



# O MOVIMENTO ANACRÔNICO DA PERSONAGEM CLAUDIA NA CENA TEATRAL DE *O DESZERTO*\*

## EL MOVIMIENTO ANACRÓNICO DEL PERSONAJE CLAUDIA EN LA ESCENA TEATRAL DE *O DESZERTO*

Jéssica Ribas\*\*

\*\* jessica.sribas@gmail.com

Mestranda em Estudos Literários (Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas / Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Interpretação Teatral pela Escola de Belas Artes da UFMG. Possui Licenciatura em Teatro também pela EBA/UFMG. É membro pesquisadora do Núcleo de Estudos em Letras e Artes Performáticas (NELAP). Iniciou os estudos de teatro em 2007 e atua como atriz desde 2009. É membro co-fundadora do grupo Mulheres Míticas, onde exerce atividades como atriz, figurinista e produtora.

**RESUMO:** O presente trabalho utiliza a definição de anacronismo, empregada pelo filósofo francês Didi-Huberman em *Diante do tempo* (2011), a fim de discutir a questão dos tempos implicados pela imagem na cena teatral. Para tal, esta investigação centrou-se em torno da personagem Cláudia, do espetáculo *O Deserto* (2016) do grupo Mulheres Míticas, inspirado livremente na obra *El desierto* de Carlos Franz. Essa personagem, que desencadeia uma reunião de tempos expressos por imagens literárias e plásticas que se formam pelos dispositivos utilizados na cena, possibilitou pensar como esses conflitos temporais permitiriam que épocas fossem revisitadas, e se eles poderiam interferir nos modos de fazer dos sujeitos, com a proposta de ressignificar a história e “renovar o pensamento”. Utilizar a palavra “movimento” junto ao anacronismo funcionou como uma tentativa de enfatizá-la numa análise de teatro. Um movimento anacrônico, portanto, que se apresenta também no campo do visível na cena, como acontecimento, e extrapola as ideias.

**PALAVRAS-CHAVE:** anacronismo; Didi-Huberman; Mulheres Míticas; Carlos Franz.

**RESUMEN:** El presente trabajo utiliza la definición de anacronismo, empleada por el filósofo francés Didi-Huberman en *Ante el tiempo* (2011), a fin de discutir la cuestión de los tiempos implicados por la imagen en la escena teatral. Para ello, esta investigación se centró en la personaje Cláudia, del espectáculo *O Deserto* (2016), del grupo *Mulheres Míticas*, inspirado libremente en la obra *El desierto* de Carlos Franz. Esta personaje, que desencadena una reunión de tiempos expresados por imágenes literarias y plásticas que se forman de los dispositivos utilizados en la escena, posibilitó pensar como esos conflictos temporales permitirían que épocas fueran revisitadas, y si ellos podrían interferir en los modos de hacer de los sujetos, con la propuesta de ressignificar la historia y “renovar el pensamiento”. Utilizar la palabra “movimiento” junto al anacronismo funcionó como un intento de enfatizarla en un análisis de teatro. Un movimiento anacrónico, por lo tanto, que se presenta también en el campo de lo visible en la escena, como acontecimiento, y extrapola las ideas.

**PALABRAS-CLAVE:** anacronismo; Didi-Huberman; *Mulheres Míticas*; Carlos Franz.

\* Artigo produzido no ano de 2016 como parte do trabalho de conclusão do curso de bacharelado em Teatro, sob a orientação da Professora Titular da UFMG e diretora do grupo Mulheres Míticas, Profa. Dra. Sara Rojo.

*Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.*

Walter Benjamin, *Sobre o conceito da história*.

A obra *El desierto*, do escritor chileno Carlos Franz, chegou até mim e ao grupo *Mulheres Míticas*, o qual integro desde 2014, por meio da Profa. Dra. Sara Rojo e do ator e dramaturgo, Felipe Cordeiro, que em sua pesquisa de mestrado estudou o desafio da adaptação desse romance para o texto dramático. Provocados pela instigante história, escolhemos montar um espetáculo inspirado livremente na obra, resultando na peça *O Deserto*, segunda montagem do grupo e também meu trabalho de conclusão de curso em Interpretação Teatral pela EBA/UFMG. As pesquisas em torno da obra, desde a primeira leitura e encontros para articulação da possibilidade de montagem, tiveram início no final do ano de 2015 e se estenderam por todo o ano de 2016.

O romance referenciado é de 2005 e ganhou, no mesmo ano, o *Prêmio de Novela La Nación-Sudamericana*. Sua narrativa se passa num povoado, inventado por Franz, localizado no Chile, chamado “Pampa Hundida”,<sup>1</sup> uma cidade oásis em meio ao deserto. Em contraponto, parte da história também envolve a capital da Alemanha, Berlim, onde Laura, a protagonista, se refugia com sua filha Claudia por

vinte anos. O romance desenvolve o passado e o presente de Laura, uma ex-juíza da cidade de “Pampa Hundida”, a mais jovem juíza de seu país no período da ditadura chilena, tendo ficado exilada na Europa desde então. Após duas décadas, porém, se vê obrigada a retornar a seu país a fim de solucionar as questões que levanta a filha, agora uma estudante de Direito no Chile, que faz a pergunta *leitmotiv* da obra: “Onde você estava, mamãe, quando todas essas coisas horríveis aconteceram na sua cidade?”.<sup>2</sup> Sobre a imagem de Claudia, esta jovem que investiga o passado da mãe em busca de resposta e também a personagem encenada por mim no espetáculo, é que este artigo se desdobrará.

A definição de anacronismo que será utilizada se baseia na ideia de diferentes tempos que uma imagem pode conter, empregada pelo filósofo francês Didi-Huberman em seu texto *Diante do tempo*. Falar de movimento em anacronismo seria redundante, visto que essa anacronia só se efetua a partir de um ir e vir que ocorre entre os tempos. No entanto, ressaltar a palavra “movimento” neste artigo funcionará como uma tentativa de acentuar o seu significado no espaço teatral. Um movimento do anacronismo, portanto, que se apresenta também no campo do visível, como imagem em cena, extrapolando o campo das ideias.

No espetáculo do *Mulheres Míticas*, esse movimento é visível, por exemplo, em uma cena em que Laura surge como

2. FRANZ, *El desierto*, p.16. “¿Dónde estabas tú, mamá, cuando todas esas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?”.

1. Na montagem “O Deserto” o local não é determinado, podendo fazer referência a qualquer território latino-americano em que tenha ocorrido intervenção militar.

imagem do passado para elucidar o que o narrador relembra no presente; e também quando vídeos de jovens protestando na atualidade são exibidos em contraponto a uma cena em que Claudia se amarra na roca de fiar da mãe e grita por justiça; ou ainda quando Laura termina de contar um momento de violação de direitos em seu passado e em seguida fotos de injustiças que aconteceram no Brasil são projetadas, em um choque de tempos que busca “expressar a exuberância, a complexidade e a sobredeterminação das imagens”.<sup>3</sup>

Tempos que, para além da oralidade, no teatro podem estar expressos também em outros elementos, como no corpo do ator, no cenário e objetos, no figurino, na trilha sonora, recursos utilizados para formar ideias que se constroem de duas maneiras:

[...] por imagens literárias (texto dramático) e por imagens plásticas (partituras de luz, movimento, som) que se conjugam ou entram em tensão em um espetáculo. Muitas vezes, no processo de construção da obra, os artistas não têm clareza em relação à posição que assumem ou à razão de escolherem determinadas imagens ou excluir outras. Dessa forma, o processo reflexivo sobre os dispositivos outorga suportes novos se analisamos a forma como elas operam no campo estético ou a potencialidade que elas possuem como construtoras de imaginários.<sup>4</sup>

Pensando no receptor, interessa refletir de que modo esses dispositivos podem permitir que épocas sejam revisitadas anacronicamente por meio de imagens na cena teatral, e se a partir delas conseguem propor arranjos circunstanciais que, em alguma instância, interfiram nos modos de fazer e pensar dos sujeitos.

Tanto no romance quanto em *O Deserto*, o estopim que desencadeia esse encontro de tempos é o desejo da personagem Claudia de promover esse movimento “quando o passado se revela insuficiente, chegando a constituir um obstáculo para a sua própria compreensão”.<sup>5</sup> O interesse da jovem por uma época da qual ela não faz parte diretamente se dá não só pelo obscurantismo que períodos ditatoriais carregam, mas porque as dúvidas que nutre em relação à mãe se tornam também questões fundamentais para a obtenção de respostas capazes de interferir em sua própria construção como indivíduo, bem como no contexto em que ocupa, visto que “a memória se orienta para o passado e avança passado adentro por entre o véu do esquecimento. Ela segue rastros soterrados e esquecidos, e reconstrói provas significativas para a atualidade”.<sup>6</sup>

Para Didi-Huberman, “diante da imagem, estamos sempre diante do tempo”,<sup>7</sup> porque esta estará sempre imbricada por épocas distintas, seja a de sua construção, das referências a que faz, do sujeito que a olha ou das memórias desse

3. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.5.

4. ROJO, *Teatro latino-americano em diálogo – produção e visibilidade*, p.34.

5. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.7.

6. ASSMANN, *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p.53.

7. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.5.

sujeito, nela haveria então justaposição de referenciais não necessariamente pertencentes a um mesmo tempo:

Diante de uma imagem – não importa quão recente, quão contemporânea ela seja –, o passado também não cessa jamais de se reconfigurar, pois esta imagem não se torna pensável senão em uma construção da memória, chegando ao ponto de uma obsessão. Diante de uma imagem, temos, enfim, de reconhecer humildemente: provavelmente, ela sobreviverá a nós, diante dela, nós somos o elemento frágil, o elemento passageiro, e, diante de nós, ela é o elemento do futuro, o elemento da duração. Frequentemente, a imagem tem mais memória e mais porvir do que o ente que a olha.<sup>8</sup>

A imagem atravessada por tempos, que tem seus vestígios analisados neste artigo é a de Claudia, jovem que sonha com fazer justiça, “fazer uma diferença no mundo!”.<sup>9</sup> No romance, ela é uma personagem de dezenove anos nascida em Berlim, mas que resolve ir estudar Direito na Universidade do Chile,<sup>10</sup> país da mãe que insiste em chamar de seu país por reconhecer nele suas raízes, o território em que foi concebida. Vai em busca daquilo que considera que falta em Laura, mãe de Claudia, professora da Faculdade de Filosofia da Universidad Livre de Berlim e escritora renomada. Com a frase escolhida pelo autor para justificar os desejos de partida de Claudia: “não quero uma justiça

teórica como a sua, mamãe, não quero uma razão, mas uma paixão”,<sup>11</sup> mãe e filha se apresentam como imagens opostas, mas complementares: razão e emoção.

Laura surge então como uma mulher mais contida, ordenada, que escolheu se recluir numa bolha ideológica para se proteger das tragédias do mundo, possuidora de uma lucidez que a cega em determinados momentos; enquanto Claudia se apresenta como uma menina/mulher intempestiva, no auge de sua juventude, que, embora disposta a se abrir para o mundo e a enfrentar tudo e todos sem temores, carrega uma confusão que pode fazê-la perder o controle. Tais características sugestionadas pela escrita de Franz serviram para nortear a construção de cada uma das personagens no espetáculo.

Em *El desierto* é feita a relação das personagens com os deuses da arte grega, Apolo e Dionísio, interpretados como impulsos estéticos por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia*, em que propõe que o tensionamento entre os deuses da arte permitiria o contínuo desenvolvimento, a partir de lutas incessantes e periódicas reconciliações.<sup>12</sup> Sendo, portanto, o sonho, a luz, a beleza e a consciência personificados na figura de Apolo/Laura; enquanto a embriaguez, o êxtase, a magia e o encantamento associados a Dionísio/Claudia.

11. FRANZ, *El desierto*, p.20. “No quiero una justicia teórica, como la tuya, mamá, no quiero una razón sino una pasión”.

12. NIETZSCHE, *O Nascimento da Tragédia*, p.27.

8. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.1-2.

9. FRANZ, *El desierto*, p.20. “¡hacer una diferencia en el mundo!”.

10. A principal Universidad pública do Chile.

Assim, o apolíneo e o dionisíaco são recorridos para colocar em questão o conceito de justiça ao que cada uma das personagens alude, a mãe com sua forma de fazer justiça mais teórica e fundamentada nas leis, e a jovem com uma ideia de justiça que se dá de forma mais impetuosa e instintiva. Essa reatualização dos mitos na obra também funcionaria para exemplificar a ideia de tempos que se cruzam, visto que a referência provinda da Grécia Antiga é revisitada a fim de problematizar questões de um tempo novo:

A metáfora apolíneo-dionisíaca representa a dicotomia existente entre Ciência Jurídica Moderna e Política do Direito. A primeira expressão denota a força do Estado, dos procedimentos, da ideia científica absoluta que tudo prevê e resolve. A segunda, demonstra a condição humana: suas falhas e acertos na vida cotidiana, seus elementos unificados e significativos que traduzem a tentativa de se conviver pacificamente, tais como a Cultura.<sup>13</sup>

Na obra de Franz, mãe e filha vivem o conflito de julgamentos diante da figura de Cáceres, o major torturador de “Pampa Hundida” no período da ditadura que, decorridos vinte anos, ainda vive na cidade sem nunca ter sido punido por seus crimes. Claudia deseja que o homem pague pelas atrocidades que cometeu a qualquer custo, mesmo que isso implique um caminho menos regulamentado,

atuando como a personificação da “justiça cortando com sua espada os nós górdios do absurdo, sem jamais resolvê-los”.<sup>14</sup> Laura, no entanto, insiste que o processo se conduza de acordo com as leis, “pesando em sua balança verdades preexistentes”.<sup>15</sup>

Analisar o caráter das personagens possibilita a problematização de alguns comportamentos, bem como pode levar ainda o leitor/espectador a estabelecer relação entre a tensão que há nelas com conceitos e situações outras<sup>16</sup>. Mas para além da capacidade da arte de permitir que sejam feitas associações entre objetos bem diversificados, a personagem Claudia, como força motriz desses encontros no interior de sua história, disposta a enfrentar o passado mesmo não o tendo vivido, pode proporcionar a seu espectador “uma extraordinária montagem de tempos heterogêneos formando anacronismos”.<sup>17</sup> A importância da jovem na obra e no espetáculo como figura fundamental para promover esses choques, ratifica a potência de sua imagem na narrativa, mas a personagem também se torna duradoura por ser o “elemento do futuro”,<sup>18</sup> uma imagem sobrevivente diante de seu receptor. Tendo em vista o que afirma Pirandello, o próprio romance que a contém garante sua perpetuidade, pois: “Tudo o que tem vida, justamente pelo fato de viver, possui forma e, por isso, está sujeito a morrer. Com a obra de arte, porém, acontece o contrário: ela se perpetua viva,

13. AQUINO, *Apolo e dionísio: (des) conexões epistemológicas entre a ciência jurídica moderna e a política jurídica*, p.1.

14. FRANZ, *El desierto*, p.227. “Justicia cortando con su espada los nudos gordianos del absurdo, sin jamás resolverlo”.

15. FRANZ, *El desierto*, p.227. “Pesando en su balanza verdades preexistentes”.

16. Como, por exemplo, a possibilidade de associar a representação de Laura e Claudia ao princípio da filosofia chinesa yin yang do século XIV a.C, que expõe dualidades, forças opostas que se complementam. Ou até mesmo, dialogando com o momento recente do Brasil em que a tensão entre as ideologias políticas gerou discussões acirradas, culminando num maior questionamento nas formas de se fazer justiça.

17. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.7.

18. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.2.

19. PIRANDELLO, *Seis Personagens à Procura de um Autor*, p. 339.

justamente porque é a forma”.<sup>19</sup> Partindo desse pressuposto de que Claudia esteja eternizada na História, não significa, no entanto, que se manterá fixa ao longo dos anos, sua forma de expressão como imagem pode depender do presente que a suporta e de como será vista a partir desse presente. Este, por sua vez, permanece em constante diálogo com seu passado e seu futuro, visto que:

É preciso não pretender fixar nem eliminar essa distância: é preciso fazê-la trabalhar no tempo diferencial dos momentos de proximidades empáticas, intempestivas e inverificáveis, com os momentos de recuos críticos, escrupulosos e verificadores. Toda questão de método se torna talvez uma questão de tempo.<sup>20</sup>

20. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p.11.

Aproximando a teoria proposta por Didi-Huberman à personagem Claudia, poderíamos pensar que, para além da expressão que a personagem possui no interior da obra, ela também poderia interferir na noção temporal de seu leitor ou espectador, desde que seu receptor se coloque em posição disponível para suscitar esses atravessamentos, imaginando. Tais conexões, no entanto, não necessariamente dependerão daquilo que é proposto pela cena, são maneiras de relacionar que podem fugir do controle de quem as produz,<sup>21</sup> como defende Rojo, podendo acontecer de uma forma ou de outra, ou simplesmente não acontecer. Desse

21. ROJO, *Teatro latino-americano em diálogo – produção e visibilidade*, p.29.

modo, “devemos reconhecer que, além da imaginação, é convocado, nessa operação, o exercício da política [...], pois o que vemos e o que não vemos estão em relação direta com a tomada de posição de cada sujeito e da sociedade”.<sup>22</sup>

Um breve exemplo vivenciado com o grupo *Mulheres Míticas* pode dar forma à ideia acima. No decorrer da criação do espetáculo, iniciado no período anterior ao processo de *impeachment* da Presidenta Dilma, criávamos uma Claudia de posicionamento severo diante dos atos, ou não atos, da mãe. Uma jovem bastante inflexível e incompreensiva com os fatos ocorridos com Laura. No entanto, à medida que a política do país iniciou um momento de retrocesso provocado por um governo ilegítimo, com extinções de ministérios, perdas significativas nos campos da saúde, educação, cultura e direitos humanos, sem nenhuma representatividade para mulheres, negros, indígenas ou movimentos sociais, acontecimentos que fugiram do controle da população, foi preciso inserir na história algum sentimento de compreensão e empatia com a personagem da mãe.

Quando a representação de Claudia, no espetáculo, passa a integrar uma época na qual sua juventude também falha diante dos decretos do poder, as cobranças da filha com a ex-juíza tiveram que tomar nova forma devido ao modo como o tempo da atualidade passou a se apresentar

22. ROJO, *Teatro latino-americano em diálogo – produção e visibilidade*, p.34.

diante da imagem. Assim, ela ganhou novas interpretações, impulsionadas pelas facetas do presente de seu admirador, no caso o grupo, que buscou olhá-la por outros ângulos, como apontado por Didi-Huberman: “uma imagem bem olhada seria, portanto, uma imagem que soube desconcertar, depois renovar nossa linguagem, e, portanto, nosso pensamento”.<sup>23</sup>

Essa pequena alteração no modo de interpretar e compreender a personagem já a diferencia daquela concebida por Franz. Do mesmo modo, a Claudia do espetáculo também se mantém aberta à proposição de sentidos que possam surgir posteriormente por outros olhares. O teatro contribui para a não fixidez das imagens, visto que a cada dia de encenação um novo presente, permeado por arranjos diferentes, acontece. Isso pode fazer com que as formas de exposição e vislumbre das imagens continuem em constante modificação como a própria História está, a todo tempo, ganhando novos significados.

A história em *El desierto* é iniciada com uma carta que Claudia envia a Berlim para questionar Laura sobre todas as atrocidades do passado que ela presenciou, mas nunca havia relatado. A partir disso, a obra intercala o momento de vinte anos pós período ditatorial, quando a mãe retorna ao Chile para encontrar a filha e entregar-lhe a resposta da carta, porque “uma resposta dessa natureza devia

ser entregue pessoalmente”,<sup>24</sup> com a história do passado contada por Laura, que levou três meses para ser redigida desde a chegada das indagações de Claudia. Desse modo, o romance traz tempos distintos a partir da interferência que a jovem produz. O primeiro deles seria o tempo em que mãe e filha se reencontram no Chile; o segundo, o tempo que se passa em Berlim na carta de resposta, onde Laura esteve enquanto a escrevia; o terceiro durante o passado de Laura também no Chile, mas vinte anos antes, no período ditatorial; já a quarta temporalidade somente é revelada no epílogo, mais de quinze anos depois, quando o ex-marido de Laura, Mario, se apresenta como escritor do romance baseado em fragmentos perdidos da carta escrita pela ex-mulher. O interessante do romance é a maneira como Carlos Franz agrega esses diferentes tempos, criando uma rede de acontecimentos.

Essas temporalidades também foram trabalhadas na montagem. Há a narração de Mario no presente; os questionamentos de Claudia e o encontro com a mãe num passado mais recente; Laura num momento anterior a este encontro contando o que viveu; um passado ainda mais remoto que acontece como lembrança de Mario; e também há a presença de uma figura mítica, um diabo com trajes inspirados na Diablada,<sup>25</sup> que atravessa todas essas épocas ao longo do espetáculo. Com a tentativa de trazer essa história para a realidade dos artistas, extrapolando o

24. FRANZ, *El desierto*, p.16. “una respuesta de esa naturaleza debía entregarse personalmente”.

25. Celebração em que são utilizados trajes para dançar durante a Fiesta de La Tirana no Chile, uma das maiores festas cristã-pagã, com referências tanto andinas quanto hispânicas, com o objetivo de homenagear a virgem.

23. DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tocam o real*, p.216.

campo ficcional, inevitavelmente outros tempos acabaram perpassando o trabalho, seja por meio da projeção das fotos de injustiças, ou dos vídeos dos protestos, e ainda do que evocam as músicas, somente interpretadas por mulheres, que tocam na rádio comandada por Mario intitulada “A Voz do Deserto”. Dessa forma, a narrativa avançou num jogo de movimento temporal, tal como Didi-Huberman define a constituição do “objeto histórico”:

[...] não se faz história imaginando-se “voltar ao passado” para recolher os “fatos” e dominar o seu saber. O movimento é bem mais complexo, mais dialético: ele é feito de saltos, deve incessantemente responder a uma tensão essencial nas coisas, nos tempos e na própria *psyché*.<sup>26</sup>

Uma vez que o movimento entre os tempos traz em si essa complexidade, compreendemos a tentativa de Laura de querer explicar, por ela mesma, através de seu corpo presente e tangível, a barbárie das imagens que vivenciou, distantes e de difícil acesso por terem feito parte de um passado obscuro. Os questionamentos de Claudia provocam em sua mãe a necessidade de estar presente ao invés de somente enviar a carta, imagem que dialoga diretamente com a base da teatralidade, forma de comunicar que prevê um espectador. Onde os sentidos, mais do que as palavras, são evocados para dar corpo ao indizível:

Segundo Pavis, para o espectador aberto às experiências da cena, a teatralidade pode ser, por exemplo, uma maneira de atenuar o real para torná-lo estético, ou erótico, ou uma terapia de choque destinada a conhecer esse real, e a compreender o político, ou ainda um embate potente de regimes ficcionais que parecem disputar a primazia de constituição do teatro, ou simplesmente, e por que não, o discurso linear de um narrador tencionado para o final do mito, mas que volta sempre ao princípio. Ou uma categoria que se apaga sob formas outras de performatividade, descobrindo campos extra-cênicos, culturais, antropológicos, éticos. Ou a capacidade de mudar de escala, de sugerir e fabricar o real com a voz, a palavra, o som e a imagem.<sup>27</sup>

Na construção do espetáculo utilizamos essa teatralidade na tentativa de gerar respostas, para Claudia, para o grupo, para os espectadores. Dentre as cenas, destaco a que elucida os estupros sofridos por Laura, onde a atriz inicia um processo de juntar amassando alguns envelopes e papéis de cartas que estão espalhados pelo cenário. Na medida em que esses fragmentos começam a ganhar uma forma ela entra em confronto com essa “massa”, num jogo em que se confunde quando é ela quem domina e quando é dominada pelo bloco que a golpeará na carne diversas vezes, espancando sua pelve durante algum tempo até que a atriz sucumba ao ato violento. As atrocidades vivenciadas por Laura não foram

26. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p.124.

27. FERNANDES, *Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo*, p.167.

necessariamente narradas, encontramos mecanismos para promover sensações e reflexões no espectador, ainda que a compreensão dessa experiência estivesse impossibilitada:

Laura: Passei três meses escrevendo uma carta, mas naquele dia eu tive que falar tudo em cinco minutos. Existem perguntas que não se respondem com palavras, nem por escrito. Há perguntas que se respondem com a vida. Perguntas que exigem ir ao fundo da memória, revisitar o passado, indicar com o dedo o que nenhum verbo será capaz de expressar. Por isso eu voltei ao deserto [...].<sup>28</sup>

O que a personagem Laura indica com o motivo de seu retorno é a necessidade de um corpo presente e vivo diante de seu interlocutor. Uma aproximação do outro com o intuito de partilhar sua vivência, e não só relatá-la por escrito. Tal como ocorre num espetáculo teatral, segundo Dubatti, a ex-juíza traz consigo o desejo de estar diante de sua destinatária, partilhando de uma mesma localidade:

Sustentamos que o ponto de partida do teatro é a instituição ancestral do convívio: a reunião, o encontro de um grupo de homens e mulheres em um centro territorial, em um ponto do espaço e do tempo. [...] Conjunção de presenças e intercâmbio humano direto, sem intermediação nem delegações que possibilitem a ausência dos corpos.<sup>29</sup>

A ex-juíza não só anseia por esse encontro físico, bem como busca concretizar um momento no qual possa se sentir finalmente entregue, sem o véu que encobre suas dores ao longo da narrativa, como acontece quando finalmente abraça sua filha após dividir seu passado com ela em *O Deserto*. Esse encontro afetivo, que no espetáculo Laura só volta a ter com Claudia, personagem que além do laço sanguíneo partilha com ela o ser mulher, também se difere do romance de Franz em que a juíza se encontra com Mario e Cáceres, além da filha, ao longo de seu retorno ao Chile. A insistência de Claudia no passado angustiante da mãe causa um princípio de relação mais profunda entre elas, que pode ser observado tanto no romance quanto no espetáculo. Uma aproximação que as fortalece diante do risco.

No romance, a jovem vai com seu corpo investigar os espaços, costurando tempos através de suas vivências a fim de estreitar seu laço, até então frágil, com a mãe. A começar pela escolha do curso, o mesmo concluído por Laura mais de duas décadas antes. Passa a ter aulas com um antigo professor dela, Velasco, sobre Justiça e Tragédia. Retorna à casa que a mãe viveu no povoado com o antigo companheiro, seu suposto pai, lê os livros abandonados por ela no local, e busca todos os crimes do passado do major Cáceres, com o intuito de ainda vir a condená-lo um dia. Aos poucos, Claudia interfere num passado remoto que

28. CORDEIRO; FIGUEIREDO, *O Deserto*, p.11.

29. DUBATTI, *Cultura teatral y convívio*, p.1. "Sostenemos que el punto de partida del teatro es la institución ancestral del convívio: la reunión, el encuentro de un grupo de hombres y mujeres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo. [...] Conjunção de presenças e intercambio humano directo, sin intermediaciones ni delegaciones que possibiliten la ausencia de los cuerpos".

vai sofrendo alterações à medida em que é tocado, numa dialética praticada tanto em matéria, quando ela provoca o retorno de Laura ao Chile, quanto no imaginário, por meio do resgate de memórias e recordações. Algo se conserva no que sobrevive desse jogo, potencializado pela distância que ocupa o novo olhar, o que nos aponta Didi-Huberman:

O fato de uma coisa ser *passada* não significa apenas que ela está longe de nós no tempo. Ela permanece distante, certamente, mas seu próprio distanciamento pode aproximar-se de nós – trata-se, segundo Benjamin, do fenômeno *aurático* por excelência – tal um fantasma não redimido tal um *espectro*.<sup>30</sup>

Do mesmo modo em que Claudia se aproxima do passado da mãe de forma distanciada, por estar em posição de nunca o ter vivido, também o afastamento do espectador da obra poderia aproximá-lo, na mesma medida, de tempos longínquos e repentinos que a cena apresenta. Bem como de temporalidades que não necessariamente partam dela, mas que possam estar inferidas. Compreende-se Claudia, portanto, como indivíduo que colhe resquícios de tempo, como mecanismo de enlace na história, para dar sentido ao seu próprio presente. Assim, quando o observador atua desta maneira diante do que o espetáculo apresenta, se atentando aos componentes da imagem, sejam eles os mais ínfimos, não poderia também tornar-se capaz de reconfigurar sua

própria atualidade? O refugio bastaria para a criação de sentidos diante do que é visto:

A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas está também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual.<sup>31</sup>

No desenrolar de *El desierto* e ao fim de *O Deszerto* descobre-se que Claudia é mais do que a filha da juíza que vai ao país da mãe para tentar fazer justiça em seu lugar. Ela é também fruto da violação que sofreu Laura, contrariando a ideia de que fosse filha de Mario, o companheiro da mãe na época. A jovem, nascida de um crime, é o resultado do terror que viveu sua mãe, fruto de um acordo com condições abusivas que esta teve com o torturador major Cáceres. Na descoberta de Claudia, a mãe narra o gesto mudo da filha de tampar a boca e de, logo em seguida, dizer com uma voz nova, envelhecida pela decepção: “Teria sido melhor se me abortasse”.<sup>32</sup>

Por meio desta reviravolta na história que denuncia a realidade de um período ditatorial, o autor constrói com sua personagem, ao não antecipar para o espectador seu sentido e efeito, uma “imagem intolerável”,<sup>33</sup> como desenvolve Rancière. A tensão existe não pelo que a jovem é,

30. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p.121.

31. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p.122-123.

32. FRANZ, *El desierto*, p.452. “Habría sido mejor que me abortaras”.

33. RANCIÈRE, *El espectador emancipado*.

mas pelo contexto em que está situada, uma imagem que contribui “para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável”.<sup>34</sup> Sua vida é o resultado de um pacto da mãe: uma justiça que se fez insuficiente; com o pai: a “crueldade forrada por uma pele humana”.<sup>35</sup> Concebida como “problema” desde o ventre, independente de sua índole ou convicção como sujeito. Claudia será sempre o retrato de uma conjuntura de abuso e fracasso, pois apesar da escolha de Laura em querer dar seu corpo ao torturador como moeda de troca pela liberdade de presos políticos, o que a ex-juíza obtém é uma traição ao descobrir que nunca houve um único sobrevivente que estivesse relacionado a seu sacrifício. Reforçando a ideia de que:

O problema não consiste em saber se tem que se mostrar ou não os horrores sofridos pelas vítimas desta ou aquela violência. Reside, bem mais, na construção da vítima como elemento de certa distribuição do visível. Uma imagem nunca vai só. Pertence a um dispositivo de visibilidade que regula o estatuto dos corpos representados e o tipo de atenção que merecem. A questão é saber o tipo de atenção que provoca este ou aquele dispositivo.<sup>36</sup>

Com base no que defende Rancière, percebemos que identificar Claudia como uma representação intolerável direciona o olhar para questões menos centradas no

sofrimento individual. O caráter dessa interpretação, no entanto, não visa amenizar as dores dessa jovem que ao ir para o Chile por ser um país novo, onde era possível ter ideais, se vê filha de um dos torturadores que esteve na ditadura do país, o qual ela lutará insistentemente para incriminar e encarcerar pelos crimes atrozes cometidos. Estas são, por si só, questões legítimas; interessa pensar a imagem de Claudia de forma ampliada, dando-lhe desdobramentos, sentidos que possam ser partilhados, dialogá-la com questões coletivas que suscitem novas resoluções na história. Como, por exemplo, relacionando com os casos de mulheres vítimas de abuso policial nos períodos ditatoriais, ou associando ao momento atual, em que a cultura do estupro tem sido tão combatida devido aos recentes casos de violência sexual e a forma como a sociedade os tem julgado, culpabilizando a vítima pelos crimes cometidos contra elas, acusando-as de “permitir” ou “facilitar” o abuso, como se houvesse justificativas para um crime. Ou até mesmo, tendo a imagem de Claudia como retrato de um povo que descende de uma nação marcada pela violência.

De um modo ou de outro, o que a figura da jovem faz é engendrar uma negatividade ao mesmo tempo em que denuncia um crime, operando como agente que reintegra um choque. Ela é violenta, mas principalmente dá visibilidade, promovendo assim algum esclarecimento. Essa dialética da

34. RANCIÈRE, *O espectador emancipado*. p.100.

35. CORDEIRO; FIGUEIREDO, *O Deserto*, p.8.

36. RANCIÈRE, *El espectador emancipado*, p.101. “El problema no consiste en saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside, más bién, en la construcción de la víctima como elemento de cierta distribución de lo visible. Una imagen nunca va sola. Pertenece a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. La cuestión es saber el tipo de atención que provoca tal o cual dispositivo.”

imagem seria o que Didi-Huberman nomeou como *imagem-malícia*, aquela que desconcerta seu observador, mas o leva para lugares inimagináveis:

Esse é o paradoxo da imagem para o historiador: ela representa, ao mesmo tempo, a *fonte do pecado* (por seu anacronismo, seu teor fantasmático, o caráter incontrolável de seu campo de eficiência etc.) e a *fonte do conhecimento*, a desmontagem da história e a montagem da historicidade.<sup>37</sup>

Na lógica proposta pelo anacronismo das imagens os tempos se confundiriam de maneira que um estivesse a todo momento interferindo no outro. O presente iria acontecendo a partir do que o passado estabelecesse, mas a forma de ver esse passado também poderia ir se modificando de acordo com o que o futuro propusesse. Como faz Laura, ao resgatar um passado silenciado por anos, pois a indeterminação do mesmo se torna um empecilho para a compreensão do presente pela filha. Esse movimento proposto na ficção e em cena ganha força quando as nossas questões como sujeito também podem ser ressignificadas a partir do que está disposto no palco.

Os fatos não deveriam se encerrar por completo. Por que não fazer o percurso de ir, voltar, avançar, retornar, investigando e questionando para tentar criar algum sentido

naquilo que não se consegue ou não se quer compreender como foi estabelecido? Dessa forma, trazer a personagem de Claudia para o teatro faz de sua imagem uma provocadora de reunião de tempos, promovidos na história ficcional bem como no espaço físico teatral:

Laura: (*canta enquanto fia numa roca*)

Eu queria que a mão do amor  
Um dia trançasse  
Os fios do nosso destino  
Bordadeira fazendo tricô  
Em cada ponto que desse  
Amarrasse a dor  
Em cada ponto que desse  
Amarrasse a dor  
Como quem faz um crochê  
Uma renda, um filó  
Unisse as pontas do nosso querer  
E desse um nó

Claudia: (*despeja sal grosso de uma cabaça, com ele forma um círculo no chão e também o entorna sobre seu ventre em diferentes posições de parto*)

Filhos? Muitos filhos.  
Uma vida a mais.  
Frio na espinha, na barriga...

37. DIDI-HUBERMAN, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, p136.

Uma mãe, quando nasce?  
 Qual é mesmo o nome daquela folha?  
 Aquela que faz abortar?  
 Qual o nome do rio da sua infância?  
 Porque você nunca me disse nada sobre a minha avó?  
 Podem nos obrigar a abortar a memória?  
 Podem me obrigar a abortar as memórias do meu corpo?  
 Se sente mal?  
 Se sente mal?  
 Se sente mal, Laura?<sup>38</sup>

38. CORDEIRO; FIGUEIREDO, *O Deserto*, p.9-10.

No processo de montagem do espetáculo, o grupo propôs algumas situações para a construção de Claudia. Aos poucos a jovem foi arquitetando meu caminho como intérprete e vice e versa. Um desafio foi acionar pontos em comum entre nós, criando aproximações entre aquilo que se apresentava muito distante de uma e outra. Mas conforme sua personalidade ia se moldando dentro da cena, no mesmo momento em que a presença dos jovens nos movimentos políticos do país ia ficando mais expressiva a cada dia, sentimos a necessidade de inserir outras histórias nessa construção. Com essa tomada de posição, escolhemos nutrir nossa narrativa com lutas de outros jovens, trazendo contornos do real, como aponta Rojo:

[...] O teatro (tanto o texto dramático quanto o texto espetacular) já mostrou que pode criar configurações

espaçotemporais que recuperam as utopias do passado (re-lidas, retomadas, ressignificadas) e construir com base nesse recurso desenhos de futuro. A imagem fugaz e breve, com sua luz intermitente, pode trazer a força da resistência. Em teatro, isso se torna possível quando se toma posição e se toca o “real” por meio da experiência de afetar e/ou ser afetado pelos outros e, inclusive, afetar e ser afetado por nossas próprias forças internas.<sup>39</sup>

Para Rancière, ao vislumbrar algo que nos concerne e dedicarmos algum tempo para ver, a imagem vista nos obriga a voltar esse olhar também para nós mesmos, porque em alguma instância nos encontramos com a imagem em “um comum”. Ainda que cada qual siga com suas particularidades, um intervalo bastaria para configurar a chamada “partilha do sensível”:

Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos, e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.<sup>40</sup>

A partir daquilo que era comum entre a personagem e eu, Claudia, com suas particularidades, também acabou acionando em mim, bem como no grupo, a certeza de que

39. ROJO, *Teatro latino-americano em diálogo – produção e visibilidade*, p.36.

40. RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, p.15.

não se pode deixar que algumas memórias sejam esquecidas. Mostrando ainda que a avidez de uma juventude por dias melhores, os sonhos, as utopias, talvez não estejam circunscritos apenas a uma época da vida, e que não saber algumas respostas pode ser o que nos faz querer continuar avançando. Trazê-la ao palco também foi uma forma de resistir em meio ao caos que ia se formando politicamente no Brasil em 2016, de mostrar que não desistimos, que estivemos com todos os jovens que lutam por um país mais democrático, que continuamos lutando, que “permaneceremos aqui, como uma muralha [...]”<sup>41</sup> apesar daqueles que insistem em nos fazer esquecer.

#### REFERÊNCIAS

AQUINO, Sérgio Ricardo Fernandes de. **Apolo e dionísio: (des) conexões epistemológicas entre a ciência jurídica moderna e a política jurídica**. In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XIII, n. 72, jan 2010. Disponível em: <[http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n\\_link=revista\\_artigos\\_leitura&artigo\\_id=7100](http://www.ambito-juridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=7100)>. Acesso em: dez/2015.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.

BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Vol. II. Paris: Seuil, 2002: 463. apud BIDENT, Christophe. O gesto teatral de Roland Barthes. Trad. Leyla Perrone Moisés. *Revista Cult*, São Paulo, nº100, mar/2006, p.47/49. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/o-gesto-teatral-de-roland-barthes/>> Acesso em jul/2016.

CORDEIRO, Felipe; FIGUEIREDO, Gabriela. **O Deserto**. Grupo Mulheres Míticas, Belo Horizonte, 2016. Não publicado.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-malicia. Historia del arte y rompecabezas del tiempo. In: **Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005. Cap. 2.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Trad: Alberto Pucheu. *Revista Literária Polichinelo*. mar/2011. Disponível em: <<http://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03/georges-didi-huberman.html>> Acesso em: ago/2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tocam o real**. Trad. Patrícia Carmello e Vera Casa Nova. In: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. V.2, N.4, 2012. Disponível em: <<http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/60/62>> Acesso em: abr/2015.

DUBATTI, Jorge. **Cultura teatral y convívio**. (Fragmentos). *Revista Conjunto*. No. 136. 2005. Disponível em: <<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>> Acesso em: dez/2015.

41. CORDEIRO; FIGUEIREDO, *O Deserto*, p.10.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidade e textualidade. A relação entre cena e texto em algumas experiências de teatro brasileiro contemporâneo**. Artefilosofia, Ouro Preto, n.7, p. 167-174, out.2009. Disponível em: <[http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag\\_167.pdf](http://www.raf.ifac.ufop.br/pdf-n7/Pag_167.pdf)> Acesso em: ago/2016.

FRANZ, Carlos. **El desierto**. 1ª Ed. Buenos Aires: Sudamericana, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia, ou Helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Cap.1. p.27 – 32.

PIRANDELLO, Luigi. Prefácio do autor in: **Seis Personagens à Procura de um Autor**. Trad. Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Trad. Ariel Dillon. Pontevedra: Eliago ensayos, 2010. P. 89 – 129.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo – produção e visibilidade**. Belo Horizonte: Javali, 2016.

*Recebido em: 10-06-2018.*

*Aceito em: 11-09-2018.*