

***Canción de cuna para un anarquista*¹: reflexão sobre o tempo como território movil.**

Dra. Sara Rojo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Palavras-chave: anarquismo, tempo J. Díaz

Jorge Díaz (1930-2007), filho de emigrantes espanhóis, nasceu em Rosário, na Argentina, onde viveu por pouco tempo devido à mudança de seus pais para o Chile. É neste país onde nasce como dramaturgo, no berço do reconhecido grupo teatral Ictus². Chegou a este grupo primeiramente como cenógrafo – por sua profissão de arquiteto – e logo após se afirmou como dramaturgo. Em 1964 viajou a Espanha, onde deu continuidade na carreira de escritor. Em 1994, retorna ao Chile, onde vive até sua morte. Desde o princípio, sua dramaturgia se destaca pelas inovações tanto no delineamento do conteúdo – geralmente de caráter socioexistencial – como pela forma. Por outro lado, ao analisar sua dramaturgia como corpo global, observo que Díaz atravessa as experimentações das vanguardas teatrais dos anos 60, no Chile, passa por um teatro inserto nas problemáticas espanholas ou dos exilados, até chegar ao seu teatro mais atual, que, de certa forma, sintetiza as duas etapas anteriores. Em todas estas fases, seu teatro esteve marcado por uma transformação constante do texto de acordo ao contexto em que será apresentado (espaço e tempo), pois mais de uma de suas obras possuem duas versões realizadas em momentos e contextos diferentes.

O tema de *Canción de cuna para un anarquista* tem como base de sustentação a topografia do anarquismo e, vale dizer, que este texto é construído dentro do corpo ideológico e dentro das redes criadas pelos militantes do movimento. A materialidade do espaço não está determinada pela pátria, e, desse modo, essa topografia transcende os domínios das nações para o planeta. As redes comunicativas entre os anarquistas e as articulações das lutas libertárias atravessam os continentes, pois possuem um sedimento ideológico vinculado a um conceito internacionalista de mudança do mundo. Este postulado tem também implícita a apropriação cultural de todas as fontes possíveis. Nesse sentido, produz-se, dentro deste âmbito, a dissolução das fronteiras nacionais, e o espaço se torna um *construto* (de) e (pela) ideologia independentemente da localização. Nesse viés, pode-se dizer, junto a Homi Babha, que ocorre a performatividade do espaço nacional, pois “no lugar da polaridade de uma nação prefigurativa autogeneradora ‘em si mesma’ e de outras nações extrínsecas, o preformativo introduz a noção do entre-lugar” (BABHA, 1998: 209). O autor se refere, neste caso, aos espaços no interior de uma mesma nação, mas esse conceito pode ser

¹ Título da peça de Jorge Díaz (Canção de ninar para um anarquista).

² Fundado em 1955 e, em termos jurídicos, constitui-se como entidade sem fins lucrativos em 1959.

estendido aos entre-lugares não definidos pelo mapa político, que são produzidos entre as nações a partir das conjunções e redes não oficiais.

Esta concepção está presente, tematicamente, na obra de Jorge Díaz através da personagem de Balbuena – um espanhol filho de um sapateiro anarquista, no Chile – e da recorrência a acontecimentos ocorridos em diferentes pontos do orbe que se unem de maneira analógica – a personagem que fala em um mausoléu do Chile de fatos acontecidos em outras épocas na Europa. Esteticamente, e isto também me parece interessante, observo as apropriações ou intertextualidades que se realizam na estruturação da própria obra. Desta maneira, a peça, que se constrói em base à conversa de um “mendigo”, Balbuena, com uma mulher, Rosaura, em um mausoléu de um cemitério do Chile, extrapola – espacialmente e na construção textual – sua própria base de sustentação, pois espacialmente esse micro lugar se desloca ao mundo e, textualmente, cria diálogos intertextuais com discursos ideológicos e com obras específicas. Assim, na conversa em questão mencionam Franco, Hitler e Salazar. Este último ditador foi expulso de Portugal depois de 48 anos de opressão, em 25 de abril de 1974, durante o fato conhecido como a Revolução dos Cravos – uma marcha na qual as pessoas se apetrecharam com essa flor. Chico Buarque cantou:

Foi bonita a festa pá
Fiquei contente
ainda guardo renitente
um velho cravo para mim.³

Balbuena também menciona o regimento de Lister, regimento de voluntários na guerra civil espanhola, e a cidade de Hendaya, no sudeste da França, onde aconteceu a histórica entrevista entre o ditador espanhol e seu homônimo alemão, Adolfo Hitler. Estes são alguns exemplos das menções a fatos acontecidos na macro-história, que na peça ocorrem paralelos à micro-história entre dois seres humanos concretos dentro de um mausoléu. Desta maneira, viaja-se no tempo e no espaço e, inclusive, entre a memória, a realidade e a invenção de maneira não causal.

Minha tese é de que a obra, pelo exposto anteriormente, dialoga com o anarquismo, pois mesmo que os libertários – por questões táticas – atuem, às vezes, de acordo com uma visão linear do tempo, sua concepção da história não o é. Raúl Antelo confirma esta hipótese: “ligado a uma leitura libertária de Spinoza, que nela funde Maquiavel com Marx, e em oposição a linha de Hobbes, Rosseau e Hegel, o anarquismo é, por completo, alheio à concepção linear do tempo” (ANTELO, 2006: 53). E talvez dialogando com essa concepção não sucessiva do tempo, ou com a idéia de Walter Benjamin, que afirma que a história é uma construção cultural não cronológica: “A

³ Chico Buarque compõe *Tanto mar* inspirado no fato histórico ocorrido em Portugal.

história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ (BENJAMIN, 1994: 229)”. Seja qual for o ponto do qual parte Díaz, o tempo linear na peça não é o importante, mas sim um tempo no qual os passados são re-construídos performaticamente para desenhar um presente que estala, literalmente, na imagem do trem que Balbuena deseja transformar em pó.

Desta forma, posso considerar – nos termos de Said – esta obra como um contradiscurso em oposição ao sistema dominante. (SAID, 2003: 93 a 99) Este contradiscurso é produzido não somente pelo tema escolhido, mas pela proposta estética e ideológica através da qual o enuncia. Ideologicamente se opõe, assim, aos períodos de autoritarismo e, à medida que a obsessão continua, ao estado de exceção democrático (AGAMBEN, 2005: 13) em que vivemos independentemente do tempo e o espaço específico em que eles surjam,:

BALBUENA: Então... vai me ajudar?

ROSAURA: Por aqui não passam trens. Hendaya fica no outro extremo do mundo. Ninguém se lembra de Hitler porque ele morreu há 60 anos. Você está louco, Balbuena, completamente louco. E, entretanto, você tem razão. Diga-me. Que devo fazer? (DÍAZ, Op. Cit).⁴

A obra termina com o apito desse trem, que não existe no espaço referencial do Chile, mas, sim, no espaço construído na imaginação anarquista e internacionalista de Balbuena. Posso dizer que o imaginário resultante da obra cruza as fronteiras entre a realidade e a ficção, entre as histórias da Europa e Chile, e entre os tempos do nazismo e do estado de exceção democrático:

BALBUENA: Você acredita que as datas esclarecem algo nas vidas das pessoas? De toda maneira, você teria sido infeliz, inclusive se tivéssemos namorado no liceu misto de Badalona. (DÍAZ, Op. Cit).

A princípio, propõem-se estas transposições espaciais e temporais – como se fossem parte da loucura de Balbuena – , mas no momento em que Rosaura sente o assovio do trem, estes entrecruzamentos se convertem na verdadeira “realidade”.

Desta forma, pode-se entender que mais do que representar um fato, esta obra cria parâmetros próprios, constituindo-se, assim, numa categoria filosófica de compreensão da história. Categoria esta que inclusive pode-se conectar com o tempo anarquista. Raúl Antelo diz que “o tempo anarquista (...) é um tempo múltiplo e qualitativo, vinculado à duração dos seres, mas também determinado por relações de composição, recomposição e decomposição, que aumentam,

⁴ Todas as traduções das citações também foi realizada pelas tradutoras do texto.

diminuem ou até destroem a potência da ação das coisas existentes.”. (ANTELO, 2006: 54.) As composições e recomposições estabelecidas desconstruem as coordenadas existentes e criam uma nova categoria para a apreensão do mundo. Balbuena e Rosaura, e, inclusive nós, leitores interessados nesta peça. Isto me permite, finalmente, debater o papel dos artistas nas concepções filosóficas do mundo. Questão, esta, bastante relevante no debate latino-americano atual, onde muitas vezes os artistas se excluem, ou são excluídos, de seu papel dentro da construção de imaginários sociais e filosóficos. Ao abandonar a análise cronológica – em função da construção de uma rede embasada em que os fatos se constituem a partir de sua relação com o contexto e seu papel na história – e não de uma cronologia fixa, gera-se uma mobilidade performática que permite recuperar utopias dadas por mortas (o anarquismo).

Por outro ângulo, a construção estética do tecido temático, como dizia anteriormente, cria redes intertextuais com diversas obras, como por exemplo com a idéia que aparece no poema *Alturas de Machu Pichu*, de Neruda, de que sofremos muitas mortes em nossas vidas. Este tipo de diálogos intertextuais realiza o mesmo movimento entre o macro e o micro, que anteriormente assinala existir na temática.

Outro aspecto que não posso deixar de mencionar, pois me parece extremamente interessante neste trabalho, é o da memória e seu deslocamento no tempo. Na seguinte citação, observo uma reafirmação da tese de que a memória depende do interesse, e que, portanto, é seletiva, e que caminha de mãos dadas com o esquecimento, funcionando estrategicamente em conjunto:

ROSAURA: Você nunca foi casado?

BALBUENA: Muitas vezes, mas não me lembro muito bem.

ROSAURA: Não se lembra do que não quer.

BALBUENA: É possível, mas a memória foi levada por algum vento do sul enquanto dormia no desacampado. (DÍAZ, Op. Cit)

Em outra direção, a peça enfatiza o caráter que a memória tem de discurso criado, e, inclusive, a possibilidade de reconstruí-la a partir das pegadas que deixou no corpo. Díaz expõe, através de Balbuena, que o passado determina nosso presente e enuncia nosso futuro, inclusive para aqueles que não estiveram conosco. A memória está escrita em nosso corpo (em nosso olhar, nas rugas que nos circundam, na maneira como nos curvamos, em nosso tom de voz) e, quase como um destino fatal, enuncia o que fizemos com nossa vida e o campo de nossas ações possíveis-impossíveis. Finalmente, somos como diz Agamben “um ser para-o-fim, ou seja, para a morte” (AGAMBEN: 2006:13), e as marcas dos caminhos que recorreremos, até chegarmos lá, estão em nós.

Referências bibliográficas

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

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

ANTELO, Raúl. *María con Marcel. Duchamp en los trópicos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.

BABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DÌAZ, Jorge. *Canción de cuna para um anarquista*. www.celcit.org.ar Acesso maio de 2007

RAGON, PERRU, VELENTI, BERTHET E MANFREDONIA. *Arte e anarquismo*. Trad. Plínio Augusto Coelho. Rio Janeiro: Nu –Sol, Imaginário, Soma, 2001.

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

-----, *Representaciones del intelectual*. Trad. Isidro Arias. Buenos Aires - Barcelona: Paidós, 1996.

Tradutoras: Júlia Morena Costa e Raquel França Abdanur