

Débora Olívia Vieira - Algo além da medida do possível

Débora Olívia Vieira

Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários - UFMG

Mestranda – Teoria da Literatura, Literatura e Outros Sistemas Semióticos - Or. Prof. Dr.

Sara Rojo

Bolsa CAPES

Atriz, diretora e professora de teatro

Resumo: O artigo apresenta uma breve análise de duas manifestações cênicas chilenas contemporâneas: *Carne de Cañon*, do *Colectivo de Danza La Vitrina*, e *Neva*, do grupo *Teatro en el Blanco*, objetivando a destacar o papel ocupado pelo discurso artístico no período pós-ditadura: o de dar vazão à memória dos esquecidos, de oferecer corpo ao *testimonio* dos que foram calados. Tendo como subsídio teórico o legado de pensadores que de alguma forma abordam a relação entre memória, história e ficção (a saber, Walter Benjamin, Seligmann-Silva), este texto pretende deflagrar a incapacidade da historiografia oficial em lidar com o testemunho (seja ele individual ou coletivo) e com a fragmentação de recordações intermitentes e deslocadas, limitação esta que conclama uma outra via discursiva: a ficção.

Palavras-chave: memória, história, discurso ficcional, *testimonio*, Chile.

Em 2003, trinta anos após o fatídico 11 de setembro que derrubou violentamente o regime democrático constitucional chileno por meio de um golpe militar e instalou a ditadura no país, o *Colectivo de Arte La Vitrina* estreou a obra *Carne de Cañon*¹ (dir. Nelson Aviles), com a premissa de recuperar a memória “como agente humanizador dos processos sociais, políticos e artísticos”. Trata-se de uma obra interativa, na qual bailarinos, atores e músicos se revezam entre a dança, a interpretação, a música e a cozinha por quase duas horas, em uma experiência que busca reviver, por meio de uma experiência estética junto aos espectadores, alguns dos episódios que habitam a memória individual e coletiva dos cidadãos chilenos desde o referido golpe.

Por sua vez, em 2006, o grupo chileno *Teatro en el Blanco* estreou *Neva*² (dir. Guillermo Calderón), espetáculo que leva ao palco as reminiscências do Domingo Sangrento de São Petersburgo, em 1905 – ou seja, um século antes. Na obra, três atores encontram-se para ensaiar *O jardim das cerejeiras*, peça póstuma do dramaturgo russo Anton Tchekhov, enquanto, do lado de fora, trabalhadores e camponeses em marcha por melhores condições de vida são severamente repreendidos pelas tropas czarinas. Aqui, discute-se o papel do artista – e da própria ficção – diante das transformações político-sociais que o cercam, e a

¹ O espetáculo segue em cartaz desde então. Foi financiado e autogestionado pelo *Colectivo La Vitrina*, de Santiago, e em 2004 ganhou o prêmio Altazar de melhor coreografia e melhor intérprete.

² O espetáculo também segue em cartaz, já tendo sido apresentado em diversos países da América Latina, Europa e Ásia. Ganhou três dos quatro prêmios Altazar, melhor dramaturgia, melhor direção e melhor actuação feminina. Ganhou também o prêmio de Literatura José Nuez Martín 2008, menção teatro, atribuído pela Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Chile.

referência às máculas da ditadura chilena se deflagra de forma sintagmática, já que é impossível não associar a menção que se faz ao rio Neva, manchado pelo sangue dos trabalhadores assassinados, ao vermelho que cobriu o rio Mapocho (que corta a capital chilena, Santiago) nos anos da ditadura militar.

Este texto procederá a uma breve análise desses espetáculos, objetivando a destacar o papel ocupado pelo discurso artístico no período pós-ditadura: o de dar vazão à memória dos esquecidos, de oferecer corpo ao *testimonio* dos que foram calados. Tendo como subsídio teórico o legado de pensadores que de alguma forma abordam a relação entre memória, história e ficção (a saber, Walter Benjamin, Seligmann-Silva, Ricoeur), o artigo pretende deflagrar a incapacidade da historiografia oficial em lidar com o testemunho (seja ele individual ou coletivo) e com a fragmentação de recordações intermitentes e deslocadas, limitação esta que conclama uma outra via discursiva: a ficção.

Carne de Cañon é um trabalho que resulta de um processo de criação coletivo, e que, a priori, encontra-se em um “não lugar” quanto ao gênero em que se encontra: não é estritamente um espetáculo de dança, tampouco uma peça teatral, tampouco um espetáculo de música. Engloba, na verdade, elementos dessas três linguagens. Por aproximação, talvez se possa falar em dança-teatro, um gênero cuja definição tampouco é consensual entre aqueles que a investigam. O espaço cênico em que a obra se realiza também se configura, em certa medida, em um arranjo alternativo: um galpão amplo apresenta ao seu entorno cadeiras e sofás de distintos formatos e cores, que se acomodam entre os artefatos de uma cozinha, o espaço para o grupo de músicos e elementos de cena diversos, como uma divisória feita de grades ou uma grande mesa rústica, de madeira - configuração que sugere a ambientação de uma casa – um espaço eminentemente íntimo e reservado.

Neva, a seu turno, trata-se de uma obra cuja densidade não depende de muitos recursos cênicos: três atores contracenam num pequeno tablado, sobre o qual também existe um calefator, que os próprios atores manipulam a fim de alcançarem a iluminação do espetáculo. É construída sob a perspectiva de um palco italiano, onde ganham vida personagens emblemáticos do Teatro de Arte de Moscou - Olga Knipper (viúva de Tchekov) e seus companheiros de grupo Masha e Aleko. Sob a convenção de que estão dentro de uma sala de ensaio, tentam, em vão, dar início ao ensaio, tarefa que se revela impossível. Do lado de fora, trabalhadores são brutalmente assassinados por tropas militares.

Os dois espetáculos buscam ressignificar – cada um à sua maneira – o trauma de um regime opressor que se encarregou de calar vozes contestadoras. Enquanto *Carne de Cañon* aborda a ditadura militar de forma explícita – convidando inclusive às vítimas para manifestarem seu testemunho –, *Neva* propõe uma releitura mais sutil da ditadura, mas nem por isso menos impactante.

Chama-nos atenção, em ambos os espetáculos, tanto o desafio que os próprios artistas se propõem no sentido de se posicionarem acerca realidade ao seu entorno, quanto a contraposição que se faz, nas duas obras, entre o espaço privado (a casa e a sala de ensaio, respectivamente) e a rua (lugar onde acontece a revolução).

No caso específico do golpe militar chileno, conforme verificamos no compêndio *História Contemporânea de Chile*, tomo V, a juventude chilena de '68 – em consonância com o que acontecia em diversos países na América Latina na Europa - vivia uma eufórica luta com fins a um projeto revolucionário que pudesse deflagrar uma via política alternativa. Essa juventude ocupou as ruas e fez delas o seu comitê político, o que implicava não apenas uma ocupação física do espaço público como sobretudo um abandono afetivo do espaço privado, da casa.

A rua representou, portanto, o lócus mais adequado à integração social, cultural e política dos jovens, em contraposição ao espaço reservado e familiar e seguro de uma casa:

Ganar el control de la calle no significaba solo “subvertir el orden constitucional”, sino también, y más que eso, construir el “espacio soberano del pueblo”.

Ganar la calle, sin embargo, implicaba dominar físicamente um território, para lo cual era indispensable usar los medios adecuados: los puños, los pies, la piedra, el garrote, los miguelitos, la bomba Molotov, el mobiliário universitario, etc.³

Em vista disso, pode-se perceber que a escolha da “casa” como ambiente em *Carne de Cañon* possui uma ambivalência curiosa, já que o espaço construído sugere acolhimento ao público, sensação que vai sendo gradativamente desfeita, à medida que ícones do golpe da manhã de 11 de setembro de 73 vão sendo transpostos para o espaço, vitimando atores-bailarinos que oferecem corpo e voz a personagens que foram esquecidos pelo discurso oficial sobre a ditadura militar.

No caso de *Neva*, o espaço da sala de ensaio representa não apenas o espaço da segurança física, mas também o lugar da alienação de artistas que se propõem a fazer teatro enquanto o mundo desaba ao seu redor e, por extensão, o lugar da alienação de um público burguês que se dedica a buscar entretenimento enquanto há sangue escorrendo nas ruas, nos rios de São Petersburgo (e, por analogia, de Santiago), como deflagra o tocante monólogo final da personagem Masha:

Mas, Olga, Aneko, não me Salem de amor, me falem de fome, fundem um hospital, matem um nobre, matem o general. Haverá quem me fale de vergonha... Como se pode estar nesse mundo, sabendo que lá fora o povo está morrendo? Arte burguesa, teatro burguês. Ódio público. Odeio o público que vem me assistir, sinto ódio por ser atriz. Aleko, eu perdi a alma. [...].

³ Ibidem.

Trabalhar nas fábricas, como fazem os meninos que sofrem sem pulmões... O povo está morrendo de fome, na rua há crianças pedindo leite e lhes dão merda. Vaidosos, se crêem artistas mas são fantasmas, bonecos. Que teatro? Querem chorar? Vamos morrer, não se pode esquecer. O amor vai acabar. A Rússia se vai e vamos todos morrer.

Não continuem falando de amor e nem de morte porque não os entendem. Quando o mundo acabar só vai haver filmes, só vai haver chorar como Olgas Kniper, dizendo: Não, não morra, Anton! Não morra, meu escritor, escreva a últ...". [cai do palco].

Como pode o artista, pois, posicionar-se diante da revolução que acontece nas ruas? Como trazer a revolução para o espaço “seguro” da sala de ensaio ou dos palcos? É possível “estar nesse mundo, sabendo que lá fora o povo está morrendo”?

Diante de uma platéia que vivenciou, ou cujos pais vivenciaram no corpo as marcas deixadas – literalmente – a ferro e a fogo pelos torturadores da ditadura, bailarinos e atores que também trazem consigo a memória da ditadura experienciam performances por meio das quais o passado grita seu apelo ao presente. Corpos no espaço viabilizam o movimento inevitável do passado em direção ao agora, pois “apenas para a historiografia vale o partícipio ‘passado’; para a memória, o ‘passado’ é ativo e justamente ‘não passa’”, considera Seligman-Silva.⁴ Gradativamente, pois, a obra se inscreve naquilo que este autor chama de “testemunho da barbárie”⁵.

Esse passado inumano, que levou o conceito de tortura às últimas conseqüências, pode ser representado em um quebra-cabeça que só pôde ser construído às custas do desaparecimento de peças importantes.

Cabe, pois, ao discurso ficcional a tarefa de dar vazão à memória dos esquecidos, de oferecer corpo ao *testimonio* dos que foram calados:

O testemunho coloca-se desde o início sob o signo da sua simultânea necessidade e impossibilidade. Testemunha-se um excesso de realidade e o próprio testemunho enquanto narração testemunha de uma falta: a cisão entre a linguagem e o evento, a impossibilidade de recobrir o vivido (“o real”) com o verbal.⁶

⁴ SELIGMANN-SILVA, 2005, p.16

⁵ SELIGMANN-SILVA, 2005, p.12

⁶ Ibidem, p. 46

Assim, a incapacidade da historiografia em lidar com o testemunho (seja ele individual ou coletivo), com a fragmentação de recordações intermitentes e deslocadas conclama uma outra via discursiva, a ficção:

A leitura estética do passado é necessária, pois opõe-se à “musealização” do ocorrido: ela está vinculada a uma modalidade da memória que quer manter o passado ativo no presente. Ao invés da tradicional representação, o seu registro é do índice; ela quer *apresentar, expor* o passado, seus fragmentos, ruínas e cicatrizes.⁷

Carne de Cañon e *Neva* revisitam, com perícia e excelência técnica, episódios cotidianos da vida íntima de cidadãos e artistas em meio a contextos de revolução e violência, e nos confirmam uma premissa importante da teoria da memória: a necessidade e a impossibilidade de distinguir a ficção do testemunho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Traducción Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

SALAZAR, Gabriel. PINTO, Julio. *Historia Contemporânea de Chile*, tomo V. Santiago : Ediciones LOM, 1999.

SARLO, Beatriz. *Tempo, passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. BH.: YFMG e Cia das Letras, 2007

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, Memória, Literatura: o testemunho na Era das catástrofes*. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

⁷ Ibidem, p.57