataram aqueles corpos: “GERMÁN – Tão só em alguma casa uma anciã acenderá uma vela, alguém acariciará alguns objetos que um dia tocou, os amigos recordarão seus sorrisos e depois nada mais, nada... E eles mãe, os que cravaram a espada, eles também estão celebrando”³⁵⁴.

Logo, a perversão do diretor, que, em determinados momentos pratica atos de necrofilia, não pode ser vista apenas como um impulso individual, mas, principalmente, como a alegoria da intensa disputa relacionada aos modos de se produzir a história, como diz uma

³⁵³ GRIFFERO, op. cit., p. 29. “FERNANDA – Dios sabrá lo que hace...”

³⁵⁴ GRIFFERO, 1986, p. 44. “GERMÁN – ... tan solo en alguna casa una anciana prenderá una vela, alguien acariciará algunos objetos que un día tocó, los amigos recordaran sus sonrisas y luego nada más, nada... Y ellos Mamá, los que clavaron la espada, ellos también están celebrando.”

das lições de Walter Benjamin: “Só terá o dom de atizar no passado a centelha da esperança aquele historiador que tiver aprendido isto: nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer”³⁵⁵. Tal é o duro o aprendizado, que Germán é levado aos seus devaneios e às suas paranoias.

É a partir dessa atormentada personagem que os discursos sensível e de resistência se revelam, pois é o protagonista que reconhece que o corpo de Pilar, filha da mulher que rondava o necrotério, foi torturado e assassinado. São os devaneios da personagem principal que conduzem a uma ambígua possibilidade de ressurreição de um daqueles mortos, dado que, nas cenas em suspensão entre esta personagem e aquela que foi nomeada apenas como Ele, há perspectivas de esperanças para aquelas violências. A ambiguidade desta personagem se relaciona já no primeiro encontro de Germán e Ele, pois a cena anterior é justamente aquela em que o diretor elabora um discurso para os estudantes e utiliza o corpo desse rapaz como espécime de análise.

Enquanto o diretor fazia o seu ensaio, o protagonista pintava, em seu quarto, em uma cena paralela. Imerso em seu imaginário de artista, o funcionário, a mando do diretor, dirige-se para recolher o corpo, porém, neste momento, o rapaz parece ainda estar vivo e pede para descansar no quarto de Germán, mesmo com o funcionário dizendo que buscaria ajuda para ele. No entanto a ajuda que o jovem lhe pede era que o escondesse, uma vez que ninguém notaria a sua ausência. O enfermeiro conduz o paciente até o seu quarto, e as aparições desta figura ao longo do espetáculo serão sempre ambíguas quanto à possibilidade de ser apenas uma imagem proveniente da cabeça do enfermeiro, ou, de fato, aquele corpo de Ele ter de fato sobrevivido.

Outra perspectiva de esperança que este ambíguo personagem oferece ao espectador se refere a uma construção imagética amplamente lúdica e potencialmente significativa que o espetáculo oferece ao espectador. Há uma passagem em que o diretor do hospital, em um devaneio de tirano, se cobre com um lençol que cobria a mesa de autópsia, coloca uma coroa de louro e inicia um discurso em latim, em uma clara alusão aos grandes imperadores romanos. Nesse momento, do quarto de Germán, sai o rapaz com plumas de anjo ou de cupido e lança uma flecha naquela figura imperial. Logo após esta cena, aparece Fernanda comemorando, dizendo que tudo havia terminado.

Entretanto tal qual o anjo de Paul Klee, citado por Benjamin, que “[...] gostaria de parar para acordar os mortos e reconstruir, a partir de seus fragmentos, aquilo que foi

³⁵⁵ BENJAMIN, 2012, p. 12.

destruído”³⁵⁶, o espetáculo é empurrado, também, para a dura realidade. Tanto a cena idílica quanto a comemoração de Fernanda são apenas citações a um desejo de que aquela ordem violenta terminasse. Já nas cenas finais, volta o diretor e quebra os quadros de Germán, bem como observa um cadáver em seu quarto, o cadáver daquele rapaz. O diretor o denuncia e o trata como louco. Enquanto Aldunante o prende em uma camisa de força, o protagonista dirige-se à aparição de sua mãe e a questiona sobre o futuro, em clara alusão ao poema de Bertolt Brecht: “O que farão aqueles que virão?”³⁵⁷.

A título de últimas considerações dessa análise à *99-La Morgue*, a pergunta do protagonista ecoa em tempo presente desta tese (2019) e se soma a outras: O que farão aqueles, depois de terminado o estado de violência, em relação a todos os que morreram acreditando em uma causa ou ideologia? Ao estar sentado na sala Camilo Henríquez, em pleno 2017, e assistir à remontagem desse espetáculo, senti-me como uma testemunha privilegiada, pois, para mim, ser espectador é ser uma testemunha de algo que passa por nossos olhos. Não significa, necessariamente, estar em um tribunal e ser obrigado a dizer em juízo, mas saber que, ao ser questionado a respeito de algo, você será capaz de dizer, ou mesmo de reconhecer o seu papel naquele lugar, ou naquele momento.

O meu papel naquele momento era o de poder dizer sobre o que se passou. Pouco antes da abertura da sessão, fomos conduzidos, eu e a minha companheira, por Ramón Grifféro, até o terceiro andar do prédio, onde está guardado um monumento dedicado aos desaparecidos políticos que trabalhavam naquele prédio do antigo círculo de jornalistas (edifício que ainda mantém este nome e que abriga a histórica sala Camilo Henríquez – sala que, na década de 1940, era utilizada pelo Teatro de Ensayo da Universidad Católica), e, então, me tornei uma testemunha que poderia responder à Germán.

Daqueles que vieram depois, poucos se lembram dos que morreram. Os monumentos da cidade não são para eles, tampouco os seus nomes estão à mostra para que sejam lembrados. Há apenas os monumentos que estão guardados na zona da memória daqueles que ainda fazem um esforço para lembrar, seja em um museu a eles dedicado, como o Museu de la Memoria y de los Derechos Humanos, ou em pequenos monumentos fechados nos prédios, ou no lugar dedicado à sua morte – os cemitérios.

³⁵⁶ BENJAMIN, 2012, p. 14.

³⁵⁷ GRIFFERO, 1986, p. 49. “GERMÁN – Qué harán los que vendrán?”.

3.4 RÍO ABAJO: A ALEGORIA CONTEMPORÂNEA DAS TENSÕES DE UM CHILE DEMOCRÁTICO

Do alto dos antigos glaciais da Cordilheira dos Andes, nasce o Rio Mapocho, a mais de 5.400 metros de altitude de uma montanha conhecida como Cerro El Plomo. Um rio de histórias e mitos que atravessa toda a cidade de Santiago, de Leste a Oeste, cantado e escrito por proeminentes artistas, como Pablo Neruda, Víctor Jara, Ángel Parra, Roberto Parra e Renato Gómez Vignes. O corte transversal feito pelo Rio modela a paisagem citadina. Um rio que passa por várias regiões, chegando às periferias, até desaguar no grande Rio Maipo. Ora ele está à mostra, ora está fechado e canalizado. Avizinha-se a parques, bairros, indústrias, regiões que já foram lixões ou que foram habitadas por comunidades ribeirinhas. A sua nascente também já abrigou templos de comunidades indígenas que, mesmo com a sua população reduzida pelos processos históricos, ainda habitam a Cordilheira dos Andes. A história de Santiago constrói-se, paralelamente, à história deste rio, às suas ocupações urbanas, aos seus bairros, às suas lendas e aos seus mistérios.

O Rio Mapocho corre pelos bairros altos de construções planejadas, como os condomínios em La Dehesa; posteriormente, pela movimentada Vitacura, com a sua vida noturna agitada e repleta de turistas; passando pelos arranha-céus comerciais de Las Condes, com o seu higienismo arquitetônico, proveniente de seus edifícios comerciais, os quais se assemelham a grandes esculturas de vidro. Essa arquitetura indica a distância entre várias regiões: moderna, próspera e com recursos *versus* outras históricas, ou de baixos níveis sociais que se encontram às margens mais ocidentais.

À medida que o Rio desce, percebe-se, também, a decaída do padrão econômico da população da capital. Após descer a Alameda Libertador Bernardo O'Higgins, que corta toda a região de Providência, passa pelas zonas históricas, como o Mercado Municipal, e segue o seu curso descendente, alcançando a região de Quinta Normal. Nesta região, já podem ser percebidas as marcas de modificação no padrão econômico-social da cidade. Ainda que esse bairro abrigue uma vida cultural, com o seu exuberante Parque Quinta Normal, bem como o importante Museo de la Memória y de los Derechos Humanos, o Museo de Arte Contemporáneo, o Museo Nacional de História Natural, a Biblioteca de Santiago e o complexo cultural Matucama 100, é visível a posição liminar que o bairro ocupa. O contraste entre a tecnológica arquitetura da ocupação oriental do Mapocho intensifica-se a partir do Bairro Quinta Normal, com edificações marcadas pelas ações do tempo e, também, pela intensa atividade geológica, comum a todo o país, a qual é evidente.

A partir dessa região, o Rio empreende um caminho de transição entre uma Santiago com contornos arquitetônicos históricos, ainda que mal preservados, misturados a habitações modernas. Uma cidade que ainda investe em espaços culturais oficiais em contraste com aquela que deixa à deriva de seus habitantes espaços ou zonas temporárias para a prática cultural. Passeando por esse rio, já em suas baixas altitudes, tanto geológicas quanto sociais, percebe-se uma Santiago que não está nos cartões postais, mesmo que abrigue a porta de entrada para várias pessoas do mundo, pois é na região de Pudahuel que está localizado o aeroporto internacional Comodoro Arturo Merino Benítez.

Esta região, dada a malha urbana da cidade, já possui um traçado mais desordenado, comparado às linhas bem desenhadas do Leste de Santiago. Pudahuel já pode ser tomada como periferia, ou subúrbio, se associando à noção benjaminiana, pois é nesse local liminar que ocorre “[...] o estado de sítio da cidade, o terreno no qual brame ininterruptamente a grande batalha decisiva entre a cidade e o campo”³⁵⁸. Apesar dessa divisão entre campo e cidade não ser tão clara, ao se tratar de paisagens da contemporaneidade, tanto a arquitetura quanto o ordenamento do espaço público de Santiago revelam um índice de outra divisão, a qual está situada na dicotomia centro e periferia, pautada em relações de classe e de acesso à cultura.

A cidade de Santiago é, mesmo com algumas exceções, uma cidade setorizada, uma cidade que define, ainda que silenciosamente, sujeitos e locais para se habitar. Essas diferenças, provavelmente, são percebidas em quase todas as cidades do mundo, umas mais, outras menos, no entanto não há como negar que o abismo social entre os extremos do curso do Rio Mapocho salta aos olhos de qualquer observador.

Essa dicotomia é o germe da montagem *Río Abajo*, de Ramón Grifféro, estreada em 1995, no Teatro Nacional Chileno – com cenografia de Herbert Jonkers (a última parceria entre os dois artistas, devido à morte deste, em 1996) –, depois de um período de cinco anos em que o autor não se dedicou a grandes projetos teatrais. Segundo o dramaturgo e diretor, essa peça buscou fazer uma radiografia do Chile daqueles tempos pós-ditatoriais. Nesse sentido, o primeiro plano do autor foi fazer uma narrativa que evidenciasse as contradições desse novo Chile a partir de uma montagem esquemática, na qual dois mundos situados às margens do Rio se encontrariam em cena, rio de cima *versus* o de baixo, segundo o próprio diretor: “Em uma primeira escrita, o lugar de ação se situou às margens do rio *Mapocho* em

³⁵⁸ BENJAMIN, 1987b, p. 202.

duas situações paralelas: os jovens do rio abaixo alucinavam sentados de frente ao rio, enquanto os jovens do rio acima alucinavam em cima de seus carros...”³⁵⁹.

Mesmo que o plano inicial de escrita não tenha sido levado a cabo na montagem final, é quase impossível não assumir tal mecanismo interpretativo, visto que o desenvolvimento da peça – ao se situar apenas na região mais empobrecida ao longo desse rio, habitada por personagens que sofrem ou sofreram vários tipos de violência em suas vidas e que também convivem com personagens que executam outros tipos de violência – faz o espectador contrapor as imagens de êxito³⁶⁰ que o país exporta com as que lhes são apresentadas pelo espetáculo.

Além disso, nesse espetáculo, Griffiero opera um olhar alegórico, o qual tem o incômodo presente democrático chileno, que, aparentemente, tanto não superou o seu recente passado violento como também parece ter intensificado as desigualdades. Os sujeitos que residem às margens do Chile ficcional de Griffiero não são representantes de imagem ativa e progressista que o país exporta. Devido a isso, alguns deles buscam tal identificação pela delinquência, ou pela aceitação de relações abusivas. O espaço grifferiano, situado para além das fronteiras do progresso da cidade, interrompe uma ilusória sensação de equidade e de ordenamento sociais em que vivem algumas pessoas.

À título de contextualização, é necessário identificar elementos estruturantes dessa peça. Com isso, será possível perceber não somente a composição do diretor como também percorrer, por meio das imagens que *Río Abajo* propõe, a cartografia desse Chile contemporâneo. A peça traz para a cena uma grande instalação cenográfica que reproduz um prédio situado na periferia de Santiago às margens do Rio.

O primeiro andar à esquerda, está coberto por uma cortina metálica que nunca se abre e todas as ações que lá se realizam são silenciosas, mas seguem as ações da encenação. Ex. Amanhecem, cenas de sexo, comem etc.

Ao lado direito, no primeiro andar, encontra-se um pequeno armazém ou banca, lugar da senhora da banca.

No segundo andar à esquerda, encontra-se a habitação da personagem Willy e sua filha Marcia de cor rosa, decorado com bandeirinha e troféus militares [...].

Segundo andar à direita, o apartamento de Eugenia e seu filho de cor verde.

Terceiro piso à esquerda, o apartamento de Cristián o jovem fotógrafo, de cor cinza e está pregado de fotos e cartazes.

Terceiro piso à direita, o apartamento de Lorena, de cor azul, com guarda-sol e ventiladores e também bonecos de pelúcia.³⁶¹

³⁵⁹ GRIFFERO, Ramón. (Thunder-River). In: *REPERTORIO 1995 – Teatro Nacional. Río Abajo*. Santiago, 1995a, p. 29-34. p. 30. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029885.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2017. “En una primera escritura, el lugar de acción se situó a orillas de río Mapocho en dos situaciones paralelas: los jóvenes de río abajo alucinaban sentados frente al río, mientras los jóvenes de río arriba alucinaban en sus autos...”

³⁶⁰ MOULIAN, 2002, p. 97-100.

Griffero recupera, nessa montagem, uma cenografia já explorada por Ferdinand Bruckner, em 1929, o qual traz para o palco três pisos de uma casa, com sete dependências separadas uma das outras. Bruckner e Griffero buscam explorar a simultaneidade da vida por meio de planos cênicos paralelos, bem como trazer espaços domésticos e íntimos para o palco, porém, como afirma Peter Szondi, sem se associarem ao modelo de teatro burguês.³⁶² Essa dissociação a aquele modelo, segundo o pensador húngaro, está diretamente relacionada à interrupção do fluxo dramático, proposta justamente pela disposição cênica, uma vez que ela permite a ambos os diretores explorar, de forma mais radical, o procedimento de montagem em suas peças.

Esses tipos de cenografias são enquadramentos de cenas, tais quais os fotogramas, dispostos em uma espécie de painel vertical em que o diretor pode fazer a decupagem das cenas. Diferentemente de *Historias de un galpón abandonado* e de *Cinema-Utopia*, as quais trabalham com o movimento de *zoom*, *Río Abajo* é o próprio processo de montagem que o espectador possui diante de seus olhos. Esse espectador é levado pelas aproximações ou pelos distanciamentos por meio de efeitos de claro e de escuro nos espaços, ou mesmo pela focalização e desfocalização de determinadas cenas.

O corte vertical na estrutura desse prédio retira qualquer possibilidade de ilusão do espectador, tal qual fazia Brecht, e, além disso, é esse corte originário que permitirá os outros cortes e as interrupções das cenas. Ao produzir essa cesura, o diretor retira o caráter privado daqueles espaços e o coloca para a apreciação pública, de modo que o espectador adentre mais profundamente na vida, nas casas e nos corpos de seus cidadãos. Ainda no campo do cinema, a composição espacial do espetáculo faz remissão a uma imagem próxima à produzida por Alfred Hitchcock, em *Janela indiscreta*, de 1954. Sem necessariamente entrar em toda a abrangência conceitual, tanto no filme quanto na peça, os espectadores se confundem com a imagem de um *voyeur*, ao ver, por entre as janelas imaginárias daqueles

³⁶¹ GRIFFERO, Ramón. *Río Abajo (Thunder-River)*. 1995b. Disponível em: <http://griffero.cl/obra12.htm>. Acesso em: 16 jun. 2016. p. 2. “En el primer piso izquierdo, este departamento lo cubre una cortina metálica que nunca se abre y todas las acciones que se realizan en el son silenciosas, pero siguen las acciones de la puesta. ej: amanecen, escenas de amor, comen etc.

En el primer piso lado derecho: se encuentra una pequeña almacén o quiosco, lugar del personaje la Señora del quiosco.

En el Segundo piso Izquierdo. Corresponde al personaje de Willy y su hija Marcia, es de color rosado, decorado con banderines y trofeos militares [...]

Segundo piso Derecha: El departamento de Eugenia y su hijo, es de color verde nilo. [...]

Tercer piso Izquierda: El departamento de Cristián el joven fotógrafo, su depto. es de color gris. está tapizado de fotos y afiches

Tercer piso Derecha: El departamento de Lorena, es de color azul, quitasoles y abanicos antiguos con peluches.”

³⁶² SZONDI, 2011, p. 140.

apartamentos e visitar o espaço íntimo de outros seres, tanto a materialidade de suas casas como também as suas emoções, medos e desejos.³⁶³

Figura 9 – Río Abajo



Fonte: Griffiero³⁶⁴.

A partir de um olhar ligeiro dessa construção, as disposições de planos e de cores poderiam sugerir uma menção à geometria de Mondrian. Para além dessa sugestão, as cores provocam o olhar do espectador, na medida em que não somente produzem uma composição visual que remete a outras linguagens plásticas mas também conduzem as percepções desses sujeitos, a fim de especular sobre determinados sentidos dessa plasticidade. Assim, é notório o embate entre as cores dos quartos de: Willy, ex-agente da CNI³⁶⁵, o qual também controla o tráfico na região; Eugenia, mãe do “aviãozinho” de drogas e protagonista Waldo e viúva de um prisioneiro desaparecido no período ditatorial; e Cristián, um jovem fotógrafo homossexual que sofre com violências físicas motivadas por homofobia, além de sofrer com o desprezo e o desrespeito de Willy e de seus parceiros de ocasião.

³⁶³ Ainda que essa imagem produza a sensação de *voyeurismo*, como cineasta britânico, deambular sobre essas relações ultrapassam o recorte que este estudo se propõe, mesmo considerando que lidar com essa questão poderia amplificar as possíveis relações do espectador com a obra que lhe é apresentada.

³⁶⁴ GRIFFERO, 1995b. Paginação irregular.

³⁶⁵ Órgão que substituiu a DINA, que era o centro de inteligência, perseguições e prisões de opositores ao governo militar.

A personagem que representa um lugar de resistência àquele regime, por meio da memória de seu marido, habita um quarto cuja cor remete às Forças Armadas. Já o quarto do jovem é cinza, devido ao seu próprio ofício de fotógrafo, e contrasta-se com a cor daquele que representa a sobrevivência de uma ordem autoritária, fascista e homofóbica, uma vez que o quarto deste é rosa. Essa composição, já no plano visual, indica as tensões tanto históricas como contemporâneas desse espaço periférico e marginal. Muito diferente, portanto, das imagens cotidianas bombardeadas pela publicidade, que incitam o olhar do cidadão para um Chile possuidor de grandes instalações modernas e suntuosas construções de vidro³⁶⁶, a qual conduz, com essas imagens, a uma ilusória identidade de seu país.

Há pequenas alusões relacionadas ao país organizado, rico e próspero presentes na obra, como a aparição de uma senhora, parente de uma comerciante da região onde a obra foi ambientada, que vai viver na região de Maipu. Alguns chilenos nomeiam os moradores dessa localidade como *aspiracionistas*³⁶⁷, tidos como aqueles que desejam pertencer a uma classe social mais alta. A quase ausência do país idealizado, na obra, não seria o apagamento deste espaço. Ele é tematizado como linha de força que motiva algumas ações, desejos e sonhos dos personagens, bem como a estética visual proposta na montagem, criada a partir de uma cenografia vertical, que sugere moradias populares, conhecidas pelos chilenos como *blocks*. Essas habitações formam parte das políticas habitacionais propostas pelo governo ditatorial. Assim, sobre essas construções presentes na obra de Griffero, Cristián Opazo comenta que:

A partir de uma perspectiva histórica, o bloco de apartamentos aludido em *Río Abajo* é a habitação social que, entre 1979 e 1983, levantam os urbanistas subservientes ao militarismo; seu propósito declarado é abrigar as 51.797 famílias que, à data, viviam em 340 acampamentos surgidos entre 1960 e 1973. Não obstante, o objetivo implícito desse projeto é desintegrar o modelo de organização comunitária que se estabelece nos acampamentos, pois a ditadura os considera germe de motim revolucionário. De acordo com este diagnóstico, 28.500 pessoas dessa população são trasladados a precárias habitações sociais (conjunto de blocos) situadas em guetos da periferia santiaguina (la Granja, Pudahuel) e zonas de risco geofísico (rio abaixo). A partir de uma perspectiva literária, o bloco de apartamentos é, sem dúvida, a atualização da habitação operária da década de 1910, o cortiço. [...] no bloco [...], a espacialidade retangular é dispositivo de controle da vida pública e privada de seus habitantes.³⁶⁸

³⁶⁶ Essa imagem se refere ao arranha-céu do Shopping Costanera, figurado em vários cartões postais chilenos.

³⁶⁷ GRIFFERO, 2017.

³⁶⁸ OPAZO, 2011, p. 57-58. “Desde una perspectiva histórica, el block de departamentos aludido en *Río Abajo* es la vivienda social que, entre 1979 y 1983, levantan los urbanistas serviles al militarismo; su propósito declarado es albergar a las 51.797 familias que, a la fecha, vivían en 340 campamentos surgidos entre 1960 y 1973. No obstante, el objetivo implícito de este proyecto es desintegrar el modelo de organización comunitaria que se establece en los campamentos, pues la dictadura los considera germen de sedición revolucionaria. De acuerdo con este diagnóstico, 28.500 pobladores son trasladados a precarias viviendas sociales (conjunto de blocks) situadas en guetos de la periferia santiaguina (la Granja, Pudahuel) y zonas en riesgo geofísico (río abajo). Desde una perspectiva literaria, el block de departamentos es, sin dudas, la actualización de la vivienda obrera de la década de 1910, el conventillo. [...] en el block [...], la espacialidad rectangular es dispositivo de

Os *blocks* seriam a outra face que a cristalinidade e o reflexo do vidro, presentes nos suntuosos edifícios dos bairros altos, não dão a ver. Eles remodulam certas imagens que muitos cidadãos fazem e, por extensão, alguns estrangeiros do país. Essas habitações seriam a possibilidade de marcar as experiências dos sujeitos, diferentemente das construções de vidro, conforme apontava Benjamin³⁶⁹, em *Experiência e pobreza*. O filósofo alertava para o desenho daquelas cidades que se constituíam na modernidade, cujos materiais predominantes eram o vidro e o aço, os quais seriam uma estratégia de apagar os rastros de uma memória e das experiências de um passado, uma vez que tais materiais, pelas suas próprias constituições físicas, resistem mais às inscrições do tempo que outras estruturas. Em palavras do próprio autor: “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, a que nada se fixa. É também frio e sóbrio. Os objetos de vidro não têm ‘aura’. O vidro é inimigo por excelência dos segredos.”³⁷⁰.

As leituras desse ensaio de Benjamin se direcionam a vários sentidos: um, que atesta e critica as características desses materiais, e outra, que diz respeito à pobreza da população em experiência. No entanto o filósofo aponta a possibilidade de um futuro positivo dessa mesma pobreza. Para ele, ficar pobre de experiência, de cultura e de memória não seria, necessariamente, uma fatalidade irreversível, mas algo que poderia sobrevir ao patrimônio cultural, que sempre é construído a partir da barbárie.³⁷¹ Além dessa otimista perspectiva, Benjamin, ao nomear o vidro como inimigo dos segredos, aponta para a permeabilidade desse material, a qual permite a entrada de luzes sem um anteparo que permita esconder algo.

O material permite que tudo esteja à mostra, e, portanto, não há local para esconder ou guardar algo, assim como a exposição dos ambientes privados presentes na cenografia de Griffero. O vidro, segundo Benjamin, não permitiria o segredo de algo que foi deixado e cristalizado pelo tempo, uma vez que é um material muito cheio de luminosidade e de visibilidade, o que dificultaria o acúmulo de uma experiência, posteriormente, reconhecível e assimilável. Consequentemente, não haveria espaço para um trabalho efetivo da memória.

Esses materiais – ao não permitir a aderência de rastros da memória, por meio de construções higiênicas, transparentes e sem lacunas – conduzem o sujeito a uma possível perda da capacidade de experiências tanto pessoal quanto coletiva. A sensação de apagamento do que ocorreu no Chile, em sua recente história, se revela pela limpeza urbana que a cidade

control de la vida pública y privada de sus habitantes.”

³⁶⁹ BENJAMIN, 2012.

³⁷⁰ BENJAMIN, 2012, p. 88.

³⁷¹ Ibid., p. 13.

publicizada sofreu. Os seus destroços foram levados pela correnteza do Rio, cujas margens recebem esse resto desordenado de memória do país.

Río Abajo é uma tentativa de remontagem desse Chile que sofreu uma deterioração ao longo de dezessete anos pelo governo militar e que não recebeu uma tentativa efetiva de reparação daquilo que se passou, ou seja, uma remontagem que lida justamente com essa configuração conflituosa. Tal configuração conflituosa consiste, de um lado, em um passado traumático, que os esforços de uma mídia corporativa busca apagar ou minimizar, e, de outro lado, um presente de intensas desigualdades socioeconômicas e uma ausência de justiça aos responsáveis pelos crimes contra os direitos humanos ao longo da Ditadura.

Além dessas linhas divisórias geográfica, econômica e social, o Rio também possui uma historicidade, muitas vezes, associada à violência. Esse rio, ao longo de sua história, foi duramente massacrado pela poluição de mineradoras, lixões, ocupações desordenadas e outros.³⁷² Devido às péssimas condições de suas águas, foi um reduto esquecido e evitado no centro urbano. Com isso, ao longo dos anos, abrigou desvalidos e esquecidos do corpo social, ou mesmos os corpos assassinados pelo governo ditatorial, os quais, após serem executados, eram jogados ao Rio e boiavam até às suas margens. Uma relação de duplo descaso com as pessoas e com os recursos naturais. Esse histórico de violência está marcado na contemporaneidade chilena que a peça de Ramón Griffero mapeia.

O espectador, ao empregar um olhar crítico capaz de transitar por esse Chile de contrastes e ao se deparar com um cenário que revela outras imagens para o seu país, percebe que a opaca, limpa, dura e fria imagem do Chile de vidro pode ser quebrada, sem, contudo, ser destruída. O turvo rio que margeia aqueles espaços bem iluminados e transparentes, de onde escorrem os despojos dos altos bairros, chega, também, aos *blocks*, com as suas disposições retangular e normativa jogada à periferia.

O trajeto da peça revela a histórias dos sujeitos marginalizados que se acostumaram com a violência como *modus operandi* do ser social – no caso os jovens que nasceram ou nas vésperas do golpe militar, ou com ele já instalado no país. As precárias instalações do lugar reservado à maioria da população chilena são os restos de uma cidade classista e excludente, que descarta rio abaixo o que não lhe interessa e faz escoar os seus excedentes para os subúrbios, constituindo-se o habitat de memórias subterrâneas e traumáticas que convivem de maneira tensional nesse Chile de acordos paliativos. Aos habitantes das classes mais baixas,

³⁷² CASTILLO, Simón. El Mapocho urbano de s. XIX. *ARQ*, Santiago, n. 72, p. 46-49, ago. 2009. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962009000200009. Acesso em: 10 dez. 2016.

sobram políticas públicas problemáticas e desinteressadas em estancar os reais problemas sociais do país.

A política de moradias populares, iniciada no regime ditatorial, por exemplo, além de intensificar o descaso com a população mais necessitada, ainda era uma estratégia desarticuladora de movimentos sociais formados ao longo da Unidad Popular, os quais questionavam e lutavam por seus espaços no corpo social da cidade, como aponta Cristián Opazo³⁷³. Para além dos assassinatos e das perseguições a militantes de esquerda, o modo de concepção desses *blocks* demonstra a fragmentação do sujeito político de outrora, perpetrada, nos anos de chumbo, pela violência física dos militares e mantida pelos governos posteriores.

Tal fragmentação seria, como de fato o é, uma ocupação em que as identidades dos sujeitos não são levadas em consideração, uma vez que o ambiente habitado não seria produto de uma organização prévia de sujeitos vinculados a preceitos comuns. Em outras palavras, é como alocar, em uma mesma comunidade, sujeitos sociais muito distintos entre si, mas que, devido apenas a um parâmetro socioeconômico, de poder de compra e de consumo, são taxados como iguais. A cena, por exemplo, em que Waldo utiliza o dinheiro conquistado pelo narcotráfico para presentear quase todos os moradores do prédio³⁷⁴ revela os modos como o consumo conduz os desejos dos habitantes desse local.

Apesar das relações entre os *blocks* e os antigos cortiços operários do início do século, Opazo³⁷⁵ detecta muito bem o mecanismo de controle que esses novos espaços produzem. Outrora as ocupações populares eram utilizadas como locais estratégicos de uma classe. Já a estrutura de edifícios contemporâneos habitados por seres de identidades distintas, além de não oferecer um espaço de reuniões, limita os sujeitos ao seu próprio retângulo individual. Esse tipo de edificação também produz uma rede de vigilância entre vizinhos. Devido à posição periférica que esses prédios estão localizados, bem como à sua ocupação, eles também são taxados como o espaço de delinquência, o qual, para alguns, deve ser combatido.

Na construção de Grifféro, além dos já citados personagens, habitam: uma solitária comerciante, que perdeu o seu filho durante uma manifestação pública contrária ao regime militar; e Marcia, filha de Willy e apaixonada por Waldo, mas que, por determinação de seu pai, se junta a outro narcotraficante que era controlado por ele. Há, também, Lorena, jovem sonhadora que vive às voltas de sua afirmação como mulher bonita, por meio de uma perseguição a padrões de beleza e de conduta. Essa jovem havia sofrido assédio de seu pai quando criança.

³⁷³ OPAZO, 2011.

³⁷⁴ GRIFFERO, 1995b.

³⁷⁵ OPAZO, 2011.

Quase todos os habitantes desse edifício alegórico possuem a marca da violência em seus corpos e identidades, sejam aqueles que executaram atos violentos no passado e permanecem no presente, ou aqueles que sofrem ou sofreram com a violência de formas direta ou indireta. Cidadãos que vivem em um sistema de hostilidade extrema nesses subúrbios, onde até mesmo o direito a uma vida digna está distante. Tais espaços os ensinaram a viver em um regime de perene exceção³⁷⁶, em que a violência é tida como atributo legítimo do Estado ou de instâncias de poder mais fortes para controle dos sujeitos. Exemplos nocivos para esse tipo de política habitacional não faltam – em objetos latino-americanos, apenas como exemplo, pode-se citar o filme *Cidade de Deus*³⁷⁷.

Río Abajo, de Griffero, apresenta um nível de delinquência localizado em determinados personagens, e a violência produzida naquele espaço é advinda de traumas individuais e coletivos. Diferentemente, a delinquência, em *Cidade de Deus*, tematiza um largo histórico de desigualdades sociais presentes na sociedade brasileira. No entanto as relações de semelhança entre o espetáculo chileno e a cinematografia de Fernando Meireles se dão tanto pelo espaço hostil, onde os seus personagens estão imersos e onde o contexto em que essas habitações foram construídas, quanto pelas formas de narrar.

Ambos os autores trabalham com uma fragmentação do discurso, a qual, conforme já apresentado, está relacionada à noção de montagem, que surge por meio do uso da memória como condutora da narrativa. No filme, há um narrador-personagem que viveu a história do local e apresenta os outros por meio de histórias que se cruzam, formando um grande quebra-cabeça da construção daquele espaço social. O quebra-cabeça de Ramón Griffero exige um olhar atento, crítico e empático do espectador, que depende do diálogo entre memórias coletivas e compartilhadas, ou seja, entre a representação e os seus espectadores, para pensar o convívio tenso entre os habitantes do prédio e das margens do Rio.

A exigência desse olhar se manifesta a partir de uma possível educação imagética definida por Didi-Huberman: “Saber olhar para uma imagem seria, de certo modo, ser capaz de retornar, a fim de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um

³⁷⁶ BENJAMIN, 2012, p. 13.

³⁷⁷ Tantas outras obras, literárias, teatrais ou cinematográficas poderiam se relacionar ao modo como os sujeitos populares são tratados nos países latino-americanos, ao que se refere no quesito descaso quanto ao espaço que eles habitam. Poder-se-ia convocar o clássico de Buñuel, *Los olvidados*, ou mesmo a onírica *La estrategia del caracol*, do colombiano Sergio Cabrera. A comparação entre a peça de Griffero e o filme brasileiro de Fernando Meireles está consciente das diferenças socioculturais entre Brasil e Chile. Trazer a produção brasileira deve-se à aproximação, tematizada no filme, do histórico habitacional da comunidade Cidade de Deus, a qual foi formada a partir de uma política habitacional proveniente do governo ditatorial brasileiro, tal qual a de *blocks*, no caso chileno. Assim mesmo que as dimensões de criminalidade, tráfico e violência entre os países possuam grandes diferenças, é notório que há uma relação forte entre as condições de moradia, o acesso e modos organizacionais das comunidades e a delinquência social.

domínio para um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma.”³⁷⁸. Seria a possibilidade do espectador, ao olhar para a imagem, de buscar localizar nela aquele sinal secreto, o qual só pode ser encontrado em locais onde há espaços para a inscrição de uma memória, como já defendia Walter Benjamin. Em locais onde o material possa ser trabalhado pelas ações do tempo e que podem inscrever índices de memórias, felizes ou tristes, amenas ou violentas, enfim, memórias que participam de um jogo dialético e que são ativadas em um determinado tempo pelo modo como uma pessoa deixa o seu corpo ser tocado por ela.

Com isso, a obra de Ramón Griffero abre-se à instância educativa do olhar, proposta por Didi-Huberman. O olho como organismo corpóreo é, também, um operador de sensibilidades e, conseqüentemente, um agente ativador de memórias, as quais não seriam somente visuais mas, acima de tudo, corporais.³⁷⁹ Visualizar, portanto, o presente de uma imagem é se deparar com as possibilidades temporais e narrativas que nela estão inscritas. Buscar que o espectador reconheça essas temporalidades é o jogo que a montagem de Griffero executa.

A peça trabalha, principalmente, com o tempo presente das personagens, porém recorre a estratégias que aludem ao passado de alguns deles, bem como ao convívio com um mundo idílico e mítico do Rio, a partir da aparição de um menino vestido com uniforme escolar. Um dos mecanismos para fazer a ponte entre os tempos é o recurso de *flash-backs*. Em *Río Abajo*, as imagens são construídas, também, por meio de atmosferas sonoras ou por falas que necessitam de um olhar atento para perceber o jogo dialético entre presente e passado.

O passado reconhecido pelo recurso sonoro se dá pelas músicas populares, reconhecidamente por seu conteúdo político de esquerda, entoadas, ao longo de todo o espetáculo, pela faxineira Eugenia. Esta personagem resiste em reconhecer a morte de seu marido, com isso, canta e produz diálogos solitários, por meio da imaginação, com aquele desaparecido. Além dessa estratégia, outro *flash-back* feito a partir de recursos sonoros ocorre por intermédio de sons de bombas e de panelas batendo. Essa sonoplastia exige que a memória do espectador trabalhe, a fim de que ele a associe a uma das várias manifestações ocorridas nos anos 1980. Nessa manifestação, ocorre a morte de um jovem, chamado Roly, filho da solitária comerciante.

³⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, 2005, p. 8. “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’, una crisis no apaciguada, un síntoma.”

³⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998.

Essas sequências cênicas são muito potentes, porque confrontam o espectador, em especial as suas memórias pessoais. As manifestações que se disseminaram ao longo da década de 1980 promoveram uma ilusória sensação de vitória, visto que a campanha do “NO”, no plebiscito de 1989, triunfou. No entanto a morte de Roly e a ausência de Manuel (marido de Eugênia) são o embate entre essa sensação de vitória vazia, pois, mesmo em tempos em que uma manifestação não seria motivo para uma carnificina provocada pelos militares, ainda havia espaço para a morte, ainda havia perdas, ainda havia aqueles que sofriam pelo estado repressor. Ambas as ausências são, também, índices para a falta de justiça que se seguiria logo após a redemocratização. Não haveria compensações, e os sujeitos que sofreram as violências do passado permaneceriam com elas.

Além desse mecanismo cinematográfico, o autor incorpora diálogos que remetem o espectador a um campo sensível da rememoração. Willy, em várias cenas, narra algumas das atrocidades cometidas em tortura. Há, também, a cena de sexo entre o ex-agente e a sua esposa, na qual se observa uma relação de abuso e de mando incompatíveis com outras cenas de prazer e de desejo que são apresentadas paralelamente a esta.

Essa violência executada por Willy, no presente, além de provocar o olhar de seu espectador para as violências de seu cotidiano – que são, muitas vezes, invisibilizadas nos grandes veículos de poder –, remete, também, o espectador ao seu passado como ex-agente e se vincula à violência coletiva que o país sofreu. Há outras cenas que remetem à individualidade de suas personagens. O estupro sofrido por Lorena, já ao final do espetáculo, aponta para o seu trauma, uma vez que, ao ser violentada, a memória e o discurso da personagem se retraem ao passado em que ela era molestada por seu próprio pai.

Ainda que Waldo não tenha conhecido o seu pai, há uma violência de difícil determinação, a qual não se relaciona a uma questão propriamente física, pois o seu passado está marcado pela violência sofrida por seu genitor, que lhe privou do possível convívio paterno. Restou-lhe, assim, somente a lembrança alucinada de sua mãe e as imagens que ele via de outros militantes políticos que eram perseguidos e presos. Segundo diz a personagem:

Meu pai? Vejo ele como nos filmes, que o levam em um caminhão, colocam ele contra um muro de cimento e ele, de pé, levanta o punho e grita *vencere...* e cai, só que como se fosse em outro país, me custa imaginar ele, aqui, entre papéis higiênicos e com mosquitos picando seu pescoço...³⁸⁰

³⁸⁰ GRIFFERO, 1995b, p. 15. “¿Mi papá? Lo veo como en las películas, que lo llevan en un camión, lo ponen contra un muro y él, erguido, levanta el puño y grita *vencere...* y ahí cae, pero como en otro país, me cuesta imaginarlo, aquí, contra una pandereta de cemento, entre papeles confort y zancudos que le pican el cuello...”

A memória, no entanto, não está somente no gesto de rememoração de um passado, ela pode ser acionada, muitas vezes, por humilhações, violações ou traumas que muitos podem sofrer em seu cotidiano. Várias personagens podem suscitar tais emoções ou efeitos, no entanto são as personagens jovens que provocam, profundamente, o cotidiano do espectador. São eles que convivem mais diretamente com as violações comuns do cotidiano chileno.³⁸¹ O assédio a Waldo por narcotraficantes, devido à sua condição de orfandade e de pobreza, bem como os assédios e as violações a Lorena, por ser uma mulher em um mundo amplamente machista, são apenas dois exemplos da situação de degradação pessoal em que está imersa a juventude chilena pós-ditatorial. Cristián e Marcia também são personagens que compõem um panorama, ainda que precário, dessas pessoas criadas em um mundo cuja violência faz parte de sua educação e experiência cotidianas.

Cristián vive a atroz violência de uma sociedade extremamente intolerante com orientações sexuais que não sejam heteronormativas. A personagem, cuja sensibilidade se reproduz em fotografias, é constantemente humilhada por Willy, que não aceita o contato de sua filha Marcia com o jovem, bem como sofre com violências simbólicas com amantes casuais que, muitas vezes, não o reconhecem como um sujeito que mereça ser desejado e receber prazer, ou mesmo agressões físicas como a que ele sofre de dois traficantes que buscavam por Waldo. A agressão, porém, ocorre não porque ele não diz onde Waldo se encontrava, mas, sim, por ser homossexual. A sua orientação sexual é vista como justificativa legítima pelos homofóbicos meliantes para se executar a violência.

A violência cotidiana sofrida por Cristián é tomada como uma história coletiva para homossexuais marginalizados que ainda convivem com a agressividade de uma sociedade incapaz de respeitar as diferenças. O lugar de alívio e de sobrevivência do fotógrafo encontra-se no contato com os seus amigos de prédio. Em um determinado momento da trama, em que ele revela a Waldo o seu sentimento sobre os modos como os outros lhe veem, sobretudo como o seu pai o via, Waldo argumenta com Cristián que cada “um ama o que quer. Se você não é nem bicha nem macho, é jovem e pronto acabou.”³⁸²

Assim como Lorena, Marcia também convive com a lamentável violência que sofrem as mulheres nas sociedades modernas, devido ao machismo predominante. A filha de Willy, desde muito jovem presencia atos violentos de seu pai contra a sua mãe, bem como convive com a violência simbólica imputada às mulheres, para se manter um padrão de beleza e de

³⁸¹ OPAZO, 2011.

³⁸² GRIFFERO, 1995b, p. 10. “Uno ama lo que quiere, Si tu no erei ni maricón ni macho, erei joven no más.” Além disso, segundo Griffiero (2017), muitos homossexuais o paravam às ruas, em festas, e diziam que essa frase lhes havia tocado profundamente, e, para ele, era como se tal frase houvesse se tornado um *slogan* para a juventude homossexual do país.

comportamento que atraia os homens como condição de sobrevivência para esse mundo que não lhes reserva dignidade pessoal. Apaixonada por Waldo, mantém com ele relações casuais, mas que não se configuram como um relacionamento íntimo duradouro e efetivo, uma vez que este não se permite totalmente às relações amorosas e Willy tampouco aceitaria tal união.

Devido ao modo como o seu pai a trata, Marcia rende-se à ilusória relação com um dos subordinados do ex-agente, que, no início da relação, lhe presenteava e a levava em locais interessantes, como o cinema. No entanto essa relação, pautada pela possibilidade de dignidade apenas pela via econômica, se revelou como uma relação de brutalidade, em que ela era constantemente violentada por seu cônjuge, assim como a sua mãe era por seu pai. Waldo, Lorena, Cristian e Marcia são jovens que possuem os seus traumas pessoais em um mundo que, constantemente, os hostiliza, mas que, ainda assim, conseguem conviver com as suas diferenças. Há momentos de relações que conseguem suspender essa via violenta a que estão condicionados. Entre discotecas, encontros fotográficos, drogas e, às vezes, sexo, esse mundo se escapa por alguns momentos.

Tal observação sobre esse cotidiano de hostilidade e de violência que sofre a juventude vai ao encontro do pensamento de Cristián Opazo sobre os efeitos que essa montagem pode suscitar, ou seja, um efeito de dar a ver e a sentir os modos como o novo Chile educa os seus filhos. No entanto, assim como o próprio crítico propõe, não é apenas a apresentação em cena de violências que eles sofrem, mas, principalmente, uma arquitetura e uma disposição espacial que conduz, também, para essa perspectiva de uma letal educação sofrida por esses jovens. Ainda na perspectiva de Opazo, o modo como Griffiero trabalha com o tempo, presente, passado e mítico, a partir dessa disposição espacial, também revela ainda mais a radiografia que o dramaturgo e diretor apresenta nesse micromundo ficcional. Um microcosmo do Chile, que vive a intensa dialética temporal, mundos e tempos que coabitam e que podem coabitar os mesmos espaços.

Sem passar despercebido, é interessante observar o encontro entre Waldo e o Niño del río³⁸³, uma vez que essa cena não somente sugere um possível encontro entre as terras altas e baixas do Rio Mapocho mas é, também, o encontro entre o mito e uma possível realidade, entre o passado, o presente e um possível futuro, o qual não se apresenta muito alentador. O diálogo entre a contemporaneidade e o mítico se deve ao relacionar esse possível suicídio do garoto da peça *Río Abajo* ao artefato arqueológico de uma criança mumificada

³⁸³ Essa personagem está situada em zona indecifrável porque não participa da realidade cênica como os habitantes do prédio e, aparentemente, comete suicídio. Tal figura, vestida com uniforme escolar, aparentemente, desce dos bairros altos em que o rio corre.

encontrada próximo às nascentes do Rio Mapocho³⁸⁴ – onde há as ruínas de um templo indígena –, a qual se encontra no Museo de Historia Natural de Chile e foi nomeada como Momia del Plomo. Segundo pesquisadores, havia um arcaico ritual inca conhecido como *Capacocha*, no qual elegia uma criança, a fim de ser uma espécie de embaixador entre a terra e o Deus Sol em situações de perigo e de insegurança ao povo inca.³⁸⁵

Como um exercício de associação, a Momia del Plomo é a possível ancestralidade dessa juventude contemporânea chilena, a qual é constantemente sacrificada diante das intensas situações de perigo vividas não somente no recente passado do país como na sua perpetuação por meio de novos mecanismos. Logo, o ritual de outrora que se deu às margens do Rio é, frequentemente, reatualizado pelos modos sacrificiais como o país trata os seus jovens. Nesse sentido, o corpo dessa juventude foi historicamente molestado, seja em rituais religiosos, seja pelos ritos de passagem entre as intensas disputas políticas ocorridas no país.

3.5 *SEBASTOPOL*: ASCENSÃO E QUEDA, OU RUÍNAS, DE UMA UTOPIA ESCONDIDA DENTRO DO PATRIMÔNIO

Quantas histórias carregam um nome? Quantas histórias residem em um espaço? Quantos espaços se abrem em um nome? Sebastopol é um nome cujas referências históricas são diversas e se entrecruzam, de modo a criar camadas de histórias específicas ou construídas a partir de outras. Por um lado, pode ser uma via de passagem em Paris que foi profundamente modificada por Hausmann, em meados do século XIX, no processo de modernização da cidade luz, pela qual, possivelmente, Baudelaire passou em seus momentos de *flanerie*. Sebastopol, por outro lado, para um habitante da Península da Crimeia, possui outros significados, pois a sua importância é um marco daquilo que a história nomeou como Revolução Russa, no início do século XX, cujo fato culminante se deve ao motim de marinheiros do Encouraçado Potemkin, em 1905, no porto de Sebastopol. Tal fato ganhou as telas de cinema e se tornou uma das maiores referências da sétima arte, produzida pelo diretor Eisenstein no filme homônimo à embarcação russa. Para um chileno, por sua vez, Sebastopol é uma antiga oficina, hoje, desabitada, ao Norte do país, próxima aos Desertos de Iquique e Atacama.

³⁸⁴ GRASS, Milena. *Cinema-Utopía* (1985) y *Río Abajo* (1995), de Ramón Griffero. Imágenes teatrales para una comprensión mítica de nuestra historia. *Apuntes de Teatro*, Santiago, n. 134, p. 41-53, 2011.

³⁸⁵ STEHBERG, Rubén; SOTOMAYOR, Gonzalo. Mapocho Incaico. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Santiago, n. 61, p. 129, 2012.

Apesar de se relacionarem pelo nome, tais espaços possuem histórias e, principalmente, memórias distintas para cada um que os habita ou frequenta, ou mesmo para aqueles que estudam sobre esses locais. Assim, as perguntas iniciais avolumam-se e trazem novos questionamentos, pois, se um nome se abre para tantos espaços, quantas memórias e experiências residem nesses lugares? Que memórias são mantidas nesses locais e quais foram esquecidas, ou mesmo negligenciadas? Como esses espaços afetam os sujeitos que neles vivem, ou viveram? São ainda vagas as relações entre a empresa salitreira da América do Sul, a grande avenida parisiense e a cidade portuária da Crimeia que justificariam as coincidências entre nomes.

No entanto, a depender do olhar daquele que observa as histórias desses espaços, pode-se perceber que há mais zonas de contato para além do nome ou, como Walter Benjamin alertava ao especular sobre as passagens parisienses, que havia uma subversão no íntimo dos nomes que o leitor ou passante ao ler os nomes de velhas ruas à noite sofre uma afecção semelhante à transmigração.³⁸⁶ A peça de Ramón Griffero, *Sebastopol*, de 1997, pode ser vista, além de outras camadas de leitura que ela produz, como um índice desse encontro histórico transoceânico, ou transmigratório, na medida em que tais referências circulavam nos pensamentos do autor ao escolher esse título. O próprio autor, em entrevista a Patricio Olivarría, em 1999, considerava curioso encontrar uma oficina de salitre que conjugasse essas referências, o que, para ele, possuía grande poder e fantasia.³⁸⁷

A dramaturgia de Griffero encena o cotidiano tanto de colonos ingleses quanto de trabalhadores das minas, no final do século XIX, assim como o desenvolvimento de movimentos sociais e obreiros na região. Tais movimentos culminaram, no início do século XX, em uma grande greve, bem como uma truculenta repressão do Estado, o qual assassinou um significativo contingente de trabalhadores, no já mencionado evento catastrófico El Massacre de la Escuela Santa María de Iquique, em 1907,³⁸⁸ assim como ocorreu com os marinheiros amotinados do Encouraçado Potemkin, em 1905, no porto de Sebastopol.

³⁸⁶ BENJAMIN, 2006, p. 909.

³⁸⁷ GRIFFERO, Ramón. Ramón Griffero y el desentierro de las saliteras: “Tenemos ciudades del siglo XX en ruinas”. Entrevista cedida a Patricio Olivarría. *Vistazos*, Santiago, 18 jun. 1999b. Paginação irregular. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-291623.html>. Acesso em: 20 jan. 2018. “Lo entretenido es encontrar una salitrera que se llame Sebastopol, que es el nombre de una gran avenida de París y corresponde al lugar donde se origina la Revolución Rusa. Encontrarse con algo posiblemente tan internacional en el desierto no deja de tener un gran poder y fantasía.” Na tradução feita pelo autor desta tese, diz-se: “O interessante é encontrar uma salitreira que se chame Sebastopol, que é o nome de uma grande avenida de Paris e corresponde ao lugar onde se origina a Revolução Russa. Encontrar-se com algo possivelmente tão internacional no deserto não deixa de ter um grande poder e fantasia.”

³⁸⁸ BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Masacre de la Escuela de la Santa María de Iquique. [201-]. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3604.html>. Acesso em: 11 out. 2016.

A mina transposta pelo diretor e dramaturgo chileno revela um pouco de uma história tanto heroica quanto traumática do movimento operário chileno, que viu tanto o florescer de utopias socialistas e industriais, como o terror do Estado já no início do século. Terror que, em anos posteriores, sobretudo no governo militar dos anos 1973-1990, foi duramente imposto à população, após uma reatualização daquelas utopias a partir do desenvolvimento do governo da Unidad Popular, do presidente Salvador Allende. Apesar dos fatos históricos serem distintos, bem como as suas consequências, o lugar utópico que os configura, tanto da oficina salitreira quanto do porto russo, se torna uma primeira entrada, ou pedra de toque, para a leitura dessa obra de Griffiero.

Figura 10 – Sebastopol



Fonte: Griffiero³⁸⁹.

Segundo o autor:

A obra é uma homenagem ao século que termina e, sobretudo, aos ideais que se formaram no meio do deserto. Eu sinto que no Chile, nas Salitreiras, forjaram-se nossas maiores utopias que atravessam toda nossa história desse século e que condicionam toda política chilena: a utopia socialista e a utopia industrial. Sebastopol é também um trabalho sobre a nossa memória e nossa afetividade às pessoas que tiveram esses ideais.³⁹⁰

³⁸⁹ GRIFFERO, Ramón. *Sebastopol*. Santiago, 1997b. Paginação irregular. Disponível em: <http://griffiero.cl/obra13.htm>. Acesso em: 15 maio 2017.

³⁹⁰ NARANJO, René. “En las salitreras se forjaron nuestras grandes utopías”. *Griffiero*, [s. l.], 1998. Paginação irregular. Disponível em: <http://www.griffiero.cl/entrev.htm#salit>. Acesso em: 15 out. 2016. “la obra es un homenaje al siglo que se va y, sobre todo, a los ideales que se formaron en el medio del desierto. Yo siento que en Chile, en las salitreras, se forjaron las grandes utopías que recorren toda nuestra historia de este siglo y que condicionan toda la política chilena: la utopía socialista y la utopía industrial. Sebastopol es también un trabajo sobre nuestra memoria y nuestra emotividad respecto de las personas que tuvieron esos ideales.”

Ao prestar essa homenagem por meio da peça, Griffero novamente se coloca em uma posição próxima ao que Agamben³⁹¹ aborda em sua conferência *O que é contemporâneo*. O filósofo, ao trabalhar o texto *Século*, de Osip Mandelstam, discute sobre o que é ser contemporâneo. O eu lírico da poesia russa está alinhado a uma configuração temporal quebrada, ou seja, ele questiona sobre o “seu século” e sobre a possibilidade de soldar as “vértebras” de um século a outro, ou de uma época a outra.

A partir dos pensamentos de Nietzsche, Agamben traça uma série de possibilidades para lidar com essa esfera conceitual do contemporâneo. Para o autor italiano, não coincidir ou não se adequar completamente à época podem contribuir com o entendimento maior do próprio contexto do sujeito. Por meio do exercício anacrônico em épocas anteriores, esse sujeito se encontra em um movimento de busca de seu lugar naquele tempo.³⁹²

Aliado a esse pensamento, o trabalho com o tempo e com o espaço é uma tônica na obra de Ramón Griffero. As experiências anteriores e posteriores à *Sebastopol*, de 1997, indicam essa busca estética do autor. Nesta peça, há uma luta por trazer ou mesmo vasculhar o solo daquele passado obreiro e industrial, a fim de alinhá-lo a outras épocas, ou mesmo com o próprio presente. Pensado dessa maneira, ao apresentar o espetáculo, o dramaturgo cria uma zona de indeterminação entre presente e passado. Em termos de montagem, aproximando-se do pensamento benjaminiano, algo entre o sono e o despertar de Cristina, personagem que transita entre os tempos, “[...] uma forma narrativa que se dirige à história sem ser histórica, sem ser uma obra pedagógica de história, mas que tenha a ficção do teatro”³⁹³.

Dado esse aspecto, é importante frisar que todas as leituras da peça *Sebastopol* serão aproximações teórico-críticas que a dramaturgia provoca em seu espectador e crítico. Para além do inerente caráter utópico da peça, há, também, outras questões estéticas que podem ser suscitadas pela leitura. Uma delas se refere, sobretudo, à questão da memória e ao seu caráter anacrônico. A noção de utopia, localizada pelo próprio autor, em alguma medida, coloca em questão essa esfera anacrônica da memória, pois, assim como esta, a utopia pode atravessar anos, e não sucumbir com a morte dos sujeitos que acreditavam nela, ou que a vivenciaram.

Desse modo, em uma aproximação rasteira entre as duas ideias, utopia e memória possuem íntima relação com o tempo, sobretudo no que tange à noção de sobrevivência. Ressalta-se, também, que tal duração não se relaciona à permanência estante dessas ideias e

³⁹¹ AGAMBEN, 2009.

³⁹² AGAMBEN, 2009.

³⁹³ GRIFFERO, 1999b. Paginação irregular. “una manera narrativa de partir hacia la historia sin ser histórico, sin que seja una obra pedagógica de historia, sino que tenga la ficción del teatro.”

afecções, mas, principalmente, ao poder de atualização e ressignificação que ambas possuem, mesmo mantendo relações com as suas formas passadas.

Em *Cinema-Utopia*, Griffero elabora um discurso que questiona a noção de utopia, tanto pelo filme que projeta os sonhos fracassados de um jovem quanto pelo entendimento inocente de um trabalhador à espera de um passado glorioso que poderia voltar no futuro. Já em *Sebastopol*, o autor localiza, de forma especulativa, o lugar e o espaço da formação de utopias na virada do século XIX para o XX, utopias que se configuram como ideologias de formação da sociedade, ou seja, ideias em disputa, a fim de projetar uma forma ou um modelo de organização social ideal. Ao lidar com essas ideias, o próprio autor considera que elas possuem traços rudimentares daquilo que seria o desenvolvimento do pensamento socialista que se deu posteriormente, sobretudo, na Rússia, assim como no Chile e em outros países da América Latina.

Trata-se o tema do nascimento das lutas operárias, da ideologia socialista, mas visto com a ingenuidade do que significou nessa época, a crença que não havia padrões, a construção dos soviets, toda essa utopia que se reflete nos documentos do período e que eram de uma ingenuidade incrível. Há um mundo ideal pelo qual lutar que se dá no Chile em 1918, quando se estava desenvolvendo a Revolução Russa.³⁹⁴

Da mesma forma que o dramaturgo chileno, ao trazer para cena esse questionamento sobre o tempo e o espaço latino-americanos, Josefina Ludmer traça um discurso especulativo a partir de Buenos Aires no ano 2000, à maneira de Osip Mandelstam e Agamben, às vértebras do século. Para a autora argentina, abordar sobre o tempo latino-americano na virada do século XX para o XXI é se imaginar em uma utopia etimologicamente realizada, ou seja, “[...] uma espécie de não lugar, de desrealidade real que cria um mundo chamado virtual, sem tempo, nem espessura e nem resistência, em que cada um pode estar em toda parte e, portanto, em nenhuma”³⁹⁵. Os comentários da crítica argentina referem-se à ordem mundial neoliberal que se espalha, nesse início de século XXI, sobretudo, com o advento das tecnologias virtuais. A sua crítica é lançada à promessa de bem-estar que se desenvolve nessa nova etapa temporal da América Latina pós-ditatorial. Nesse sentido, ela faz um percurso crítico que visa a observar quais são as disputas e os desejos ideológicos nessa nova ordem.

³⁹⁴ GRIFFERO, 1999b. Paginação irregular. “Se trata el tema del nacimiento de las luchas obreras, de la ideología socialista, pero visto con la ingenuidad de lo que significó en esa época, el creer que no había patrones, el construir los soviets, toda esa utopia que se refleja en los documentos del período y que eran de una ingenuidad increíble. Hay un mundo ideal por el cual luchar que se da en Chile en 1918, cuando se estaba desarrollando la Revolución Rusa.”

³⁹⁵ LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 84.

No século 19, e principalmente no século 20, foi instituída uma temporalidade estatal, poderosa e autônoma, que predominou sobre o tempo do mercado, gerando uma lentidão social. Essa temporalidade tem seu ápice na metade do século 20 e hoje está em declínio. Um Legislativo lento e um Executivo que é acionado (e acelerado) com decretos necessários e urgentes, para responder ao que os jornais do ano 2000 de Buenos Aires chamavam de “os mercados”. A velocidade dos mercados subordina e coloca a seu serviço (usa) a temporalidade política estatal, muito mais lenta (nem falemos da temporalidade judicial). O tempo neoliberal transforma o Estado na América latina: o presente eterno, simultaneamente com uma máxima aceleração, produz um curto-circuito na temporalidade estatal, impedindo projetos políticos. O efeito é a abolição da política.³⁹⁶

Essa análise da crítica argentina pode ser expandida para outros países da América Latina, visto que os processos posteriores às ditaduras pelos quais eles passaram se assemelham, haja vista o desenvolvimento tanto político quanto econômico desses países. Tal como Josefina, Griffero, ao produzir *Sebastopol*, coloca-se nessa posição crítica pós-ditatorial. No entanto o seu olhar sobre esse tempo presente se configura como uma volta ao passado, a fim de relocalizar, de forma poética, a formação de ideais sociais chilenos que, hoje, pela via da desmemória, ou esquecimento, e do neoliberalismo, está condicionada a um efeito de despolitização. Nessa perspectiva, afirma o autor: “[...] há uma forte negação da história neste país [Chile] [...] Vivemos a contingência e perdemos o sentido do passado.”³⁹⁷.

Dessa maneira, o espetáculo cumpre o papel de politizador dos espaços que guardam as disputas tanto de memórias quanto de utopias. Sendo mais específico, lugares e países onde a disputa e os usos da memória e do esquecimento são instrumentos políticos, como defendem Josefina Ludmer e Henrique Serra Padrós³⁹⁸, à medida que este último questiona as políticas de anistia dos países latino-americanos, cujos efeitos produziram uma disputa clara entre a exigência da memória como uma instância de justiça e a negligência da busca por essa memória, a fim de promover um esquecimento coletivo.

Logo, é possível perceber que, ao encenar uma obra que alude a uma questão histórica profunda para a sociedade chilena, Griffero coloca-se em oposição, ou mesmo em posição de enfrentamento, a esses interesses que mantêm a sociedade alienada aos fatos históricos, e que, por isso, não busca por retratação dos fatos ocorridos. Configura-se, dessa maneira, como uma

³⁹⁶ LUDMER, 2013, p. 24-25.

³⁹⁷ GRIFFERO, 1999b. Paginação irregular. “Hay una negación de la historia fuerte en ese país. [...] Vivimos la contingencia y hemos perdido el sentido del pasado.”

³⁹⁸ PADRÓS, Henrique Serra. Usos da Memória e do Esquecimento na História. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Maria*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95 jan./jun. 2001. p. 88. “Na América Latina do pós-ditaduras, as instituições do Estado, boa parte dos setores políticos e empresariais, as forças armadas e importantes seguimentos da economia internacional e da política externa norte-americana, têm conspirado fortemente contra “o lembrar”. Se não fosse a resistência pelo resgate da memória e da história por parte de alguns setores políticos-sociais, a tendência teria sido a de um esquecimento acelerado.”

peça que visa a uma reflexão profunda sobre os modos como a memória social é trabalhada dentro do Chile.

Essa questão temporal trabalhada por Griffero se desloca sob o signo do particular e o do coletivo, por meio do reconhecimento daquilo que Michael Pollak nomeou como memórias subterrâneas.³⁹⁹ Esse trânsito também não é fortuito. As obras do autor abrem-se para diversas interpretações sobre o espaço e os contextos político-culturais chilenos e, por extensão, latino-americanos. A partir dessas disputas de memória e de esquecimento, o autor abre a discussão para se pensar a formação política do país no que diz respeito ao uso político da memória, uma vez que o espectador/leitor é conduzido, a partir da queda de uma adolescente do final do século XX, por caminhos que transitam entre um truculento passado secular, ou para as violências de Estado ocorridas no período ditatorial chileno e em outros espaços onde o poder oficial se firmou também por meio da violência. Para perceber a forma como o autor trabalha esses contextos temporais, é necessário atentar-se aos seus recursos de montagem, bem como à sua forma alegórica de construção das imagens.

Os vários recursos com os quais o autor trabalha são imagens que atingem o espectador e o transfere para outros tempos e para questionamentos sobre essas utopias em disputas. A metalinguagem de construção de uma peça⁴⁰⁰ com uma linguagem típica a coletivos de trabalhadores, dentro da ficção, é um índice para se perceber os vários modos de organização entre operários. Essas formas organizacionais revelam como as artes, sobretudo as teatrais, funcionaram como arma de luta contra a exploração dos padrões naquelas antigas oficinas, assim como, em anos posteriores, esses atos se situaram como uma força de resistência ao regime ditatorial,⁴⁰¹ haja vista o trabalho do próprio autor por meio da ocupação do Trolley.

Além desse aspecto do papel do teatro, Griffero enuncia a voz dos movimentos sociais operários, ao colocar em cena um monólogo de um empregado que apresenta os principais questionamentos dessa classe. A partir dessa voz particular que se situa temporalmente no passado, reproduz-se uma voz coletiva que, desde o início do século, busca por relações de

³⁹⁹ POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

⁴⁰⁰ De fato, ocorreram, na região, àquela época, peças de teatro. Um exemplo dessa produção é Luis Emilio Recabarren. Além disso, na Ditadura chilena, o grupo El Aleph foi preso na região e lá produziram peças junto a outros detidos políticos.

⁴⁰¹ GRIFFERO, 1999b. Paginação irregular. “No Chile o teatro sempre vem cumprindo seus papéis. Na ditadura é a voz dos sem voz; durante a Guerra do Pacífico se fez teatro nacionalista; no período de Balmaceda havia obras a favor e obras contra. Está ligado a nossa identidade, este é seu papel.” No texto original: “En Chile el teatro siempre anda cumpliendo sus roles. En dictadura es la voz de los sin voz; durante la Guerra del Pacífico se hizo teatro nacionalista; en el período de Balmaceda había obras a favor y otras en contra. Está ligado a nuestra identidad, ahí está su rol.”

trabalho em que houvesse menos exploração. No presente, esse mesmo coletivo reivindica modificações nas relações trabalhistas, pois, ainda que com as mudanças históricas, elas ainda produzem aquele igual efeito explorador. Dessa forma, o monólogo conjugado ao coro da Internacional Comunista identifica qual memória coletiva o autor pretende atingir.

Manuel - Chegará o dia em que os trabalhadores dos pampas, os filhos deste solo, sejam os donos da riqueza que esta terra nos deu, já que temos que viver aqui, onde o ouro branco, sedimento dos mares pré-históricos que foi deixado para que o homem viva em abundância, e para que seus filhos cresçam dignamente. O capital estrangeiro rouba nossas riquezas, em conluio com os oligarcas de Santiago, os quais que por uma migalha e uns palácios arcaicos venderam sua pátria, a classe trabalhadora é a verdadeira patriota, fomos nós que lutamos a guerra, manchando de sangue este deserto, foram nossas mãos que construíram os trilhos, é nossa pele que secou e enrugou, são nossos filhos que desfalecem com a brisa dos pampas e morrem às bordas dos trens esperando um medicamento, somos nós que demos vida a este deserto, nosso deserto, do qual sai o vigor dos campos do sul e do norte. Graças a nosso trabalho o homem se alimenta, Europa come e os trigais ultrapassam nosso território. E como somos correspondidos, com exploração e miséria, os companheiros cegos pelo vapor, amputados pelos trituradores. Chegou a hora de nos escutar, que comecemos a organizarmos com os das outras oficinas, os padeiros, os estivadores, todos juntos faremos valer os direitos dos operários desta terra. (Cantam a Internacional).⁴⁰²

Por outro lado, mantendo o estado de tensão e de disputa entre ideais, é também inerente ao anacronismo das imagens, constituídas a partir das falas dos colonos ingleses, pregar a organização e a regulação das pessoas como método de doutrinação, a fim de se produzir uma comunidade progressista e civilizada.

HUMBER – Estamos fazendo um país.

[...]

HUMBER – Esses homens, ainda estão conhecendo a civilização, Sidney. E eu tenho a obrigação de formá-los, de ensiná-los, é um duro aprendizado, Sidney, mas me agradecerão. São projetos de homens e, quando forem, os trataremos como tais, por agora lhe peço que não interfira em sua formação, eu lhe agradecerei. [...]

HUMBER – [...] avistava a oficina, pelo meu escritório... é uma grande obra a que fiz, Mary Helen... via como o resplendor das lâmpadas se somava ao horizonte das estrelas... os via felizes, conversando... os homens descarregando as carroças... os sacos alinhados qual a muralha da China... não deixo de me encantar...

⁴⁰² GRIFFERO, 2005, p. 120. “MANUEL – Llegará el día en que los trabajadores de la pampa, los hijos de este suelo, sean los dueños de la riqueza que esta tierra nos ha dado, si hemos de vivir acá, donde el oro blanco, sedimento de los mares prehistóricos que fue dejado para que el hombre viva en abundancia, y para que sus hijos crezcan dignamente. El capital extranjero roba nuestras riquezas, coludidos con los oligarcas de Santiago, los cuales por una migajas y unos palacios añejos han vendido su patria, la clase obrera son los verdaderos patriotas, fuimos nosotros que peleamos la guerra, manchamos de sangre este desierto, fueron nuestras manos que pusieron los durmientes, es nuestra piel que se ha secado y arrugado, son nuestros hijos que desfallecen con la comanchaca de la pampa y mueren a las orillas de los trenes esperando un medicamento, somos nosotros que hemos dado vida a este desierto, nuestro desierto, del cual sale el verdor de los campos del sur y del norte, Gracias a nuestro trabajo el hombre se alimenta, Europa come y los trigales sobrepasan el metro. Y cómo somos correspondidos, con explotación y miseria, los compañeros ciegos por el vapor, amputados por las chancadoras. Ha llegado la hora que nos escuchen, que empecemos a organizarnos con los de las otras oficinas, los panaderos, los estivadores, todos juntos haremos valer los derechos de los obreros de esta tierra.”

Eletrificaremos cada casa... as ruas estarão iluminadas... a White Nail chega amanhã com cinco caminhões, dos melhores, Mary Helen, com mais de 5 toneladas de carga... começarão as obras da escola, teremos educação e biblioteca em Sebastopol. Este é o meu barco, e eu sou seu capitão.⁴⁰³

A crítica ao progresso de Benjamin, em *Sobre o conceito de história*, possui uma perspectiva que aborda as relações entre progresso e fascismo. A partir das considerações dele, é notório como discursos controladores, com vistas à modernização e ao progresso, sempre rondaram formas políticas que se desenvolveram posteriormente como formas autoritárias de controle. O modo como o proprietário da oficina, quase ao fim do espetáculo, lidou com as exigências dos trabalhadores também revela tal relação entre progresso e autoritarismo. Diante da greve organizada pelos operários, o patrão convoca as forças do exército nacional para combater a paralisação: “este exército dos chilenos é um verdadeiro exército, entende para onde vão os interesses de seu país.”⁴⁰⁴.

Desse modo, algum sujeito que vivenciou a época ditatorial reconhece, nessas passagens do proprietário da oficina, uma alegoria de discursos de cunho progressista e de controle social que resultaram em um regime de exceção, mascarado como estado de segurança nacional. Para Josefina Ludmer, “A ditadura militar ou a modernização forçada não apenas produzem saltos temporais e rupturas políticas e econômicas; elas penetram na vida das pessoas, entram em suas casas, decidem seus destinos.”⁴⁰⁵. Essa imagem colonizadora, além de se situar no início do século XX, possui, por um lampejo, alusões ao processo histórico colonial pelo qual passou a América Latina, desde o início do século XVI, que, mesmo após a independência política de seus países, ainda sofreu, posteriormente, na época dos governos militares, profunda e declarada influência de países como EUA.

Percebe-se, com essas poucas passagens, que a oficina salitreira imaginada por Grifféro não se propõe a apenas uma representação daquele passado, mas, sim, a uma crítica a partir das lutas e memórias vivenciadas nesse espaço e aos ideais em disputa que sempre retornam ao longo do processo histórico do país. Disputas que sempre deixam marcas e destroços e formam, com isso, os seus documentos históricos em forma de ruínas. Ao se

⁴⁰³ Ibid., p. 112-138. “HUMBER – Estamos haciendo un país. [...] HUMBER – Esos hombres recién están conociendo la civilización, Sidney. Y yo tengo la obligación de formarlos de enseñarles, es un duro aprendizaje, Sidney, pero me lo agradecerán. Son proyectos de hombres y cuando lo sean los trataremos como tales por ahora le pido que no interfiera en su formación, se lo agradeceré. [...] HUMBER - [...] miraba la oficina, desde mi escritorio... es una gran obra la que he hecho, Mary Helen... veía cómo el resplandor de las lámparas se sumaba al horizonte de las estrellas... los veía felices, conversando... los hombres descargando las carretas... los sacos alineados cual muralla China... no dejo de encantarme... Electrificaremos cada casa... las calles estarán alumbradas... el White Nail llega mañana con cinco camiones, de los mejores, Mary Helen, con más de 5 toneladas de carga... empezarán las obras de la escuela, tendremos educación y biblioteca en Sebastopol. Esto es mi barco, y yo soy su capitán.”

⁴⁰⁴ GRIFFERO, 2005, p. 145.

⁴⁰⁵ LUDMER, 2013, p. 24.

observar o desenvolvimento da construção histórica tanto do Chile quanto da América Latina em si, percebe-se que, nessa guerra entre progresso e utopias operárias, aquele nunca cessou de vencer, ou, mantendo ainda no campo semântico de Benjamin, o progresso, assim como um vendaval, empurra o processo histórico para uma promessa de um futuro de modo a acumular ao longo de seu caminho “ruínas sobre ruínas”⁴⁰⁶.

A partir dessa exigência crítica que *Sebastopol* produz, percebe-se que o seu significado não se esgota por meio da simples convenção dos contextos históricos que as suas imagens sugerem ao espectador. Logo, é necessário atentar-se para essas escolhas estéticas do autor, a fim de perceber como as suas imagens, por mais que haja signos amplamente codificados, podem se configurar como chaves críticas para um passado/presente do espaço enunciado na obra e de outros. Ou, à maneira benjaminiana, propor uma via dialética a partir do trabalho com as coisas do passado que “[...] as resolve, as revoluciona, revira para baixo o que está por cima, faz delas o que nunca foram...”⁴⁰⁷.

Dessa maneira, pode-se fazer o seguinte questionamento: Por que *Sebastopol*? Essa seria a pergunta mais óbvia, por ser a primeira ao ler o título. Apesar de óbvia, a sua resposta não seria apenas aquela coincidência homonímica entre outros espaços anteriormente citados. A escolha não se remete apenas ao lugar físico que a obra encena, tampouco a uma única narrativa dessa localidade. Então, ao se perguntar “Por que *Sebastopol*?”, abre-se o questionamento sobre as motivações ao propor uma estética da memória dos lugares e pensar como essas memórias, apesar de se situarem no passado, são capazes de produzir efeitos no presente. Ao percorrer essa busca estética dos espaços, Griffero produz um teatro que se assemelha, no ponto da crítica, a um modelo historiográfico que Walter Benjamin nomeia como uma atividade topográfica ou arqueológica. Nos dizeres do pensador alemão:

[...] a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidade nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio, igual a torsos na galeria do colecionador. E certamente é útil avançar em escavações segundo planos. Mas é igualmente indispensável a enxadada cautelosa e tateante na terra escura. E se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho. Assim as verdadeiras lembranças devem proceder informativamente muito menos do que indicar o lugar exato onde o investigador se apoderou delas. A rigor, épica e rapsodicamente, uma

⁴⁰⁶ BENJAMIN, 2012, p. 14.

⁴⁰⁷ BENJAMIN, 2006, p. 909.

verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra, assim como um bom relatório arqueológico deve não apenas indicar as camadas das quais se originam seus achados, mas também, antes de tudo, aquelas outras que foram atravessadas anteriormente.⁴⁰⁸

Ao trazer a oficina para cena, o autor busca perceber e indicar nesse solo do passado os seus efeitos no presente. O lugar possui, na contemporaneidade, o estatuto ou a alcunha de patrimônio cultural. A obra apresenta-se, também, como uma crítica ao documento, ou mesmo ao monumento, ao questionar as memórias que estão fixadas nesse local, a ponto de ele receber essa dimensão documental.

Sebastopol, no Chile, é um museu a céu aberto, dado ao público como mercadoria de uma experiência em meio às ruínas, preservadas pela aridez do deserto. Tudo está intacto como peças de um museu emoldurado pelo grande sítio arqueológico. Atravessar os arredores dessa oficina tornou-se uma experiência turística com o sobrenatural, uma vez que essas cidades salitreiras foram nomeadas como vilas fantasmas.⁴⁰⁹ A ruína está à venda. Apesar de ser essa a configuração atual dessas salitreiras, Griffero direciona e organiza a sua peça como um meio para a busca de vestígios de utopias que, porventura, restam. Desse modo, ele procura reconfigurar esse olhar mercadológico, à medida que traz à tona um passado, não necessariamente soterrado, mas que foi negligenciado pela história e pelo uso que, no momento, fazem desse lugar.

Atualmente, aquele público que compra o pacote turístico para as salitreiras “fantasmas” busca por uma fantasmagoria vendida e credenciada pelos órgãos de poder. As pessoas adentram as casas vazias com o desejo de serem abruptamente interrompidas por um fantasma ou por um mistério que ali está guardado. Com o espetáculo, Griffero requalifica o olhar do espectador, ao propor a este uma experiência de retorno a um passado recriado, de modo que ele possa ver, com os olhos do presente, não um mistério guardado mas aquilo que o seu olhar, já regulado pela instância do consumo da experiência, lhe oblitera.

Os corpos dos antepassados, a violência dos castigos e dos assassinatos, a revolta e o desejo de lutar são as materialidades que o autor apresenta aos espectadores que “visitam” essa outra ficção de *Sebastopol*, e que as noções, também fictícias, de museu arqueológico e de patrimônio cultural não lhe permitem enxergar. Os objetos e imagens expostos à visitação não dizem por si só o que neles está gravado, é preciso recriar, ou, a partir da crítica ao

⁴⁰⁸ Id., 1987b, p. 239-240.

⁴⁰⁹ LONG, Gideon. Humberstone, el pueblo fantasma chileno que desató una guerra. *BBC*, Santiago, 7 feb. 2015. Disponível em: www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150205_cultura_chile_historia_humberstone_finde_ng. Acesso em: 11 out. 2016. Ver também: FUENTES, Héctor. Fotografian a fantasma en oficina salitrera de Humberstone. *Guioteca*, [s. l.], 17 ago. 2012. Disponível em: www.guioteca.com/fenomenos-paranormales/fotografian-a-fantasma-en-oficina-salitrera-de-humberstone. Acesso em: 11 out. 2016.

método histórico positivista exposta por Benjamin, é preciso colocar em tensão essas imagens do passado que chegam ao presente, de modo a construir instâncias dialéticas entre os tempos. Grifféro aproxima-se desse arqueólogo das imagens benjaminiano, contrapondo-se àqueles que buscam uma história que venha sob a forma de recompensa de uma experiência sobrenatural. A matéria que aqueles espectadores, ou consumidores de história, buscam não está mais lá.

Nesse sentido, a queda de Cristina, personagem que faz o trânsito entre os tempos, é o movimento crítico ao qual o espectador da peça, ou o turista, – que, assim como ela, passeia pelas ruínas dessas oficinas – estão submetidos. A adolescente estava em excursão pelas salitreiras, revelando os modos como os sujeitos, atualmente, têm contato com a história desse local. No entanto, na ficção de Grifféro, à medida que o corpo de Cristina cai, ela é transportada para outro tempo. O espectador também participa do jogo cênico proposto pelo autor, conforme se deixa cair junto com Cristina.

Agindo dessa forma, é possível percorrer não o caminho do passado que foi aberto, ou mesmo a possibilidade de ver o passado representado, mas, sobretudo, para ver a distância que aquele passado provoca no tempo presente do espectador e se situar, assim como a personagem, nessa linha difusa e aberta entre presente e passado. Esse ato se aproxima de uma das noções de imagem dialética que Walter Benjamin postula, pois, para ele:

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. [...] a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação: Em outras palavras a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas. A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.⁴¹⁰

Nesse sentido, ao recuperar a pergunta “Por que fazer uma estética da memória dos espaços?”, percebem-se algumas possibilidades de resposta. Uma delas se direciona ao espectador. Tal escolha permite a ele e, também, ao autor uma experiência crítica, pois, como já observado, a tarefa dessa obra não se restringe à revisão do inventário de objetos de um passado e propõe a esses objetos, já dados como objetos de memória, outro olhar. A partir dessa escolha estética, é possível pensar não só a peça, como também a própria oficina Sebastopol, o espaço oficializado como patrimônio histórico, como uma questão crítica, e

⁴¹⁰ BENJAMIN, 2006, p. 504-505.

novamente se perguntar: Por que Sebastopol? Ou, ainda, por que fazer de *Sebastopol* um documento de registro de um passado? Qual memória se comemora em Sebastopol a ponto de torná-lo um patrimônio?

Patrimônio: essa noção deve ser amplamente debatida, pois as oficinas salitreiras foram de grande importância para o processo industrial chileno, uma vez que, com a descoberta do salitre naquela região, muitos colonos e investidores estrangeiros exploraram esse minério na região, transformando-a em um dos principais polos econômicos do país àquela época. Além disso, devido à essa função econômica, o Norte chileno colocou-se em guerra contra a Bolívia, a fim de manter o protecionismo do nitrato na região. Tal guerra ficou conhecida como Guerra do Pacífico.⁴¹¹

Nessa perspectiva, ao pensar esse espaço como patrimônio, a memória que está em disputa se relaciona a uma memória heroica de guerra, bem como a uma história desenvolvimentista, de modo que ambas obscurecem outras que também são significativas para a compreensão daquele lugar. A construção de Sebastopol como patrimônio faz com que as ideias de Benjamin novamente ecoem, pois, para o autor, “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie.”⁴¹² A barbárie desse patrimônio se relaciona à guerra. A disputa, também bárbara, em nome do progresso que lá ocorreu, busca ser superada por outra noção de outros progressos e desenvolvimentos que credenciam o espaço como patrimônio cultural.

Ao norte temos mais de quarenta oficinas salitreiras abandonadas, verdadeiras Pompeias industriais, aí estão em seus resíduos, garrafas do começo do século, pratos, caixas de cigarros, sapatos e espartilhos. Um patrimônio que a solidão, o inacessível, por pouco tempo resguardou, centros de um período de nossa cultura. No entanto há outras coisas convertidas em resíduos, desvalorizadas. O desconhecimento de uma arquitetura, de uma organização urbana, de nossas únicas ruínas. Não seguirei enumerando, ainda que muitas lamentações sigam atravessando a mente, mas só vejo como sinônimo de destruição ao pensar sobre o que realizamos para manter nossa memória cultural.⁴¹³

Essas oficinas, grosso modo, cumpriram o papel que, séculos antes, no Brasil, cumpriram cidades mineiras como Ouro Preto e Diamantina. Hoje, essas cidades coloniais são

⁴¹¹ LONG, 2015.

⁴¹² BENJAMIN, 2012, p. 14.

⁴¹³ GRIFFERO, Ramón. *Patrimonio y memoria cultural*. 1998. Paginação irregular. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#11. Acesso em: 11 out. 2016. “En el norte tenemos más de cuarenta oficinas salitreras abandonadas, verdaderas Pompeyas industriales, ahí están en sus basurales, botellas de comienzo de siglo, platos, cajas de cigarrillos, zapatos y corsés. Un patrimonio que la soledad, lo inaccesible, ha por poco tiempo resguardado, centros de un periodo de nuestra cultura. Sin embargo hay otras convertidas en basureros, desvalijadas. Que desconocimiento de una arquitectura, de una organización urbana, de nuestras únicas ruínas. No seguiré enumerando, aunque por la mente sigan atravesándose más lamentaciones, pero sólo veo como sinónimo destrucción al pensar sobre lo que hemos realizado para mantener nuestra memoria cultural.”

patrimônios, muitas vezes, onde se contempla a beleza arquitetônica de casas e de igrejas à custa do horror da escravidão e dos abusos dessa mão de obra. A questão que a noção de patrimônio impõe ao sujeito está longe de uma síntese feliz e coerente entre as histórias desses locais. Ao entrar nesses espaços patrimônios, entra-se em uma instância, indiscutivelmente, dialética.

Como últimas considerações, lança-se foco à visita realizada por Papa Francisco, em 2016, ao campo de Auschwitz-Birkenau, na qual ele permaneceu calado ao longo de todo o percurso.⁴¹⁴ Qual seria a reação do sumo pontífice ao atravessar as ruínas de Sebastopol? O seu silêncio sepulcral seria tão eloquente e audível assim como o foi ao atravessar aquele cenário tão traumático à história mundial? As experiências são distintas, e não cabe analisá-las friamente. Não se comemora Auschwitz, por suas razões que são evidentes, assim como propôs Adorno⁴¹⁵, de modo a atualizar a noção de imperativo categórico kantiano, transpondo-o para a apropriação cultural que se pode fazer sobre o Holocausto.

No entanto é possível questionar: se tal berço do horror, na Polônia, ainda produz os seus silêncios específicos, qual seria a expressão de alguém diante de Sebastopol? O que faz desse espaço um evento de comemoração? Nesse ponto, chega-se à dialética ético-política do espaço. As ruas são espaços abertos ao público, revendidas como experiência dialética, ou reproduzem uma atmosfera do horror? Ao questionar esse patrimônio, por meio do espetáculo e das memórias que a peça propõe ao espectador, pode-se aproximar o imperativo adorniano, de modo a direcioná-lo àquele espaço. Não se comemora Sebastopol, ou aquilo que poderia ser fonte de comemoração, pois ela foi cruelmente dilacerada. Será possível comemorar um espaço tido como fonte inspiradora de movimentos sociais trabalhistas, diante de um histórico amplamente violento? O que, por fim, se comemora em Sebastopol, a ponto de ser um patrimônio?

3.6 *TUS DESEOS EN FRAGMENTOS*, OU OS JOGOS DIALÉTICO E POLÍTICO DOS DESEJOS

O lanterninha: U T O P P I A... Essa palavra... Uma sensação de que vai acontecer alguma coisa com a gente.

Artur: O que pode acontecer? Bom, vou indo.

Ramón Griffero⁴¹⁶

⁴¹⁴ PAPA Francisco visita Auschwitz em silêncio. *Carta Capital*, [s. l.], 29 jul. 2016. Disponível em www.cartacapital.com.br/internacional/papa-francisco-visita-auschwitz-em-silencio. Acesso em: 5 ago. 2016.

⁴¹⁵ *apud* GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003. p. 103.

⁴¹⁶ GRIFFERO, 2009, p. 110.

“Algo acontece.” Esta frase poderia ser uma possível resposta à pergunta proposta na epígrafe. Uma resposta simples, contundente e afirmativa. Não há enigmas nessa frase, tampouco há, por detrás de sua enunciação, algo revelador para além de sua superfície significativa. Uma frase que diz muito sem delimitar nada, mas que possui uma potência capaz de propor métodos, análises, direcionamentos, enfim, uma série de desdobramentos que uma afirmação pode suscitar. Ela é apenas um simples enunciado que poderia ser dito por qualquer pessoa, em variadas situações.

Diante dessa frase tão aberta, este estudo se abre para compartilhar, minimamente, da sensação de “utopia”, que oferece a personagem presente na epígrafe deste ensaio. Uma utopia que convida a redirecionar o olhar, um convite a um encontro que a poesia presente nas peças de Ramón Griffero possa proporcionar. Um convite a perceber, tanto nos movimentos dos corpos dos atores em cena quanto nas palavras apresentadas na peça *Tus deseos en fragmentos: irrupciones conceptuales*⁴¹⁷, camadas significativas de um discurso de memórias, individuais e/ou coletivas, que é tecido ao longo do espetáculo.

Figura 11 – *Tu Deseos en Fragmentos*



Fonte: Griffero⁴¹⁸.

Não se pretende apresentar uma teoria capaz de delimitar o objeto, a fim de que se crie uma falsa perspectiva interpretativa para ele, pois uma das dificuldades em lidar com um texto

⁴¹⁷ GRIFFERO, 2005.

⁴¹⁸ GRIFFERO, Ramón. *Tu Deseos en Fragmentos*. Santiago, 2004. Disponível em: <http://griffero.cl/nuevo.htm>. Acesso em: 20 abr. 2017.

escrito e formatado em obra por um determinado autor, ou uma montagem de um diretor específico, é a iminência interpretativa que, muitas vezes, fixa determinados significados e imagens. Espera-se – mesmo reconhecendo essas dificuldades e uma incapacidade de não privilegiar determinadas passagens em detrimento de outras – apresentar uma leitura que permita observar as próprias lacunas constituintes do objeto e, principalmente, o modo como podem ser visualizadas as suas arestas. A essas dificuldades, somam-se outras, tais como língua, tradução, cultura, subjetividade e parcialidade, as quais, de forma paradoxal, se constituem como condição de possibilidade deste ensaio, ao se colocarem frente à utopia e ao desejo “de que algo aconteça”.

Ao se deparar com esse espetáculo proposto por Griffero, o espectador/leitor é, de antemão, convidado a participar e a compartilhar memórias e desejos. A peça dirige-se ao interlocutor, ou seja, a um “tu” expresso no título da obra, apesar da presença de nomes próprios como Andrés, Ángela, Cristina e Cristian, ou personagens sem nome que possuem marcas de identidades, como um “palestino”. O direcionamento feito ao interlocutor, de certa forma, define os rumos significativos do espetáculo, pois (mesmo que as falas estejam pré-determinadas, assim como os movimentos dos corpos dos cinco atores em cena, o vestuário, o cenário composto por uma parede riscada, de onde aparecem portas e um anteparo que permitem ver o fundo do palco, dependendo da composição da iluminação⁴¹⁹) o texto só se realiza por meio da relação entre espectador/leitor e espetáculo. Os sentidos, significados e atmosferas da peça realizam-se à medida que o espectador se permite tocar pelas imagens que (sem possuir um corpo ou uma voz apenas) lhe são direcionadas.

A peça propõe que o espectador/leitor possa compor o seu próprio poema, organizando as imagens que lhe estão à disposição a partir de suas próprias memórias de lugares, sonhos e desejos.⁴²⁰ Para o autor, não há personagens fixas, mas as pessoas presentes no jogo cênico “são falantes, cada corpo assume diversas vozes... há vozes que voltam a emergir de um corpo esquecido, há outras que são memórias de outros que falam pelo seu corpo [...] Há falantes no presente – do passado e outros do desejo.”⁴²¹ Ramón Griffero, desse modo, alerta sobre essa possibilidade polifônica e multicorporal a que seus personagens estão submetidos, pois, a partir do convite direcionado ao espectador – percebendo como aquele pronome

⁴¹⁹ PERFOMANCE – *Tus Deseos en Fragmentos*. [s. l.: s. n], 2013. 1 vídeo (1 hora e 21 minutos. Publicado pelo canal Ramon Griffero. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1YMZRKIVsEU>

⁴²⁰ RANCIÈRE, 2012c.

⁴²¹ GRIFFERO, 2005, p. 28. “Son hablantes, cada cuerpo asume voces... hay voces que vuelven a emerger de un cuerpo olvidado, hay otros que son las memorias de otros que hablan por tu cuerpo [...] Hay hablantes en el presente – del pasado y otros de deseo.”

implica o interlocutor em uma rede de inter-relações –, é que será possível construir o texto que ora segue.

As rubricas deixadas no texto pelo dramaturgo direcionam o olhar do leitor para as imagens que são construídas ao longo da peça, porém, mesmo sem essas marcas textuais, as falas dos atores também são capazes de conduzir a percepção do espectador para as redes significativas que a peça propõe. O prelúdio da peça, narrado pela voz nomeada com o pronome “tu”, indica as direções discursivas para o encontro entre atores e espectadores, convidando-os a adentrar como turistas ao museu de suas próprias vidas.

TU: [...] Estou submerso em meu próprio museu... hoje têm sorte, a exposição está aberta, podem percorrer os salões onde os quadros já estão pendurados, as esculturas feitas, as inscrições nas paredes. O álbum em movimento de meu cérebro... Há salas proibidas, outras demolidas... umas que não desejamos visitar. Enfermeira... os folders... há visitas... necessitam dos folders... os fones com as histórias de cada lugar. As lâminas, os postais...⁴²²

Essa primeira fala se apresenta como um contrato de relação entre os sujeitos, ou mesmo como um convite ao jogo, dado que aquele “tu” sem nome abre as portas de sua vida como abre uma exposição. Porém há o alerta sobre as salas proibidas, ou demolidas, assim como aquelas que não se deseja visitar. A partir desses alertas, algumas dúvidas são geradas, pois, diante de uma dramaturgia que se estrutura como um museu (mas que se apresenta em palco), onde os espectadores o visitam por meio da sucessão das cenas que lhes são apresentadas, quais são os corpos que visitam as salas? Além disso, quem permite ou proíbe a visita a determinadas salas?

A partir da leitura da peça, o espectador/leitor pode escolher ou perceber quais salas estão abertas, quais se tornaram proibidas e quais foram demolidas, além de perceber quais foram ornadas com cuidado ou mesmo aquelas que existem para serem apagadas. Aqueles que adentram a exposição, por meio da leitura, podem perceber salas ainda sem nomes, além daquelas que convidam aos desejos, há a sala dos amores, do *chat*, da infância, do suicídio, do medo, entre outras. A questão não são os nomes inscritos nessas salas, tampouco o que elas representam, o que está em jogo é o roteiro de visita a que o espectador/leitor percorre, à medida que ele permite ou nega que as histórias e memórias de outros, expostas pela cena, lhe

⁴²² GRIFFERO, 2005, p. 30. “Estoy sumergido en mi propio museo... hoy tienen suerte, la exposición está abierta, pueden recorrer los salones donde los cuadros ya están colgados, las esculturas hechas, las inscripciones en los muros. El álbum en movimiento de mi cerebro... Hay salas prohibidas, otras ya demolidas... unas que no deseamos visitar. Enfermera... los folletos... hay visitas... necesitan los folletos... los auriculares con la historia de cada lugar. Las diapositivas. Las postales...”

possam tocar, ou seja, as camadas significativas do espetáculo se abrem a partir do momento em que o interlocutor se permite ao jogo.

Em *Tu Deseos en Fragmentos*, as operações do jogo se fazem por meio de outras instâncias presentes na obra, dentre elas o desejo e a memória. Uma memória consciente de sua condição não acumulativa de reter imagens, mas, sobretudo, a condição de fragmentá-las, de forma a inquietá-las, uma vez que, como apresenta Georges Didi-Huberman, “as imagens da arte – por mais simples e ‘minimais’ que sejam – sabem *apresentar* a dialética visual [do] jogo no qual soubemos (mas esquecemos de) inquietar nossa visão e inventar lugares para essa inquietude”⁴²³ (assim como a frase que abre este ensaio).

De modo a inventar esses lugares, tal qual aborda o filósofo francês, Ramón Griffero utiliza-se, dentre outras técnicas, da exposição da memória de seus personagens de maneira não cronológica, evidenciada por uma das vozes do texto, nas primeiras cenas da peça: “Tu: [...] os folders estão ao contrário, entramos pelo final, era a porta da direita... A do início.”⁴²⁴. Revela-se os jogos de visibilidade e de invisibilidade que a peça encena, porque, conforme os salões são expostos anacronicamente, será “a operação mesma de um *desejo*”⁴²⁵ que ordenará as cenas que serão apresentadas.

São o desejo e a memória que operam como ordenadores inquietantes do jogo, este, por sua vez, deve ser pensado por meio de uma relação dialética entre atores e público/leitor, na medida em que o que é dado a ver não se dirige de forma neutra. Ou seja, como um simples objeto vazio de conteúdo, tampouco como uma imagem cujo significado ultrapassa as suas instâncias corporal e material, para ser fixado em uma retórica, mas um “entre” que se realiza por meio das sensibilidades que se fazem presentes, tanto no momento da interação entre atores e plateia quanto no momento de leitura do espetáculo.

Sobre a possibilidade de se pensar esse “entre”, em que as sensibilidades podem servir como dispositivos de leitura para um determinado objeto estético, Georges Didi-Huberman coloca em questão, no texto anteriormente citado, os modos como algumas obras de determinados artistas tidos como minimalistas pela história da arte foram recepcionadas.

⁴²³ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 97. Grifos do autor. Ao abordar sobre os cubos de Tony Smith, relacionando-os a teoria de Freud sobre o jogo, em *Além do princípio do prazer*.

⁴²⁴ GRIFFERO, 2005, p. 31. “Los folletos están al revés, hemos entrado por el final, era la puerta de la derecha... La del inicio.” Há uma referência irônica, ao dizer que a sala do início era a da direita. Essa simples frase está associada também à desilusão que muitos ficaram após lutarem por uma esquerda revolucionária nos anos 1960, mas que, pós redemocratização, os líderes dos principais partidos de esquerda fizeram acordos com a mesma direita que levou a cabo a ditadura militar.

⁴²⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 115.

Segundo o autor, para a crítica minimalista, o objeto dado era tido como um “objeto específico”⁴²⁶, ou seja, um objeto que não representava outra coisa a não ser ele mesmo.

Esse tipo de obra, para muitos, serviu como modelo capaz de superar o modelo representativo que muito vigorou no panteão da história da arte. Diante dessa arte não ilusionista, os críticos se submetiam, teoricamente, a meramente repetir aquilo que já era dado, desenvolvendo, com isso, uma crítica tautológica, conforme aponta Didi-Huberman. No entanto, para este filósofo, ainda que aqueles objetos não se direcionassem a um referente exterior a eles mesmos, eles ainda possuíam algo de inquietante, alguma latência, que, mesmo fora do campo representativo, pudesse apontar para algo que não se acabaria neles. Para tanto, o autor desenvolve um paralelo entre essa arte, sobre a qual nada poderia se dizer, e a visão daquele que olha para um túmulo (ao recuperar algumas passagens de *Ulisses*, de James Joyce, na introdução da obra).

Ao desenvolver esse paralelo, ele aponta as formas sobre as quais o sujeito lida com essa visualidade. À medida que ele está diante desse objeto, ele sempre deve fazer opções, sendo elas: rejeitar o volume que o túmulo abriga, por ser algo esvaziado de sentido, já que a ideia de morte seria aquilo que não é possível de representar, e, assim, afirmar que aquele anteparo estará sempre vazio; ou (como fazem as religiões) assumir um lugar mais além para a essência daquele corpo. Para essa segunda, a condição de estar morto configura que aquele corpo seria apenas um volume esvaziado de significado, apenas um volume a ver, mas que poderá ser acessado, por intermédio da fé ou da crença em um mundo metafísico. Diante da impossibilidade de dizer que tanto os volumes da arte minimalista quanto a relação com o corpo dentro do túmulo podem suscitar, Didi-Huberman recorre a uma possível epistemologia, ou uma terceira via, que seria capaz de operar com esse impasse, sem, contudo, eliminá-lo. Essa epistemologia diz respeito à implicação dialética a que o sujeito se submete ao observar essas imagens.

Por meio dessa relação dialética, além de realocar um dos polos paralelos proposto pelo filósofo francês, pretende-se perceber como a experiência da morte⁴²⁷, recorrente no texto de Griffero, possui várias camadas significativas que não se fixam em um sentido, uma vez que ela não se limita à representação da morte de alguém, ou mesmo a uma digressão, digna de um Brás Cubas, como é sugerida pela voz que dialoga, constantemente, com uma enfermeira ao longo de todo o espetáculo. Assim sendo, observa-se como alguns salões

⁴²⁶ DIDI-HUBERMAN, loc. cit.

⁴²⁷ DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. p. 114. “[...] há uma **experiência da morte** que corresponde a essa terceira síntese.” (grifos do autor).

trabalham com um possível significado que é a morte: ora é a voz que interpela a enfermeira; ora tal possibilidade se apresenta como uma imagem de um acidente de trânsito que passa pela cabeça de uma das personagens enquanto ela fazia sexo oral de forma violenta; ora como uma sensação de medo diante de um iminente abuso sexual; ora como indicações de um suicídio; ora como respostas à pergunta “Por que morrer?”; ora como despedidas entre amantes, entre outras.

Em todas essas cenas em que a presença da morte – sem meios para ser representada – é perceptível, vários elementos estão em jogo. Várias sensibilidades operam de modo a lidar com aquilo que se apresenta ao espectador/leitor. Nesse sentido, pode-se perceber em que medida a morte pode atingir várias sensibilidades, promovendo vários movimentos distintos, tantos significados e tantas reações, que variam de sujeito para sujeito, sejam eles vítimas, assassinos, parentes, amigos, vizinhos, meros conhecidos etc.

Sala nove – Dela

Ela: Não se preocupe, choro por nada, choro porque nada me acontece, então choro de pensar, assim me preparo para quando algo acontecer.

Choro de pensar que os outros morrem, e tenho que apagar seus nomes de minha agenda, do e-mail, do computador, colocar suas fotos em molduras, sorrindo à beira do lago.

Choro por pensar nos que mataram, em como estavam sozinhos na sua casa, no meio de Santiago... Enquanto outros transavam, e eles lhes apontavam uma pistola na cabeça... Choro porque a vida passa, não importa o que se faça... Choro porque deveria ser boba e feliz, e rir porque as aves voam, [...] feliz pelo filho que teríamos, com o meu nariz e a boca dele [...] Choro por não aproveitar o quão feliz posso ser... Não, não estou chorando, só deixando que a água molhe meu rosto para que as rugas não saiam.⁴²⁸

A reação diante da morte dessa voz, apesar de repetir a imagem do choro e da tristeza, comum ao evento fúnebre, ultrapassa essa imagem e a envolve por outras, por meio de outras sensibilidades. A morte – ao ler/ouvir o testemunho dessa voz – ganha contornos de cotidiano, ao reclamar em ter de apagar os nomes das pessoas de suas listas, sem que a banalize (como fazem certos noticiários presentes em meios de comunicações atuais). Percebe-se que ainda há algo para ser sentido ou chorado.

⁴²⁸ GRIFFERO, 2005, p. 43. “Sala Nueve – De Ella. Ella: No se preocupe, lloro por nada, lloro porque nada sucede, entonces, lloro de pensar, así me preparo para cuando algo suceda.

Lloro de pensar, que los otros se mueren, e tengo que borrar sus nombres de mi agenda, del e-mail, del compu, poner sus fotos en marcos, sonriendo a orillas del lago.

Lloro de pensar, en los que mataron, en cómo estaban solos en su casa en medio de Santiago... mientras otros hacían el amor, a ellos les tenían una pistola en el cráneo... Lloro porque la vida pasa y lo que haga no importa... lloro porque debería ser tonta y feliz y andar riendo porque vuelan las aves, [...] feliz del hijo que tendríamos con la nariz mía y la boca de él. [...] Lloro por no aprovechar lo feliz que puedo ser... No, si no estoy llorando, solo dejando que el agua empane mi rostro para que no salgan arrugas.”

Além disso, a imagem de possíveis assassinos está em posição dúbia e inquietante, uma vez que a mulher, mesmo lidando com a frieza e a vileza do ato de matar alguém, atenta para uma possível solidão, na qual eles se encontravam, contraposto ao ato amoroso no qual se encontrava a vítima no momento de sua morte. Com isso, o olhar dado ao assassino recebe outras camadas, pois não é, aparentemente, o da raiva ou o da vingança, apesar da possível dor que aquele sujeito possa ter causado a alguém.

Observa-se, também, um jogo de aparências, diante da monotonia e das expectativas a respeito da vida, que é, muitas vezes, frustrada pela iminência da morte quando se aproxima a velhice, por exemplo; ou mesmo pelos eventos fugazes e comuns, dados, muitas vezes, como felizes, mas que dependem da experiência do sujeito para poder perceber de que maneira a vida comum toca tal sujeito e como ele reage diante dessa vida. É possível notar, por meio da autoironia ao fim do monólogo, uma imagem de resistência e de sobrevivência daquela que chora por não aproveitar o mundo de felicidades aparentes que a vida lhe oferece. Por meio de um discurso que se abre para a sensibilidade do sujeito, é possível notar uma relação dialética, porque ele é capaz de revelar tantos motivos para se chorar como tantas formas para morrer.

Nessa rede de aparições e de imagens, os possíveis significados para as mortes ocupam os lugares inquietantes da visibilidade, na medida em que não há um espaço onde o significado estaria apaziguado em um único sentido ou essência, mas, sobretudo, em um “ponto de inquietude, de suspensão, de entremeios”⁴²⁹, que se chocam diante dos espectadores/leitores. A estes, resta-lhes se implicarem no jogo, assumindo a inquietude daquelas imagens, assumindo que infinitos contrários lhes são apresentados simultaneamente, tais como: início x final; memória x museu; amor x ódio x violência; amor x desejo x morte; entre outros, que, como se pode observar, não estão, necessariamente, em oposição binária.

Esse jogo de contrários, ou de não ser somente algo unívoco, que a peça oferece ao espectador/leitor, de certa forma, reinsere a questão amplamente debatida por Freud, em *Além do princípio de prazer*, a qual é recuperada por Didi-Huberman e, também, por Deleuze, em *Diferença e repetição*. Este último autor, ao discutir os modos como Freud conduziu o seu pensamento, percebe a relação conflituosa que há entre a morte e a sua representação, visto que o “pai da psicanálise” “[...] atribui ao inconsciente três grandes ignorâncias: o Não, a Morte e o Tempo. [...] Ele ignora a morte porque toda representação da morte concerne ao aspecto inadequado, ao passo que o inconsciente apreende o avesso, descobre a outra face.”⁴³⁰. Porém tanto os salões de Ramón Griffero quanto as propostas filosóficas de Deleuze

⁴²⁹ DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77.

⁴³⁰ DELEUZE, 2000, p. 114.

percorrem vias capazes de estabelecer zonas de contato para aquilo que se ignora, ou que seria inadequado de se abordar, pois, para o filósofo:

[...] a morte não se reduz à negação, nem ao negativo de oposição, nem ao negativo de limitação. Nem a limitação pela matéria da vida mortal nem a oposição à matéria de uma vida imortal dão à morte seu protótipo. A morte é antes de tudo a forma derradeira do problemático, a fonte dos problemas e das questões, a marca de sua permanência acima de toda resposta, o Onde e o Quando? que designa este (não)-ser em que toda afirmação se alimenta.⁴³¹

Por sobre essa imagem “derradeira do problemático” atribuída à morte, o presente ensaio aproxima-se de suas derradeiras relações entre a peça de Griffiero e as possibilidades de leitura/fruição que ela oferece (construídas por meio da utopia de que algo tenha acontecido à medida que se escreviam essas linhas). Pois, à proporção que se encenam essas experiências de morte problemáticas e inquietantes, paralelamente, o discurso tensional dos desejos submerge na cena, de modo a apresentar conflitos sensíveis aos quais os sujeitos não os tomam conscientemente. Ao lidar com a morte, retirando-lhe o seu aspecto de negação ou de algo que pode ser lido e apresentado sem ser reduzido a um discurso tautológico de impossibilidade, percebe-se como os desejos entram em cena como princípios perturbadores de fluxos discursivos, por meio de linguagens que ora parecem incoerentes, ora são fragmentadas, ora são recortadas pelos dispositivos de comunicação (como o *chat*).

À medida que aquela mulher falava sobre a morte de alguém, era também o seu desejo inquietante de mulher que era enunciado. Esse aspecto se aproxima ao que Deleuze percebia na obra de Carmelo Bene, sem ser, no entanto, igual, pois, para o crítico, a possibilidade/impossibilidade de representação que o encenador italiano trabalhava se relacionava à noção de minoria. A lógica da minoria, como a da mulher em várias sociedades contemporâneas, não se relacionaria à representação e à sistematização de um conflito que é tido como dado pelas instâncias do poder, mas por operações que contestam essas instâncias, por meio de linguagens diferenciais que perturbam a própria estrutura da linguagem.

Essa inquietação da linguagem pode ser percebida, também, em outro discurso, de outra voz feminina, que se inicia, melodramaticamente, afirmando amar Cristian, para não precisar sofrer ao vê-lo com outra, ou acordar sozinha ou com uma nova companhia. Ao longo da cena, conforme outras questões são apresentadas, o relato ganha outros contornos, ultrapassando o melodrama por vias altamente críticas, até uma possível tomada de consciência ao final.

⁴³¹ DELEUZE, 2000, p. 113.

UMA: Eu amo, amo, amo ele... Não quero sofrer... Olhe, Cristian, eu te desejo... mas não quero sofrer, não quero amanhã te ver abraçado com outra, sorrindo como sempre, com seus rostos ternos e eu te cumprimentando ao passar... Não quero que não tenha tempo... que te chame depois... não quero acordar e sentir a cama fria... ou o braço de alguém que não seja o seu... não consigo ser feliz pensando que isso se acaba... Não quero que grite que sou possessiva, histérica... Também não quero passar uma noite inteira nos despedindo... Eu escutando suas razões... internas... suas dúvidas, tudo sob o manto de algo incerto... E eu sendo madura aceitando, e ainda te dando conselhos: “Que tome a melhor opção”... “Que faça o que sentir”... Para eu continuar sendo uma imagem digna e justa ante a você, porque não saberei fazer outra coisa e você agradecendo minha amizade. Eu enchendo a taça de vinho, tratando de fazer surgir um desejo que já se desvaneceu... mas sempre com o desejo encoberto... Que volte o rosto e *flash*, me olhe com o mesmo amor... me diz que tudo isso era para ver como eu reagia. Te abraço com a almofada, e você pega meus pulsos, tira a minha roupa com os seus dentes... e suamos gritando... Não quero pensar tudo isso e nunca acontecer... Por isso, Cristian, não te amo.⁴³²

Percebe-se essa variação, ao passo que ela diz: “Não quero que grite que sou possessiva, histérica...”, revelando termos de rebaixamento da mulher comuns em várias discussões entre casais. Além disso, há o desenvolvimento da iminente separação daquela relação na qual não havia mais “tesão”, na qual ela também não gostaria de sofrer, fingindo ser madura e aceitando aquele rompimento. Apresenta-se, assim, novamente, como os sentimentos são altamente controlados pelas vias discursivas, ao longo de uma relação amorosa. Ao final, desconstruindo um padrão de coerência discursiva, ela mesma afirma que não ama Cristian, revelando uma tomada de consciência política de sua condição.

A esse exemplo, somam-se outros, nos quais os desejos interferem na linguagem, tais como a cena iniciada pela conversa de um casal homossexual, na qual é evidenciada uma série de desencontros entre os dois que transportam o espectador/leitor para vários locais, como um quarto conjugal, um necrotério, um barco. O trânsito por esses lugares não se concretiza à maneira lógica discursiva, mas, sobretudo, pelas irrupções das memórias que cada sujeito apresenta ao outro. O quarto, para um, era a lembrança do primeiro encontro deles, enquanto que o barco, para o outro, era a sensação de aventura, de medo e de proteção

⁴³² GRIFFERO, 2005, p. 36. “Lo amo, lo amo, lo amo... No quiero sufrir... Mira, Cristian, yo te quiero... pero no quiero sufrir, no quiero mañana verte abrazado de otra, sonriendo igual, poniendo tus caras tiernas y yo saludándote de paso... No quiero que me digas que no tienes tiempo... que te llame más rato... no quiero despertar y sentir la cama fría... o el brazo de alguien que no seas tú... no logro ser feliz pensando que esto se acaba... No quiero que tú me grites posesiva, histérica... Tampoco quiero pasar una noche entera despidiéndonos... Yo escuchando tus razones... internas... tus dudas, todo bajo el manto de algo no cierto... Y yo siendo madura aceptando, incluso dándote consejos: ‘Que tomes la mejor opción’... ‘Que hagas lo que sientas’... Para yo seguir quedando como una imagen digna y fiera ante ti, porque no sabré hacer otra cosa y tu agradeciendo mi amistad, Yo llenando la copa de vino, tratando de hacer surgir un deseo que ya se esfumó... pero siempre con el deseo encubierto... De que des vuelta la cara y flash, me miras con el mismo amor... me dices que todo era para ver cómo reaccionaba. Y te pego con la almohada, y tú me tomas de las muñecas, me sacas la ropa con tus dientes... y sudamos gritando... No quiero pensar todo aquello y que nunca suceda... Por eso, Cristian. Yo no te amo.”

contra os sujeitos de uniforme que os queriam matar pelo simples fato de serem homossexuais.

Apesar de apenas revelada no texto, essa cena se desenvolve no “salão dos labirintos”⁴³³, porém, dada a forma como se constrói a linguagem, a experiência labiríntica é perceptível, à medida que tanto atores quanto espectadores percorrem caminhos, cujas portas discursivas não se revelam apenas como anteparo entre algo interior e exterior. Elas operam, assim como nos sonhos, apenas como local de passagem a locais interiores da memória. Essas passagens se constroem para o espectador de forma inquietante, uma vez que os espaços das ações são completamente fragmentados, tocam, sobretudo, os jogos de visibilidade e de invisibilidade de uma relação homoafetiva, dado que há os investimentos de controle e de apagamento para essas formas de desejos, percebidos pelas proibições simbólicas de manifestação desse desejo em público, assim como notícias constantes sobre crimes homofóbicos, cuja maioria, fatalmente, resulta em morte daqueles sujeitos.

Deleuze aproximava o teatro de Carmelo Bene a uma instância política de enunciação. O jogo dialético e a linguagem, presentes na peça de Griffero, aproximam-se das operações descritas por Deleuze sobre o teatro do encenador italiano. Tanto o teatro de Carmelo Bene quanto esse espetáculo do chileno não se realizam por meio da representação, seja ela de denúncia ou de ilustração dos conflitos do cotidiano, porque pressupõem várias instâncias sensíveis sobre as quais a lógica da ilusão representativa não seria capaz de alcançar, assim como essa mesma lógica não consegue formular uma forma objetiva para a morte.

Em *Tus Deseos en Fragmentos*, observa-se que Griffero mantém uma estética da memória, que, ao longo de sua carreira, tornou-se uma assinatura. No entanto a operação da memória, neste espetáculo, difere-se. Neste, apresenta-se com maior clareza o aspecto de utopias individuais que rondam os pensamentos do dramaturgo, mesmo que os desejos e os afetos particulares possam atingir uma coletividade, ou um grupo. Essa possibilidade de trabalhar com a memória também modifica a sua relação com o espaço. Anteriormente, eles eram marcados como lugares alegóricos, onde se poderiam identificar marcas e índices históricos específicos. Nesse sentido, a partir dessa concepção, os espaços tornam-se atmosferas de desejos, onde o espectador necessita, constantemente, se situar, à medida que seja afetado pelos fluxos de desejos presentes na peça, ou pelas memórias individuais das vozes da cena.

⁴³³ GRIFFERO, 2005, p. 52-55.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“A falta ou o que falta, sempre falt (...)”⁴³⁴,

A construção textual desta tese, como já anteriormente dito, toma de empréstimo alguns procedimentos estéticos propostos pelo próprio objeto de estudo, principalmente, no que diz respeito ao seu caráter anacrônico. A partir dessa perspectiva anacrônica, apresentam-se as inevitáveis perguntas que um pesquisador, ou um possível leitor, se faz, ao se debruçar sobre um determinado objeto de estudo. Por que a obra do chileno Ramón Griffero? O que essa obra e este presente estudo contribuem para o pensamento crítico contemporâneo dos estudos literários e políticos latino-americanos? É sobre essas questões a respeito do pensamento crítico contemporâneo que se abrem essas considerações finais, pois, à medida que esta tese se desenvolvia, surgiam várias reflexões, inclusive, a respeito da presente situação política brasileira (esta tese foi escrita entre os anos de 2015-2019).

Um contexto marcado por uma série de eventos, que, de certa forma, dialogam tanto com os trajetos políticos e históricos da América Latina, desenvolvidos ao longo desta tese, como também com as possibilidades estéticas frente a contextos aparentemente controversos a certas experimentações e discursos. Hoje se intensificam discursos conservadores e ataques a conquistas sociais, bem como ataques às minorias, que viam o cenário político anterior, de incipiente acesso a bens culturais e de representação, como um momento potente para que as suas vozes fossem ouvidas. Tais ataques, muitas vezes, atentam contra uma frágil memória do povo brasileiro e, por extensão, do povo latino-americano de sua recente história ditatorial.

Personagens, discursos ou mesmo instituições que se alinham a movimentos autoritários e de promoção do terror, os quais pareciam que habitavam apenas o passado, ressurgem de um subterrâneo porão⁴³⁵ histórico e voltam a ocupar as cenas políticas brasileira e internacional, haja vista a ascensão de partidos de ultradireita em países como França, Alemanha e Itália e, também, a presença do atual presidente da maior potência econômica mundial, o qual reproduz um discurso altamente xenofóbico a imigrantes.

A atualidade revela-se, novamente, com uma atmosfera política hostil. As posturas estéticas e políticas de enfrentamento e de resistência de Ramón Griffero podem ser percebidas como um material operativo para se pensarem possíveis caminhos e alternativas que artistas, críticos e intelectuais, porventura, possam trilhar. As possíveis veredas que eles,

⁴³⁴ACHUGAR, 2006, p. 329.

⁴³⁵O uso da palavra “porão” refere-se a um termo que diz respeito a crimes e torturas praticados ao longo do regime ditatorial brasileiro que não tiveram investigação, tampouco punição.

eventualmente, percorram não seriam, necessariamente, novas, uma vez que tais posturas são inerentes a esses sujeitos. No entanto reatualizar tais posicionamentos funciona como um possível arsenal de cunhos teórico e crítico.

Não seria desajustado pensar no termo “utopia” nesses tempos atuais, o qual possui uma longa tradição literária, desde o século XVI, com a obra de Tomas Morus. Ainda que pareça piegas ou que muitos não o reconheçam, este é um conceito, ou mesmo uma prática, que nunca cessou de ocupar os posicionamentos de enfrentamento e de resistência tanto de artistas quanto de intelectuais e, por extensão, de críticos latino-americanos. Nesse sentido, segundo Sara Rojo,

“Pensar [...] uma crítica teatral a partir da América Latina tem suas especificidades e a primeira se conecta, para mim, com a necessidade de criar e recuperar utopias (entendendo por estas imaginários de mundos melhores) através da arte. A arte nos pode levar a nos aproximar novamente das utopias, permitir-nos voltar a ter desejos de mudanças e são esses desejos os que, finalmente, movem o mundo para experiências melhores.”⁴³⁶

O entendimento que Sara Rojo propõe à essa ideia se direciona à construção de “imaginários de mundos melhores”. Tal acepção poderia recair a “[...] uma espécie de sonho social que não se preocupa com as etapas reais e necessárias à construção de uma nova sociedade. [...] frequentemente tratada como um tipo de atitude esquizofrênica perante a sociedade”⁴³⁷, que Paul Ricœur buscou desconstruir, em 1975. No entanto a teórica e a crítica apontam para as noções de “criar e recuperar utopias”. Tais palavras também não devem ser pensadas separadamente, pois, para esta autora, a perspectiva de criar algo está diretamente atrelada à noção de recuperar, ou seja, não implica um movimento inaugural, esquizofrênico ou despreocupado com etapas. Pelo contrário, direciona-se a movimentos de olhares capazes de ver no presente as possibilidades de reatualizar elementos de um passado, no caso, elementos que permitam ao sujeito “voltar a ter desejos de mudança”⁴³⁸. Recuperar, ou retornar, tampouco seria uma mera repetição ou reprodução de um discurso ou de uma prática, seria, nessa perspectiva, uma exigência crítica de aproximação entre tempos e desejos, uma

⁴³⁶ROJO, Sara. Tres desafíos para una nueva crítica teatral. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Grinor; ROJO, Sara CNPQ; FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Ejercicios críticos latinoamericanos: novela, ensayo y teatro*. Santiago, Chile: CNPq; FAPEMIG, [200-]. p. 128. “Pensar, por lo tanto, una crítica teatral desde América Latina tiene sus especificidades y la primera se conecta, para mí, con la necesidad de crear y recuperar utopías (entendiendo por éstas imaginarios de mundos mejores) a través de arte. El arte nos puede llevar a acercarnos nuevamente a las utopías, permitimos volver a tener deseos de cambios y son esos deseos los que, finalmente, mueven el mundo hacia experiencias mejores”

⁴³⁷RICŒUR, Paul. Aula introdutória. In: RICŒUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Tradução: Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 15-36. p. 16.

⁴³⁸ROJO, S., op. cit., p. 128.

perspectiva sempre em tensão, que não visa à clara noção de um fim fixo, mas de possíveis alternativas frente a sistemas hegemonicamente opressores.

A crítica, nesse caso, aproxima-se, também, aos pensamentos de Jacques Rancière, que propõe o movimento de “abandonar a pobre dramaturgia do fim e do retorno, que não cessa de ocupar o terreno da arte, da política e de todo objeto de pensamento.”⁴³⁹. Tal postura de abandono a esta lógica binária, pautada entre uma malograda sensação de fim, ou de um melancólico sentimento de retorno, que este estudo buscou perceber no projeto estético de Ramón Grifféro. O diretor sempre esteve atento à possibilidade de que “uma arte nunca é apenas uma arte; sempre é, ao mesmo tempo, uma proposta de mundo. E seus procedimentos formais são quase sempre os restos de utopias, que visavam, bem mais que ao prazer dos espectadores, à redistribuição das formas da experiência sensível coletiva.”⁴⁴⁰.

Os questionamentos do autor a modelos estético-políticos anteriores não se configuraram como uma mera negação de um passado, mas como uma posição crítica a ele, de modo a reconfigurá-lo, a fim de “criar”, por meio de um “retorno ao abecedário”, uma linguagem capaz de afrontar o presente de seu espectador. Tal busca se associa à perspectiva de Sara Rojo em relação à ideia de utopia, bem como à sua relação ao imaginário, na medida em que o diretor percorre um trajeto estético que incide, utopicamente, na remontagem de um olhar do espectador sobre a história política de seu país, assim como da própria arte teatral.

Diante dessas associações, retoma-se a peça *Cinema-Utopia*, de 1985, pois, nesse espetáculo, o conceito de utopia ocupa posição de protagonista, não somente pela sua inscrição no título mas, principalmente, por enunciar uma constelação de sentidos presentes nessa ideia que podem ser lidos a partir desse espetáculo. Não se executará, nestas últimas palavras, um trabalho de um suposto astrônomo semântico que visa, de maneira utópica, a mapear o universo significativo desse conceito. O que se pretende é entender em que medida os sentidos de utopia, nessa peça, podem dialogar com os tempos, seja aquele passado ditatorial, seja o presente deste estudo.

Assim, um dos primeiros aspectos que podem ser relacionados ao termo é justamente a sua capacidade de trânsito temporal. Ricœur, ao abordar traços diferenciais entre os conceitos de ideologia e de utopia, diz que este (o conceito de utopia) possui uma orientação direcionada para um futuro⁴⁴¹. Tal elemento temporal, o qual pode ser associado a uma instância abstrata e não representativa, possui, na peça de 1985, uma forma cênica, ainda que

⁴³⁹RANCIÈRE, 2005, p. 14.

⁴⁴⁰RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a. p. 49.

⁴⁴¹RICŒUR, 2017.

não seja um formato concreto. Ao nomear o filme da década de 1980, visto pela plateia situada em décadas anteriores, como *Utopia*, Griffero projeta na tela um possível futuro para aqueles sujeitos. Um futuro que, aparentemente, não é alentador, mas que está completamente atravessado por desejos e imaginários de uma geração que acreditou em uma alternativa que parecia real.

A personagem Sebastião associa-se à negação, ou morte, utópica, na medida em que se afasta de um pensamento político pelo qual lutou até antes de seu exílio – um trajeto próximo ao de Griffero. O protagonista daquele filme é constantemente atravessado por desejos, histórias e memórias. Estas três últimas, por sua vez, se apresentam como um recorrente sonho, ou alucinação, de alguém que ele perdeu em seu passado. Na peça, essa perda se figura como uma mulher que é levada por agentes militares, tal qual a utopia socialista chilena foi levada, em 1973, segundo Griffero e outros autores. No entanto é válido pensar que, na peça (por meio da aparição e da desaparecimento de uma mulher raptada que habitava a mente do protagonista) e na própria obra do diretor, as histórias e as memórias daquele tempo e daquele imaginário utópico não cessam de reaparecer em forma de imagens. Uma aparição, porém, transitória e intermitente. Um passado ausente que, constantemente, interroga o presente.

Esse aspecto fulgurante seria, dentre outras aproximações, uma possível forma utópica que se projeta, muitas vezes, como lampejos no curso histórico, os quais ora aparecem, ora desaparecem, reaparecem e tornam a redesaparecer. Uma tênue luz, tal qual os vagalumes do cineasta italiano Pasolini, recuperados por Georges Didi-Huberman⁴⁴². Segundo este pensador, Pasolini, em 1941 – logo nos primeiros momentos que o obscurantismo fascista se estendia ao longo do continente europeu –, conseguia enxergar pequenas luzes de esperanças. Ele via as potencialidades de uma juventude desejante, a qual nomeou de vagalumes. Porém, em 1975, após o declínio (não morte ou fim⁴⁴³) de regimes autoritários e violentos, o cineasta não percebia mais aquelas pequenas luzes, pois, para ele, elas desapareceram naquela época.

Ramón Griffero produz um movimento próximo. Após se exilar e retornar para o seu país, em meio ao soturno período ditatorial, o dramaturgo desloca-se das ribaltas comerciais e

⁴⁴²DIDI-HUBERMAN, 2011.

⁴⁴³ Ibid., p. 26-27. “Acredita-se erroneamente que o fascismo dos anos de 1930 e 1940 foi vencido. Mussolini foi sem dúvida executado e dependurado pelos pés na praça Loreto de Milão, em uma encenação ‘infame’ característica dos mais antigos costumes políticos italianos. Mas, sobre as ruínas desse fascismo está atrelado o próprio fascismo, um novo terror ainda mais profundo, mais devastador aos olhos de Pasolini. De um lado, ‘o regime democrata-cristão era ainda a continuação pura e simples do regime fascista’; por outro lado, por volta da metade dos anos de 1960, aconteceu ‘algo’ que deu lugar à emergência de um ‘fascismo radicalmente, totalmente e imprevisivelmente novo’. A primeira fase do processo foi marcada pela ‘violência policial (e) o desprezo pela constituição’, tudo isso mergulhado num ‘atroz, estúpido e repressivo conformismo de Estado’ contra o qual ‘os intelectuais e os opositores de então nutriam esperanças insensatas’ de derrota política.”

dos conhecidos palcos tradicionais, para se posicionar diante de velhas e afastadas luzes de um galpão. Lá, ele buscou fundar, à distância, uma comunidade desejan-te, por meio de seu projeto teatral dissidente, junto a um espaço e a um público também dissidentes. Naqueles espaço e momento, o diretor também lançou heroicos e anacrônicos manifestos, assim como sugere o próprio nome do texto que ele lançou, em 1985, *Manifiesto como los viejos tiempos*. Nesse gesto, ele retoma posições e atitudes de antigos artistas e movimentos, desde surrealistas e futuristas do “velho mundo” a antropofágicos e criacionistas desse “novo mundo”. Em todos esses manifestos, havia o claro desejo de refundar olhares, linguagens e percepções sensíveis, a fim de se construírem “imaginários de mundos melhores”.

Após o retorno democrático de seu país, o seu impulso de afronta se desloca mais uma vez. Não haverá (até o presente momento) mais manifestos e pequenas comunidades afastadas, assim como parecia não haver mais vagalumes para Pasolini. Comparando os tempos sombrios que viveram tanto Griffero como Pasolini com os tempos de aparente iluminação redentora dos projetos democráticos, posteriores aos eventos traumáticos, percebe-se que as pequenas luzes desejos e esperanças explodiam mais claramente nos brumosos regimes autoritários, sem iluminar, contudo, toda a cena político-artística. Esse aspecto é detectado por Didi-Huberman, ao enunciar que “não foi na noite que os vagalumes desapareceram, com efeito. Quando a noite é mais profunda, somos capazes de captar o mínimo clarão, e é a própria expiração da luz que nos é ainda mais visível em seu rastro, ainda que tênue.”⁴⁴⁴.

Na década de 1980, sob a imposição dos toques de recolher às noites, Griffero fundou o seu projeto teatral, o qual tomou e ainda toma posições sem fixações normativas. Um trabalho que lida com a lógica intermitente, fugidia, frágil e tênue da imagem, tal qual aparece na peça de 1985 a personagem Lanterninha. Um personagem que, segundo as didascálias, “nasceu na sala do cinema e nunca saiu dela [...], poderia ter 40 anos, mas é tímido como uma criança. Ele é a utopia.”⁴⁴⁵. Além do aspecto pueril, bem como do temporal, esse personagem, em seu ofício, é o responsável por apontar caminhos em meio ao escuro instalado no ambiente, um caminho sutilmente iluminado por meio de uma frágil luz que aparece e desaparece. Didi-Huberman detecta essa mesma associação entre os homônimos, em italiano, *lucciola*. Tal termo pode significar tanto “prostituta” como “vagalume ou “lanterninha”⁴⁴⁶.

⁴⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30.

⁴⁴⁵ GRIFFERO, 2009, p. 105.

⁴⁴⁶ DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19. “(*lucciola*, em italiano popular, significa justamente a prostituta; mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini frequentava muito,

Os caminhos tomados pelo autor constantemente foram percorridos por passagens, já anteriormente mapeadas, mas nem sempre transitadas. Escolhas que sempre se avizinham a alternativas políticas e estéticas utópicas, como foi a sua experiência militante nos anos de 1970, o seu exílio e o seu retorno combativo. Assim também como é seu teatro pós-ditatorial, que, frequentemente, luta contra os refletores de grandes produções em salas de teatro com altos recursos. Luta por visibilidade em veículos de comunicação. Um teatro que se estrutura por meio de um constante retorno a procedimentos característicos da linguagem cinematográfica, vista, hoje, como altamente tecnológica e dominada por grandes estúdios, capazes, ainda, de provocar o olhar de seu espectador. Essa perspectiva de provocação se relaciona ao procedimento de montagem característico de seu trabalho. No entanto essa montagem também pode ser vista pela ótica de alguém que recolhe procedimentos utilizados por outros artistas, conscientes de que os modos de proporcionar a visibilidade de suas produções é um gesto político.

O ato de recolha dessas formas caracterizaria o artista como as figuras do colecionador e do alegorista, propostas por Walter Benjamin. Para estes sujeitos, há sempre algo que falta, e as suas coleções ou alegorias serão sempre fragmentos, tal qual o é a perspectiva utópica. Nesse sentido, para o alemão,

[...] em cada colecionador esconde-se um alegorista em cada alegorista esconde um colecionador. No que se refere ao colecionador, sua coleção nunca está completa; e se lhe falta uma única peça, tudo que colecionou não passará de uma obra fragmentária, tal como são as coisas desde o princípio da alegoria. Por outro lado, justamente o alegorista, para quem as coisas representam apenas verbetes de um dicionário secreto, que revelará seus significados ao iniciado, nunca se terá acumulado coisas suficientes [...]⁴⁴⁷

Nesse momento em que se desenha um suposto entreato do regime democrático, em vários países, sobretudo no Brasil, percebe-se que reacendem manifestos capazes de reencontrar as rimas e as associações entre termos como poesia, sabedoria, rebeldia, teimosia e utopia.⁴⁴⁸ Em um momento em que o mundo parece novamente “caducar”, é preciso seguir de “mãos dadas”⁴⁴⁹, seguindo a leitura de Carlos Drummond de Andrade, em 1940. Os gestos de “dar”, “pedir” ou “juntar” as mãos voltam a ser urgentes e são percebidos, atualmente.

evidentemente: a ‘lanterninha’ que, no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas).”

⁴⁴⁷ BENJAMIN, 2006, p. 245.

⁴⁴⁸ SAMBA da Utopia. [s. l.: s. n.], 26 out. 2018. 1 vídeo (6 minutos). Publicado pelo Canal Jonathan Silva Compositor. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KDXX7m3iBzc>. Acesso em: 27 nov. 2018. “Se o mundo ficar pesado/Eu vou pedir emprestado/A palavra POESIA – Se o mundo emburrecer/Eu vou rezar pra chover/Palavra SABEDORIA – Se o mundo andar pra trás/Vou escrever num cartaz/A palavra REBELDIA – Se a gente desanimar/ Eu vou colher no pomar/A palavra TEIMOSIA – Se acontecer afinal/De entrar em nosso quintal/A palavra tirania – Pegue o tambor e o ganza/Vamos pra rua gritar/A palavra UTOPIA”.

Pode ser por meio de uma imagem que diz “Ninguém solta a mão de ninguém”⁴⁵⁰; o gesto de pedir a mão de alguém em um matrimônio, o qual se destaca o lindo ato político/afetivo de casamentos coletivos de grupos LGBTIQ; ou mesmo as marchas de mulheres de mãos dadas que estouraram, principalmente, no Chile e na Argentina, contra a cultura do estupro e pelo livre direito de legislar sobre os seus corpos. Assim como na cena final de *Cinema-Utopia* – em que aparece o Lanterninha (utopia) ao lado de Mariana (a pureza, segundo as rubricas) –, antes do epílogo, muitas pessoas ainda estão presentes na sala, a pequena lanterna ainda lança os seus feixes no escuro e acredita que “algum dia, talvez, tudo seja diferente”.⁴⁵¹

É possível perceber que aquelas perguntas estão, parcialmente, respondidas ao longo desta tese. Nesse sentido, cabe, aqui, o reconhecimento que as possíveis faltas, ou ausências, poderão se abrir ainda mais, à medida que o objeto for, demoradamente, analisado em futuros desdobramentos. Tal qual um observador diante de uma tela, que repousa o seu olhar, constantemente, para uma imagem, será possível perceber, em um átimo, que a sua visão nunca estará completa e que, porventura, algo que falta, incessantemente, o afrontará.

Assim também é a utopia. Para que ela possa executar o seu potencial crítico, deve-se reconhecer isso, sempre algo falta, e essa falta é tagarela e nos impulsiona a buscar algo que se imagina existir, ainda que a sua visibilidade não seja tão clara em um determinado momento. Tomando de empréstimo as palavras de Achugar, apresentadas na epígrafe dessas considerações finais, “a falta ou o que falta, sempre falt (...)”, percebe-se que essa ideia da falta seria uma das condições da utopia, ou seja, uma possibilidade nunca acabada, a qual é capaz sempre de provocar outros e novos movimentos para algo que, mesmo sem saber, ainda faltará.

⁴⁴⁹ ANDRADE, Carlos Drummond de. Mãos dadas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 80.

⁴⁵⁰ Referência a uma imagem, viralizada em redes sociais brasileiras após as eleições presidenciais de 2018, da tatuadora mineira Tereza Nardelli.

⁴⁵¹ GRIFFERO, 2009, p. 138.

REFERÊNCIAS

ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura*. Tradução: Lyslei Nascimento. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Política do exílio. In: DANNER, Leno Francisco; DANNER, Fernando. *Temas de Filosofia Política Contemporânea*. Porto Alegre: Fi, 2013.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Mãos dadas. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa: conforme as disposições do autor*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p. 80.

ARRABAL, Fernando. *Fando y Lis; Guernica; La bicicleta del condenado*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

ASALAZAR, Gonzalo. *El deseo invisible: Santiago cola antes del golpe*. Santiago: Cuarto Propio, 2017.

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

BALLESTEROS, Elías Padilla. La memoria y el olvido. *Desaparecidos*, [201-]. Disponível em: <http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/investig/lamemolv/memolv07.htm>. Acesso em: 28 out. 2017.

BARRÍA, Mauricio. Violencia sacrificial y banalidad de la Historia. Una lectura alegórica de *Almuerzos de mediodía o Brunch* de Ramón Griffero. *Anales de Literatura chilena*, ano 17, n. 25, p. 117-140, jun. 2016.

BARTHES, Roland. Diderot, Brecht, Eisenstein. In: BARTHES, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.

BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie: escritos escolhidos*. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986. p. 121-126.
Ensaio sobre Brecht. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a. Obras escolhidas. v. 1.

BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. *In: BENJAMIN, Walter. Ensaaios sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a. p. 85-100.

BENJAMIN, Walter. O que é Teatro Épico? (segunda versão). *In: BENJAMIN, Walter. Ensaaios sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017b. p. 23-30.

BENJAMIN, Walter. O que é Teatro Épico? Um estudo sobre Brecht (primeira versão). *In: BENJAMIN, Walter. Ensaaios sobre Brecht*. Tradução: Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017c. p. 11-22.

BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco alemão*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução: Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. Obras escolhidas. v. 2.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. La República Socialista en Chile (1932). *Memoria Chilena*, [s. l.], [201-]. Disponível em: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3538.html#presentacion. Acesso em: 21 abr. 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Masacre de la Escuela de la Santa María de Iquique. [201-]. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3604.html>. Acesso em: 11 out. 2016.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Matanza del Seguro Obrero. *Memoria Chilena*, [s. l.], [201-]. Disponível em: www.memoriachilena.cl/602/w3-article-94573.html. Acesso em: 21 abr. 2017.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular: candidatura presidencial de Salvador Allende. Santiago: [s. l.], 1969. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-7738.html>. Acesso em: 20 nov. 2018.

BOCCARDO, Giorgio. *Los chilenos bajo el neoliberalismo: clases y conflicto social*. Santiago: El Buen Aire, 2014.

BRAVO-ELIZONDO, Pedro. Ramón Griffero: Nuevos espacios, nuevo teatro. *Latin American Theatre Review*. Kansas, v. 20, n. 1, p. 95-101, 1986. Disponível em: <https://journals.ku.edu/latr/issue/view/80>. Acesso em: 6 jun. 2018.

BRECHT, Bertolt. *Poemas e canções*. Seleção e Tradução: Geir Campos. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

BRETON, André. *Manifesto Surrealista*. [S. l.]: [S. n], 1924. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ma000015.pdf>. Acesso em: 08 jul. 2017.

BRIONES VASQUEZ, Héctor Andrés. *A cena como saber da perda : traços alegóricos e políticos no teatro latino-americano contemporâneo*. 205 f. 2012. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

BRUCKMANN, Mónica; SANTOS, Theotônio dos. Los movimientos sociales en América latina: un balance histórico. *Mémoire des lutes*, [S. l.], p. 1-13, 15 abr. 2008. Disponível em: http://www.medelu.org/IMG/article_PDF/article_35.pdf. Acesso em: 15 abr. 2017.

CARRASCO, Eduardo. *La nueva Canción en América Latina*. Santiago: CENECA, 1982.

CARVAJAL, Fernanda; DIEST, Camila van. *Nomadismo y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009.

CASTILLO, Simón. El Mapocho urbano de s. XIX. *ARQ*, Santiago, n. 72, p. 46-49, ago. 2009. Disponível em: http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-69962009000200009. Acesso em: 10 dez. 2016.

COIMBRA, Ludmila Scarano. *Quebra-Cabeça: o teatro pós-moderno de Ramón Griffero*. 107 f. 2007. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CONTARDO, Oscar; GARCÍA, Macarena. El Trolley: la utopía nocturna. In: CONTARDO, Oscar; GARCÍA, Macarena. *La era ochentera: Tévé, por y under en el Chile de los ochenta*. 2. ed. Santiago: Ediciones B., 2005. p. 190-203.

CORNEJO, Tomás. Manuel Rodríguez y el húsar en el cine: un discurso histórico sin historiadores. *Revista Universum*, v. 2, n. 27, p. 45-58, 2012.

COSTA, Júlia Morena Silva da. *Estéticas do fracasso: o projeto literário de Bolaño*. 233 f. 2015. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

DÉLANO, Manuel. Chile reconece a más de 40.000 vítimas de la ditadura de Pinochet. *El País*, Santiago, 20 ago. 2011. Internacional. Disponível em: https://elpais.com/diario/2011/08/20/internacional/1313791208_850215.html. Acesso em: 28 out. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles. *O ato de criação*. Tradução: José Marcos Macedo. São Paulo: Folha de São Paulo, 1999. p. 13. Palestra 1987.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução: de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Imago, 2002.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Porto Alegre, 5 out. 1968. Disponível em http://memoria.bn.br/pdf/093726/per093726_1968_00185.pdf. Acesso em: 5 maio 2017.

DÍAZ, Pía Gutiérrez. *Trama y archivo: Condiciones de producción en la escena teatral chilena del periodo 2000-2010*. 2015. Tesis (Doctor em Literatura). Facultad de Letras, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. [S. l.]: [S. n.], [2005]. Disponível em: https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf. Acesso em: 4 jul. 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo da imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DORT, Bernard. Teatro político: uma reviravolta copernicana. In: *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 381-405.

ESCALANTE, Jorge; GUZMÁN, Nancy; REBOLEDO, Javier; VEGA, Pedro. *Los crímenes que estremecieron a Chile. Las memorias de La Nación para no olvidar*. Santiago: CEIBO Ediciones, 2013.

EURÍPEDES. *Medeia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

FREUD, Sigmund; KEHL, Maria Rita; CARONE, Modesto; PERES, Urania Tourinho; CARONE, Marilene. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

FUENTES, Héctor. Fotografian a fantasma en oficina salitrera de Humberstone. *Guioteca*, [S. l.], 17 ago 2012. Disponível em: www.guioteca.com/fenomenos-paranormales/fotografian-a-fantasma-en-oficina-salitrera-de-humberstone. Acesso em: 11 out. 2016.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Após Auschwitz. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das Catástrofes*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

GRASS, Milena. *Cinema Utopía (1985) y Río Abajo (1995)*, de Ramón Grifféro. Imágenes teatrales para una comprensión mítica de nuestra historia. *Apuntes de Teatro*, Santiago, n. 134, p. 41-53, 2011.

GRIFFERO, Ramón. (Thunder-River). In: *REPERTORIO 1995 – Teatro Nacional. Río Abajo*. Santiago, 1995a, p. 29-34. Disponível em: <http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0029885.pdf>. Acesso em: 20 ago. 2017.

GRIFFERO, Ramón. *99-La Morgue*. 1986. Disponível em: <http://griffero.cl/99morgue.doc>. Acesso em: 5 out. 2018.

GRIFFERO, Ramón. *Almuerzos de mediodía o Brunch*. Santiago, 1999a.

GRIFFERO, Ramón. *Cinema-Utoppia*. Tradução: Raquel França Abdanur e Sara Rojo. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio; BARROS, Maria Lúcia Jacob Dias de; Rojo, Sara (orgs.). *Antologia teatral da latinidade: César Brie, Juan Radrigán, Ramón Grifféro e Michel Azama*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GRIFFERO, Ramón. *Cinema-Utoppia*. Santiago, 1985a. Disponível em: <http://griffero.cl/obra5.htm>. Acesso em: 5 maio 2017.

GRIFFERO, Ramón. *Diez obras del fin de siglo*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2005.

GRIFFERO, Ramón. *Dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011.

GRIFFERO, Ramón. *Historias de un galpón abandonado*. 1984. Disponível em: <http://griffero.cl/obra4.htm>. Acesso em: 30 abr. 2017.

GRIFFERO, Ramón. *Manifiesto como los viejos tiempos – para un teatro autónomo*. [s. l.]: [s. n.], 1985b. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#new. Acesso em: 28 mar. 2017.

GRIFFERO, Ramón. *Observação de aulas ministradas por Ramón Grifféro, no Mestrado de Direção Teatral, da Universidad de Chile*. Primeiro semestre de 2017. Informação Verbal. Pesquisa de campo executada por meio do Programa Doutorado Sanduíche no Exterior concedido pela Capes.

GRIFFERO, Ramón. *Patrimonio y memoria cultural*. 1998. Paginação irregular. Disponível em: http://www.griffero.cl/mn_ens.htm#11. Acesso em: 11 out. 2016.

GRIFFERO, Ramón. Ramón Grifféro y el desentierro de las saliteras: “Tenemos ciudades del siglo XX en ruinas”. Entrevista cedida a Patricio Olavarría. *Vistazos*, Santiago, 18 jun. 1999b. Paginação irregular. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-291623.html>. Acesso em: 20 jan. 2018.

GRIFFERO, Ramón. *Recuerdos del Hombre con su Tortuga*. [S. l.]: [S. n.], 1982. Disponível em: <http://griffero.cl/obra3.htm>. Acesso em: 6 jun. 2018.

GRIFFERO, Ramón. *Río Abajo (Thunder-River)*. 1995b. Disponível em: <http://griffero.cl/obra12.htm>. Acesso em: 16 jun. 2016.

GRIFFERO, Ramón. *Sebastopol*. Santiago, 1997. Disponível em: <http://griffero.cl/obra13.htm>. Acesso em: 15 maio 2017.

GRIFFERO, Ramón. *Soy de la Plaza Italia*. 2. ed. Santiago: Editoriais Los Andes, 1994.

GRIFFERO, Ramón. Teatro chileno al fin de siglo. In: ADLER, Heidrun; WOODYARD, George. *Resistencia y poder: teatro en Chile*. Madrid: Veurveut-Iberoamericana, 2000. p. 133-143.

GRIFFERO, Ramón. *Tu Deseos en Fragmentos*. Santiago, 2004. Disponível em: <http://griffero.cl/nuevo.htm>. Acesso em: 20 abr. 2017.

HURTADO, María de la Luz. *Dramaturgia chilena 1890-1990: autorías, textualidades, historicidad*. Santiago: Frontera Sur, 2011.

HURTADO, María de la Luz. *Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual*. Santiago: CENECA, 1983.

HURTADO, María de la Luz. *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Santiago: Ediciones de APUNTES, 1997.

HURTADO, María de la Luz; BARRÍA, Mauricio. *Antología: un siglo de dramaturgia chilena. Tomo III, período 1973-1990*. Santiago: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile, 2010.

HURTADO, María de la Luz; OCHSENIUS, Carlos. Transformaciones del teatro chileno en la década del “70”. In: HURTADO, María de la Luz; OCHSENIUS, Carlos. *Teatro chileno de la crisis institucional: 1973-1980 (Antología Crítica)*. Santiago: University of Minnesota: CENECA, 1982.

ILLANES, María Angélica. El cuerpo nuestro de cada día. In: VALLEJOS, Julio Pinto. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.

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

LAGOS, María Soledad. *Creación Colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los 80*. Peter Lang. Frankfurt: Europaischer Verlag der Wissenschaften, 1994.

LAGOS, María Soledad. El teatro chileno de creación colectiva, desde sus orígenes hasta fines de la década de los 80: algunas reflexiones. *Aisthesis*, Santiago, n. 24, p. 45-53, 1991.

LARRAÍN, Jorge. Identidad chilena y el Bicentenario. *Estudios Públicos*, [S. l.], n. 120, p. 5-30, primavera 2010.

LARRAÍN, Jorge. La identidad latinoamericana: teoría y historia. *Estudios Públicos*, [S. l.], n. 55, 1994. Disponível em: <https://www.cepchile.cl/la-identidad-latinoamericana-teoria-e-historia>. Acesso em: 20 abr. 2017.

LAVRIN, Asunción. *Mujeres, feminismo y cambio social, en Argentina, Chile y Uruguay 1890-1940*. Santiago de Chile: Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2005.

LEMEBEL, Pedro. Las Orquídeas negras de Mariana Callejas (o “el Centro Cultural de la Dina”). In: MÁRIO. *Pedro Lemebel, Blog sobre el Autor Chileno*. [S. l.], 18 mar. 2006. Disponível em: <http://lemebel.blogspot.com/2006/03/las-orquideas-negras-de-mariana.html>. Acesso em: 15 jul. 2017.

LEMEBEL Pedro. *Loco afán: Crónicas de Sidario*. 2. ed. Santiago: LOM, 1997.

LONG, Gideon. Humberstone, el pueblo fantasma chileno que desató una guerra. *BBC*, Santiago, 7 feb. 2015. Disponível em: www.bbc.com/mundo/noticias/2015/02/150205_cultura_chile_historia_humberstone_finde_ng. Acesso em: 11 out. 2016.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio: uma leitura das teses 'sobre o conceito de história'*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUDMER, Josefina. *Aqui América Latina: uma especulação*. Tradução: Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. Tradução: Assef Kfoury. São Paulo: Editora SENAC; UNESP, 2003.

MOULIAN, Tomás. *Campo cultural y partidos políticos en la década del sesenta*. Serie de Estudios Políticos. n. 21. Santiago: FLACSO, 1992.

MOULIAN, Tomás. *Chile actual: anatomía de un mito*. 3. ed. Santiago: LOM, 2002.

MOULIAN, Tomás. La vía chilena al socialismo: Itinerario de la crisis de los discursos estratégicos de la Unidad Popular. In: VALLEJOS, Julio Pinto. *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM, 2005.

MUNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema: antologia*. 3. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrafilmes, 1983.

NACHBAUER, Maria Teresa Zegers. *25 años de teatro en Chile (1970-1995)*. Santiago: Ministerio de Educación, 1999.

NARANJO, René. “En las salitreras se forjaron nuestras grandes utopías”. *Griffero*, [S. l.], 1998. Disponível em: <http://www.griffero.cl/entrev.htm#salit>. Acesso em: 15 out. 2016. Ramón Griffero y el d 18 jun. 1999. Pagsso em: 20 jan. 2018.

OPAZO, Cristián. Agorafobia: crítica: universidad: claves para *otra* historia y crítica de la dramaturgia chilena”. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 29-47, 2016.

OPAZO, Cristián. *Pedagogias letales: ensayo sobre dramaturgia chilenas del nuevo milenio*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

PADRÓS, Henrique Serra. Usos da Memória e do Esquecimento na História. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Santa Maria*, Santa Maria, n. 22, p. 79-95 jan./jun. 2001.

PIÑA, Juan Andrés. *20 años de teatro chileno: 1976-1996*. Santiago: RIL Editor, 1998.

PIÑA, Juan Andrés. *Historia del teatro en Chile (1941-1990)*. Santiago: Taurus, 2014.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POZO, José del. *Historia de América Latina y el Caribe. Desde la independencia hasta hoy*. Santiago de Chile: LOM, 2015.

PRADENAS, Luis. *Teatro en Chile: huellas y trayectorias. Siglos XVII-XX*. Santiago: LOM, 2006.

RADRIGAN, Juan. *Teatro de Juan Radrigan (11 obras)*. Santiago: CENECA: Minesota University, 1984.

RAMA, Angel. *La Ciudad letrada*. Montevideo: Arca S.R.L., 1998.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a.

RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012c.

RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história: ensaio de poética do saber*. Tradução: Mariana Echalar. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Zorzal, 2011.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Todo Caliban*. San Juan, Puerto Rico: Callejón, 2003.

RICHARD, Nelly. *La isubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto Propio, 1994.

RICHARD, Nelly. *Márgenes e Instituciones: arte en Chile desde 1973*. Escena de Avanzada y Sociedad. Documento FLACSO n. 46. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014.

RICHARD, Nelly. Políticas de la memoria y técnicas del olvido. *In: Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. 2. ed. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2001.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICŒUR, Paul. Aula introdutória. In: RICŒUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Tradução: Sílvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 15-36.

ROBLES, Víctor Hugo. Vamos andar. *Blog Bandera Hueca*, [S. l.], 29 mayo 2009. Disponível em: <http://banderahueca.blogspot.com/2009/05/vamos-andar.html>. Acesso em: 17 abr. 2017.

RODRÍGUEZ, González; PABLO, Juan. Tradición, identidad y vanguardia en la música chilena de la década de 1960. *Aisthesis*, [S. l.], n. 38, p. 193-213, jan. 2005. Disponível em: www.redalyc.org/articulo.oa?id=163221380014>ISSN 0568-3939. Acesso em: 27 set. 2017.

ROJO, Grínor. *Discrepancias del Bicentenario*. Santiago: LOM, 2010.

ROJO, Grínor. Para una historiografía cultural de América Latina. In: ROJO, Grínor. *Los gajos del oficio: ensayos, entrevistas y memorias*. Santiago: LOM, 2014.

ROJO, Grínor. *Medio siglo II: Nacionalismo, desarrollismo, imperialismo*. No prelo.

ROJO, Grínor. Modernidad Latinoamericana. In: ROJO, Grínor. *El campo intelectual latinoamericano de la primera modernidad. 1870-1920*. p. 1-15. No prelo.

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

ROJO, Grínor; ROJO, Sara. Teatro Chileno, 1983-1987: observaciones preliminares. *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Culutral Studies*, California, v. 2, n. 2, p. 105-128, 1992.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica*. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. La potencia del deseo en tres relecturas de heroínas clásicas. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, jan./abr. 2014.

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

ROJO, Sara. Tres desafíos para una nueva crítica teatral. In: RAVETTI, Graciela; ROJO, Grinor; ROJO, Sara CNPQ; FUNDAÇÃO DE AMPARO À PESQUISA DO ESTADO DE MINAS GERAIS. *Ejercicios críticos latinoamericanos: novela, ensayo y teatro*. Santiago, Chile: CNPq; FAPEMIG, [200-].

RUIZ, Carlos; BOCCARDO, Giorgio. *Los chilenos bajo el neoliberalismo: clases y conflicto social*. Santiago: El Buen Aire, 2014.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2. ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SALAZAR, Manuel Salvo. *Las letras del horror: Tomo I: La DINA*. Santiago: LOM Ediciones, 2011.

SÁNCHEZ, Marcelo. Racismo científico: una teoría de la evolución alternativa al darwinismo surgida en Chile. In: LEYTON, César; PALACIOS, Cristián; SÁNCHEZ, Marcelo. *Bulevar de los pobres. Racismo científico, higiene e eugenesia, siglos XIX y XX*. Santiago: Ocho Libros, 2015. p. 111-122.

SCHECHNER, Richard. O Jogo. In: LIGIÉRO, Zeca (Org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. [S. l.]: Mauad X, 2012. p. 91-128.

SCHLEMMER, Oskar. Ser humano e representação. In: SCHLEMMER, Oskar. *Cadernos de teatro 56*. Rio de Janeiro: O TABLADO, 1973.

SEDA, Laurietz. ¿Quién vigila los vigilantes? La secreta obscenidad de cada día de Marco Antonio de la Parra. In: ADLER, Heidrun; WOODYARD, George (Ed.). *Resistência y poder: teatro em Chile*. Madrid: Veurveut-Iberoamericana, 2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Catástrofe, História e Memória em Walter Benjamin e Chris Marker: a escritura da memória. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na Era das Catástrofes*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003.

SÓFOCLES. *Antígone*. Tradução: J. B. de Mello e Souza. Brasília: FGV, 2005. Disponível em: <https://diretorio.fgv.br/sites/diretorio.fgv.br/files/antigona.pdf>. Acesso em: 13 set. 2017.

STEHBERG, Rubén; SOTOMAYOR, Gonzalo. Mapocho Incaico. *Boletín del Museo Nacional de Historia Natural*, Santiago, n. 61, p. 129, 2012.

STÉPHAN, Jérôme. *3 Teatros de vanguardia: Meyerhold – Fasbinder – Griffiero*. Santiago: Editorial Arcis, 2011.

SUBERCASEAUX, Bernardo. Los de abajo: Revolución Mexicana, desajuste y modernidad esquiva. *Literatura: teoría, historia, crítica*, [S. l.], v. 18, n. 2 p. 127-156, 2016.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Burguês*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TAYLOR, Diana. *Você está aqui: H.I.J.O.S. e o DNA da performance*. In: TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Tradução: Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 229-262.

VERDUGO, Patricia. *Interferencia secreta*. Santiago: Editorial Sudamericana, 1998.

VIDAL, Hernán. Juan Radrigán: Los límites de la imaginación dialógica. In: *Teatro de Juan Radrigán (11 obras)*. Santiago: CENECA: Minesota University, 1984.

VIDAL, Jorge Tapia. “Ruedos del hombre con su tortuga”. *La Nación*, Santiago, 21 mar. 1983. p. B11. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-282333.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

VILLEGAS, Juan. Discursos teatrales en Chile en la segunda mitad del siglo XX. In: ADLER, Heidrun; WOODYARD, George. *Resistencia y poder: teatro em Chile*. Madrid: Veurveut-Iberoamericana, 2000. p. 15-38.

VILLEGAS, Juan. Multiculturalismo e multiteatralidades na América Latina. In: MOSTAÇO, Edélcio. *Para uma história cultural do teatro*. Florianópolis: Design Editora, 2010.

XAVIER, Ismail. Cinema e Teatro. In: XAVIER, Ismail (org.). *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

SITES E NOTÍCIAS

APÓS expulsão do Estado Islâmico, coalizão ainda procura extremistas escondidos em Raqqa. *Uol*, Raqqa, 18 out. 2017. Internacional. Disponível em: noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2017/10/18/topshots-raqa-em-ruinas-apos-expulsao-do-estado-islamico.htm?cmpid=copiaecola. Acesso em: 19 out. 2017.

BIOGRAFIA. Ramón Grifféro Sánchez. *Blog Grifféro*. [s. l.], [201-]. Disponível em: <http://griffero.cl/bio.htm>. Acesso em: 28 mar. 2017.

BLOGSPOT. [2014]. Disponível em: <http://eltrolley.blogspot.com/2014/12/la-casa-de-san-martin-841.html>. Acesso em: 9 jan. 2019.

PAPA Francisco visita Auschwitz em silêncio. *Carta Capital*, [S. l.], 29 jul. 2016. Disponível em www.cartacapital.com.br/internacional/papa-francisco-visita-auschwitz-em-silencio. Acesso em: 5 ago. 2016.

DEBUTARON “Recuerdos del hombre con su tortuga”. *La Segunda*, Santiago, 28 mar. 1983. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-328832.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

SAMBA da Utopia. [s. l.: s. n.], 26 out. 2018. 1 vídeo (6 minutos). Publicado pelo Canal Jonathan Silva Compositor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KDXX7m3iBzc>. Acesso em: 27 nov. 2018.

UN HOMBRE y su tortuga comparten recuerdos en el teatro Moneda. *La Segunda*, Santiago, 24 mar. 1983. Espetáculos. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.cl/bnd/628/w3-article-282354.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.