



PABLO NERUDA VIENE VOLANDO: TEATRO E ANARQUISMO

PABLO NERUDA VIENE VOLANDO: TEATRO Y ANARQUISMO

Larissa Gouveia Duarte*

* lgouveiaduarte@gmail.com
Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, na área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas e linha de pesquisa Poéticas da Tradução.

RESUMO: Este artigo pretende averiguar a existência de traços libertários na peça *Pablo Neruda viene volando*, do grupo de teatro Ictus e Jorge Díaz. Para alcançar os objetivos, realizaremos uma breve exposição das relações entre teatro e anarquismo no Chile, partindo de “El movimiento libertario en Chile: 1840 - hoy”, de Larry Gambone; *Textos anarquistas*, de Mikhail Bakunin; *Teoría política e método de análise no pensamento de Bakunin*, entrevista de René Berthier a Felipe Corrêa; *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*, *Canción de cuna para un anarquista: reflexión sobre o tempo como território móvil* e *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)*, de Sara Rojo; e *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927*, de Sergio Grez Toso. Em seguida, apresentaremos brevemente a história do grupo Ictus e Jorge Díaz para, finalmente, analisarmos a peça a fim de encontrar suas possíveis características libertárias.

PALAVRAS-CHAVE: *Pablo Neruda viene volando*; Jorge Díaz; anarquismo.

RESUMEN: Este artículo pretende verificar la existencia de rasgos libertarios en la pieza *Pablo Neruda viene volando*, del grupo de teatro Ictus y Jorge Díaz. Para alcanzar los objetivos, vamos a hacer una breve exposición sobre las relaciones entre teatro y anarquismo en Chile, a partir de “El movimiento libertario en Chile: 1840 - hoy”, de Larry Gambone; *Textos anarquistas*, de Mikhail Bakunin; *Teoría política e método de análise no pensamento de Bakunin*, entrevista de René Berthier a Felipe Corrêa; *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina*, *Canción de cuna para un anarquista: reflexión sobre o tempo como território móvil* y *Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)*, de Sara Rojo; además de *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927*, de Sergio Grez Toso. En seguida, presentaremos brevemente la historia del grupo Ictus y Jorge Díaz para, finalmente, analizar la obra con el fin de encontrar sus posibles características libertarias.

PALABRAS CLAVE: *Pablo Neruda viene volando*; Jorge Díaz; anarquismo.

INTRODUÇÃO

Em 1991, Jorge Díaz escreve junto ao Ictus, importante grupo de teatro chileno, a peça *Pablo Neruda viene volando*, que é permeada por intertextualidades com obras de Neruda. Neste artigo, almeja-se verificar se a peça apresenta traços que possam se relacionar ao anarquismo, conforme constatado por Rojo (ROJO, 2008a) em *Canción de cuna para un anarquista*. Para tanto, partiremos de uma breve exposição acerca do anarquismo, do anarquismo no Chile e no teatro, apoiando-nos nos textos “El movimiento libertario en Chile: 1840 - hoy”, de Larry Gambone; *Textos anarquistas*, de Mikhail Bakunin; *Teoría política e método de análise no pensamento de Bakunin*, entrevista de René Berthier a Felipe Corrêa; *Teatro e pulsão anárquica: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina, Canción de cuna para un anarquista: reflexão sobre o tempo como território móvel e Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial)*, de Sara Rojo; e *¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927*, de Sergio Grez Toso. Em um segundo momento, conheceremos a história do grupo Ictus e Jorge Díaz para, então, analisarmos *Pablo Neruda viene volando*.

ANARQUISMO E TEATRO NO CHILE

De acordo com Grez Toso (GREZ TOSO, 2011, p. 10), com a modernização e o desenvolvimento do capitalismo no

Chile, surgem, entre o final do século XIX e o século XX, manifestações políticas, sindicais e de resistência cultural. Naquele período, com a proletarização, a divisão do trabalho e a mecanização, muitos trabalhadores perderam seus meios de produção (como pequenos comércios e terras) e já não dispunham de labor que requeresse suas habilidades tradicionais. Ao fim, com o subsequente entendimento de que essa realidade não se modificaria e com a percepção de que com a união teriam mais força, surgem movimentos populares¹ que objetivavam a melhoria econômica, social, cultural, moral e política dos setores populares. Esses resultam, posteriormente, no movimento operário clássico, com organizações sindicais e partidos políticos, que teriam uma visão crítica em relação àquele movimento popular, que Grez Toso (GREZ TOSO, 2011, p. 13) define como “una lectura plebeya del liberalismo difundido por las elites burguesas”²:

Este movimiento popular era reformista y liberal. Aunque no se proponía levantar reivindicaciones del trabajo frente al capital, en los hechos no fue ajeno al impulso de ciertas demandas sociales [...]. Su liberalismo *sui generis* estuvo muy marcado por la condición social (popular) de sus integrantes, que compartían con las elites liberal burguesas algunos grandes principios y proyectos como la laicización del Estado y de la sociedad, la ampliación de las libertades públicas, la fe en el progreso y la

1. Larry Gambone (GAMBONE, 2003-2006c, p. 3), em “El movimiento libertario en Chile: 1840 - hoy”, alega que a precoce industrialização do Chile gerou inicialmente um lumpemproletariado, e não uma classe operária genuína. Por sua vez, as organizações de trabalhadores esforçavam-se por criar uma classe operária: “La temprana industrialización creaba no una clase obrera genuina sino un lumpenproletariado con todas las actitudes irresponsables, violentas y llenas de prejuicios de ese grupo. La sociedad no puede existir donde el lumpenproletariado predomina, sólo es una selva cuya única ley es ‘hacer lo que me parece correcto’. [...] Las organizaciones de trabajadores trataban de crear ciudadanos de clase obrera y los medios para hacerlo era civilizarles”. “A industrialização precoce criava não uma classe operária genuína mas sim um lumpemproletariado com todas as atitudes irresponsáveis, violentas e cheias de preconceitos desse grupo. A sociedade não pode existir onde o lumpemproletariado predomina, é apenas uma selva cuja única lei é ‘fazer o que me parece certo’ [...] As organizações de trabalhadores tentavam criar cidadãos da classe operária e os meios para fazê-lo era civilizá-los” (tradução minha).

2. N.T.: “uma leitura plebeia do liberalismo difundido pelas elites burguesas” (tradução minha).

ciencia, pero se distanciaban de ellas al exigir proteccionismo para las manufacturas nacionales y abolición del servicio en las Guardias Cívicas (GREZ TOSO, 2011, p. 13)³.

Na última década do século XIX, surgem discursos mais radicais, que rompem com o liberalismo popular. Nessa época, ganham força as ideias dos socialistas e anarquistas. Estes, ao passo que se afastavam da política institucional, proporcionavam a ação direta dos trabalhadores. A resistência cultural, encarnada em forma de debates, poesia, prosa, música e teatro, figurava como uma forma de combate ao discurso da ideologia burguesa. Como explica Grez Toso (GREZ TOSO, 2011, p. 16) citando Sergio Pereira (PEREIRA, 2009), a resistência cultural dos anarquistas chilenos se expressava mediante práticas simbólicas, apresentando alternativas à visão de mundo imposta pelas elites como a única válida. Rojo (ROJO, 2011, p. 55) nos chama atenção ao caráter didático dessas obras, que consistiam em “arte para e pela revolução” e não apresentavam qualquer tipo de experimentação formal.

Dessa maneira, o teatro anarquista surgia como uma forma de destruir a velha ordem, havendo nascido “de la necesidad de exponer hechos injustos que reclaman la sanción humana, hechos infames como la explotación del hombre por el hombre, o la mistificación de las ideas

reaccionarias que siempre ocultan la verdad en provecho de bajos intereses” (ACEVEDO HERNÁNDEZ, 1921, *apud* GREZ TOSO, 2011, p. 18)⁴.

O anarquista canadense Larry Gambone (GAMBONE, 2003-2006c) percorre a história do pensamento libertário no Chile em seu texto “El movimiento libertario en Chile: 1840 - hoy”. Segundo ele, iniciando-se com o mutualismo, em 1946 surge *El Pueblo*, publicação independente influenciada pelo proudhonismo e pelo lamennaisismo:

Estaban interesados en el concepto de asociación voluntaria. Los republicanos sentían que libertad sin igualdad era un sin sentido y la única forma genuina para lograr una sociedad igualitaria era crear asociaciones democráticas entre la gente. También creían que los artesanos deberían ser políticamente autónoma [sic] y intentaron evitar que cayeran bajo la influencia de los partidos aristocráticos [sic] como los Liberales y Conservadores (GAMBONE, 2003-2006c, p. 2).

Em 1850, Francisco Bilbao e Santiago Arcos voltam da França e fundam, junto ao escritor Eusebio Lillo e republicanos radicais, La Sociedad de la Igualdad (SI), que pode ser considerada o modelo que viria a ser seguido pelas futuras sociedades de apoio mútuo. A SI era adepta ao

3. N.T.: “Este movimento popular era reformista e liberal. Ainda que não se propusesse a suscitar reivindicações do trabalho frente ao capital, na verdade não foi alheio ao impulso de certas demandas sociais [...]. Seu liberalismo *sui generis* esteve muito marcado pela condição social (popular) de seus integrantes, que compartilhavam com as elites liberais burguesas alguns grandes princípios e projetos como a laicização do Estado e da sociedade, a ampliação das liberdades públicas, a fé no progresso e na ciência, mas distanciavam-se delas ao exigir protecionismo para as manufaturas nacionais e abolição do serviço nas Guardas Cívicas” (tradução minha).

4. N.T.: “da necessidade de expor fatos injustos que exigem a sanção humana, fatos infames como a exploração do homem pelo homem, ou a mistificação das ideias reacionárias que sempre ocultam a verdade em benefício de baixos interesses” (tradução minha).

societarismo: a soberania completa do povo e fraternidade universal. A SI viria a ser destruída, em 1851, pelo Partido Liberal sob a acusação de comunismo. Em 1862, é criada em Santiago La Unión de Artesanos, uma sociedade de socorro mútuo que influenciaria no surgimento de sociedades em outras regiões do país, sendo que em 1870 já havia 13 sociedades de socorro mútuo no Chile, o que em 1880 atingiria a cifra de 39 sociedades:

Las mutuas crearon un tipo de cultura o sociedad alternativa. Los trabajadores y los artesanos crearon su mundo, un micro-mundo... Dentro de estas sociedades crearon una república paralela... Tras este micro-mundo estaba la idea de que la sociedad podría ser transformada pacíficamente a través de un proceso civilizador que involucraba la aplicación de la libertad, la mutualidad, la solidaridad, la educación y el esfuerzo propio (GAMBONE, 2003-2006c, p. 5).

A primeira influência anarquista revolucionária chega ao Chile através da literatura radical argentina, tendo sido o primeiro núcleo anarquista liderado pelo bakunista espanhol Manuel Chinchilla. Em 1896, já havia 100 anarquistas organizados em Santiago e Valparaíso. Os textos de Mikhail Bakunin e Piotr Kropotkin apareciam em folhetos, sendo que a visita do anarquista italiano Pietro Gori, em 1901, foi também uma influência no país. A maior

parte dos primeiros anarquistas chilenos era composta por jovens que haviam sido mutualistas e, conforme Larry Gambone (GAMBONE, 2003-2006c), o anarquismo chileno foi essencialmente indígena.

Considerando a influência do anarquista russo Bakunin no anarquismo chileno, vale a pena conhecer um pouco de seu pensamento. James Guillaume (GUILLAUME, 1984, n.p), em texto presente no livro “Textos anarquistas”, informa que Bakunin se torna anarquista apenas após a revolta da Polônia contra o império czarista e seu encontro com Proudhon, em 1864. No texto *Quem sou*, presente no livro, Bakunin (BAKUNIN, 1984, n.p) se define como um “amante fanático da liberdade, considerando-a como o único espaço onde podem crescer e desenvolver-se a inteligência, a dignidade e a felicidade dos homens”. Para Bakunin (BAKUNIN, 1984, n.p), a liberdade não é aquela regulamentada pelo Estado que, apoiando-se na escravidão de todos, representa o privilégio de alguns; a liberdade é, antes, aquilo que “consiste no pleno desenvolvimento de todas as potencialidades materiais, intelectuais e morais que se encontrem em estado latente em cada um”, acrescentando: “Sou um partidário convicto da igualdade econômica e social porque sei que, fora desta igualdade, a liberdade, a justiça, a dignidade humana, a moralidade e o bem-estar dos

indivíduos, assim como a prosperidade das nações, serão nada mais do que mentiras”.

René Berthier (BERTHIER, 2014, p. 8), em entrevista a Felipe Corrêa, explica que Bakunin fez uso tanto da dialética hegeliana, quanto do método indutivo-dedutivo:

Se Bakunin se formou na dialética hegeliana, e se tornou um grande mestre, segundo os unânimes testemunhos daquele tempo, e se ele muitas vezes a utilizou como método argumentativo, não é nela que, metodologicamente, se baseia seu entendimento dos fenômenos sociais. Há muitas passagens em que ele toma uma posição clara em favor do método indutivo-dedutivo. Bakunin nunca se refere a “dialética” – seja lá o que for isso – como “método de análise” (BERTHIER, 2014, p. 8).

O russo, afirma, era um grande conhecedor de Hegel, e a filosofia deste penetrou toda sua obra, porém:

Na dialética hegeliana “clássica”, a oposição se resolve na fusão de dois termos que constituem em seguida uma outra realidade. Para Bakunin, a contradição dialética se resolve na destruição do positivo pelo negativo, e somente assim se cria uma nova realidade. Para ele, nunca há equilíbrio (BERTHIER, 2014, p. 9).

Quanto a uma possível evolução histórica que levaria ao desenvolvimento da liberdade, Berthier (BERTHIER, 2014, p. 20) explica que, ainda que veja um otimismo histórico, Bakunin não era tão otimista: ao contrário de Marx, afirma, o russo não percebia a história em um processo de permanente ascendência. Para Bakunin, assim como para Proudhon, haveria na história a possibilidade de regressões. Apesar disso, conforme aponta Berthier (BERTHIER, 2014, p. 40), Bakunin não rejeita “a noção de evolução histórica em fases sucessivas, mas seu esquema diverge sensivelmente daquele de Marx”.

Bakunin tinha claramente definido o núcleo da oposição que o separava de Marx: a teoria dos estados sucessivos de evolução histórica, que constitui a espinha dorsal da concepção marxista da história. A história é coberta de períodos que correspondem a um modo de produção dominante, sendo que cada período sucede o outro de forma “necessária”, ou seja, inevitável, e após uma determinada sucessão de modos de produção seria alcançado o comunismo (BERTHIER, 2014, p. 28).

Para Bakunin, a evolução das sociedades resulta da ação das descobertas científicas; do surgimento de novas necessidades resultantes do desenvolvimento material da sociedade; e da revolta dos interesses oprimidos. O anarquista contesta o caráter universal dos períodos

na história. Por fim, afirma Berthier (BERTHIER, 2014, p. 44), há em Bakunin uma parcela de indeterminação na histórica:

Uma originalidade de Bakunin, pra mim, é o fato de ele de [sic] introduzir na história, nos fatos sociais, uma parcela de indeterminação. Não há, portanto, determinismo absoluto. A liberdade humana, a faculdade do homem de modificar o curso das coisas, se situa nos interstícios da história, nesta parte da indeterminação. E um dos principais fatores para mudar o curso das coisas é a capacidade do homem de se revoltar. É o que faz Bakunin dizer que cada povo tem o Estado que merece, até que ele seja derrubado (BERTHIER, 2014, p. 44).

Como o ideal anarquista contra a exploração era comum aos socialistas e grupos de democratas, conforme elucidada Grez Toso (GREZ TOSO, 2011, p. 19), e o conteúdo libertário estava presente em todo o movimento operário, há dificuldade na identificação de peças chilenas das primeiras três décadas do século XX cujos temas e símbolos fossem claramente anarquistas. O autor advoga que a perspectiva dos historiadores deve ser rígida com relação aos conceitos e evidências históricas, apresentando, porém, a visão de dois doutores em literatura. O primeiro, Sergio Pereira Poza, fala em práticas teatrais de inspiração libertária; a segunda, Sara Rojo, ao percorrer

por peças chilenas de quase todo o século XX, fala em obras que contenham princípios anarquistas ainda que seus autores não tenham tido a intenção de criar uma arte anarquista.

Rojo (ROJO, 2008b, 2011) afirma não ser possível definir uma estética anarquista, já que isso iria contra o princípio da liberdade apresentado por Bakunin: “a liberdade que não reconheça outras restrições, que aquelas que nos são dadas pelas leis de nossa própria natureza” (BAKUNIN, 2006, p. 37 *apud* ROJO, 2011, p. 15). Dessa forma, conclui a autora que a arte anarquista deveria dar-se de forma dinâmica e sem restrições, apresentando múltiplos discursos conforme os diferentes contextos. Assim, se aquilo que fundamenta o anarquismo é a liberdade, podemos encontrar, também, esse espírito de ruptura em obras criadas por não anarquistas, de maneira que *anarquismo* aparece nos textos da autora

en dos vertientes: el impulso libertario cuando generó, especialmente a comienzos del siglo XX, obras con contenidos subversivos en el teatro y, ese mismo impulso, cuando al actuar sobre la forma, especialmente a partir de las vanguardias, produjo rupturas que transformaron las estructuras tradicionales en dramaturgias complejas y fragmentadas cuyos vacíos potencian un nuevo tipo de subversión (ROJO, 2008b, p. 94).

A arte anarquista é, então, aquela que apresenta o espírito de ruptura característico do anarquismo, rebeldia e luta pela liberdade, independente de qualquer vínculo de seu autor com movimentos anarquistas. Retomando as origens do teatro anarquista, a autora (ROJO, 2008b, p. 86) elucida que, da necessidade das organizações libertárias em educar seus membros visando a revolução, surge um teatro didático já no século XX, não apenas no Chile, mas em outras regiões da América Latina, cuja estética era realista e sem experimentação formal. A finalidade daquelas obras era transformar a sociedade pela arte, indo de encontro aos ideais de liberdade sem nenhum tipo de restrição. Por outro lado, nem todos os textos que apresentam o espírito de ruptura o restringem ao conteúdo. Huidobro, quem afirmava que “é impossível que um indivíduo que tenha estudado profundamente o comunismo não seja anarquista” (HUIDOBRO, 1964 *apud* ROJO, 2011, p. 64), apresenta-se como exemplo de autor que expressa o impulso de ruptura, ao mesmo tempo, na forma e no conteúdo (ROJO, 2008b, p. 89).

1. JORGE DÍAZ

Conforme biografia disponível na página oficial da obra e legado de Jorge Díaz, o autor argentino era filho de pais espanhóis e mudou-se para o Chile aos quatro anos de idade (BIOGRAFÍA, 2019c, n.p). Díaz escreveu obras de

teatro para os públicos adulto e infantil, além de poemas e contos. Conforme dados presentes em entrevista a Eduardo Guerrero em 1992, Díaz afirmava em carta ao crítico Eduardo Guerrero que lhe parecia impossível que aprendesse o ofício acadêmico de dramaturgo (ENTREVISTA, 2019c, n.p). O escritor apresenta da seguinte maneira sua formação artística no artigo *Lucha cuerpo a cuerpo conmigo mismo: Intento de autodifamación razonada*:

Mi ficha bio-social-artística era muy parecida a la de toda una generación de dramaturgos de los años 60 en Chile y Argentina. Extracción social: clase media. Formación cultural: universitaria (recuerda que yo era arquitecto). Contexto socio-cultural: Chile y Argentina, cono Sur *europizado*. Lo que hacíamos era destripar problemas burgueses sadomasoquistas con técnicas literarias europeas. Esto no fue del todo negativo. Se creó una infraestructura teatral, un público que se empezó a interesar por las obras “nacionales” (?) y se crearon algunos centros de creación teatral permanente que si al principio fueron imitativos, luego pudieron evolucionar⁵ (DÍAZ, 1983, p. 4 *apud* POVEDA, 2015, p. 22).

Influenciado pelo *creacionismo* de Huidobro e pelo teatro do absurdo europeu, peças de Jorge Díaz aparecem em Rojo (ROJO, 2008b, 2011) como exemplos de obras que apresentam a necessidade de comunicação e a

5. N.T.: “Minha ficha bio-social-artística era muito parecida com a de toda uma geração de dramaturgos dos anos 60 no Chile e na Argentina. Camada social: classe média. Formação cultural: universitária (lembre que eu era arquiteto). Contexto sociocultural: Chile e Argentina, cono Sul *europizado*. O que fazíamos era destripar problemas burgueses sadomasoquistas com técnicas literárias europeias. Isto não foi totalmente negativo. Criou-se uma infraestrutura teatral, um público que começou a interessar-se pelas obras ‘nacionais’ (?) e foram criados alguns centros de criação teatral permanente que se no começo foram imitativos, logo puderam evoluir” (tradução minha).

preocupação pela liberdade do indivíduo. Em Rojo (ROJO, 2008a), é reafirmada a preocupação com a liberdade na obra de Jorge Díaz através de uma análise da peça *Canción de cuna para un anarquista*, na qual se identifica, através de interdiscursos e intertextualidades, o internacionalismo. Sua construção se dá através de fatos históricos (macro-história) que, conforme elucidado, ocorrem em paralelo à micro-história: “Destá maneira, viaja-se no tempo e no espaço e, inclusive, entre a memória, a realidade e a invenção de maneira não causal” (ROJO, 2008a, p. 2). Assim, conforme a autora, ao não apresentar uma concepção linear de história, a obra dialoga com o anarquismo. Percebemos, então, que a história na peça anarquista ocorreu mediante uma relação dialética, ou de uma inter-relação entre os acontecimentos.

Além disso, pode-se notar a liberdade nas obras de Díaz por meio da pesquisa desenvolvida por Poveda (POVEDA, 2015) em sua tese de doutorado intitulada *Entre dos orillas: Jorge Días (1930-2007). Una aproximación a su obra dramática*. Constata-se, a partir de uma entrevista de Poveda a Jorge Díaz, em 2003, que suas obras eram sempre, da mesma forma que um jogo infantil, sem final fechado, ou seja, um produto inacabado e com múltiplas possibilidades (POVEDA, 2015, p. 9-10), sendo comum que seus textos, ou às vezes apenas os títulos, passassem

por constantes alterações (POVEDA, 2015, p. 10). Assim, de acordo com entrevista a Eduardo Guerrero, muitas de suas obras possuíam mais de um título, havendo uma pasta na qual o dramaturgo guardava títulos de possíveis criações, sendo um destes *El anarquista insomne*, que deu nome à biografia que viria ser escrita em 2017 por Guerrero: *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro* (ENTREVISTA, 2019c, n.p).

Guerrero esclarece que o dramaturgo chegava a considerar sua obra — inacabada — um esboço: “Él decía que los suyos eran bocetos teatrales y que hicieran lo que quisieran. Y eso implicó, a mí [sic] entender, muchos malos montajes que distorsionaron su dramaturgia”⁶ (CABEZAS, 2017, n.p). Conforme Poveda (POVEDA, 2015, p. 21), o contato de Díaz com a representação teatral foi esporádico, sendo que o autor “disfrutaba, en cambio, con los escenarios vacíos, los actores inseguros y las modificaciones que estos podían aportar a su obra”.

Com isso, percebemos que a interdiscursividade e intertextualidade presentes em *Canción de cuna para un anarquista*, bem como a liberdade, parecem ser um traço característico das obras de Díaz, que, nas palavras de Poveda (POVEDA, 2015, p. 15), se considerava um vampiro, um colecionador de vidas alheias:

6. N.T.: “Ele dizia que o que fazia eram esboços teatrais e que fizessem o que quisessem. E isso implicou, a meu ver, muitas montagens ruins que distorceram sua dramaturgia” (tradução minha).

“Fisgo, espío, robo, chupo, muerdo, digiero, vomito, plagio, aborbo como una esponja alcohólica las vidas ajenas y las hago mías, con miedo y con deseo. Miedo a vivir y deseo de vivir”, afirmaba en una ocasión. Cada una de sus creaciones nunca dejó de ser una “digestión de fragmentos literarios de todas las tallas” y “la exaltación de la intertextualidad pregonada a los cuatro vientos”⁷.

Acrescenta-se a essas características o perfil de Jorge Díaz enquanto um, nas palavras de Poveda (POVEDA, 2015, p. 16), “autor comprometido”, que usava o teatro para mostrar o panorama histórico. A importância conferida à liberdade e sua relação com o artista torna-se, mais uma vez, evidente quando conhecemos a visão de Díaz sobre dramaturgos e atores, que seriam capazes de criar e preservar espaços de liberdade mesmo nos piores momentos: nos tempos da peste, da cólera, de extermínio e perseguição:

Para salvar a este animal en vías de extinción, que se aleja del escenario buscando la arrogancia intelectual y la creación de escritorio, hay que llevar al dramaturgo al escenario, obligarlo a participar en el juego de su hábitat natural para quitarse sus vergüenzas y reivindicar su última utopía: “Los dramaturgos y los actores son los que han creado y preservado espacios de libertad aún en los peores tiempos de la peste,

la cólera, la persecución y el exterminio. Ellos seguirán creyendo en lo imposible: reunir a un pequeño grupo de personas para celebrar la liturgia gozosa y cómplice del teatro” (POVEDA, 2015, p. 16).

Sobre sua relação com Pablo Neruda, em entrevista a Poveda (POVEDA, 2015, p. 559), o dramaturgo explica que, ainda que houvesse tido a oportunidade de conhecer o poeta, por ser introvertido, nunca o conheceu, interessando-se pela obra de Neruda apenas quando já morava na Espanha. Após o golpe militar, Oxford Playhouse Theatre propõe que escreva uma peça sobre Neruda para que fosse estreada em inglês. Díaz escreve a peça, que, devido a problemas de produção, não chega a ser estreada naquele momento. Desde então, passou a escrever sobre Neruda, sendo este, talvez, um dos motivos de seu retorno ao Chile. A convite do Ictus, escreveu, junto ao grupo, *Pablo Neruda viene volando*, trabalho que Díaz considera fantástico.

ICTUS

Fundada em 1955 por alunos de atuação do Teatro Ensayo de la Universidad Católica, a companhia de teatro Ictus estabeleceu-se juridicamente em 1959 como uma Corporação de Direito Privado sem fins lucrativos (ICTUS, 2021c, n.p). Seus primeiros integrantes são Sonia Azócar, Carmen Undurraga, Marina González, Paz Yrarrázabal,

7. N.T.: “Bisbilhoto, espio, roubo, chupo, mordo, digiro, vomito, plagio, absorvo como uma esponja alcoólica as vidas alheias e as faço minhas, com medo e com desejo. Medo de viver e desejo de viver”, afirmou em uma ocasião. Cada uma de suas criações nunca deixou de ser uma ‘digestão de fragmentos literários de todos os tamanhos’ e ‘a exaltação da intertextualidade proclamada aos quatro ventos’” (tradução minha).

Julio Rubio, Julio Retamal Favereau, Claudio di Girolamo Carlini, Gabriela Ossa, Irene Domínguez, Mónica Echeverría e Germán Becker, professor de teatro. As duas primeiras obras do grupo, *La tertulia de los dos hermanos* e *Las suplicantes*, nasceram em 1956 (SOBRE, 2022c, n.p).

Poveda (POVEDA, 2015, p. 27-28) define Ictus como um teatro independente que segue as modalidades dos teatros universitários e denomina-se como *teatro de bolsillo*, um tipo de teatro que, explica citando Juan Andrés Piña (PIÑA, 1988), foi “creado por gente de teatro que surge en la Universidad, pero que se margina o independiza de ella, y cuya consolidación definitiva vino en la década de 1960”. A autora esclarece que grupos como o Ictus e outros *teatros de bolsillo*, como o Teatro Libre, a Compañía de los Cuatros, El Cabildo, El Callejón, Arlequín, Caracol e o Teatro del Arte, sobreviviam através da venda de ingressos. Ainda conforme Poveda (POVEDA, 2015, p. 28), enquanto havia rivalidade entre os teatros universitários e o teatro comercial tradicional, a convivência daqueles com o teatro independente foi complementar, com a expansão do teatro impulsionado por ambos. Rojo (ROJO, 2011, p. 70) considera o Ictus o grupo independente mais importante do Chile, afirmando sua grande capacidade de dialogar com o público e atitude crítica com relação às estruturas vigentes.

PABLO NERUDA VIENE VOLANDO

Segundo a cronologia das obras escritas por Jorge Díaz entre 1957 e 2005, disponível na página oficial do autor, *Pablo Neruda viene volando* (1991), peça em dois atos escrita no Chile por Jorge Díaz em colaboração com o Ictus, teve sua estreia em novembro daquele ano, na sala La Comedia, e recebeu o “Premio Municipal de Teatro” no ano seguinte (RELACIÓN, 2019c, n.p). Seu título faz referência ao poema *Alberto Rojas Giménez viene volando*, elegia escrita por Neruda ao saber da morte de seu amigo e poeta Rojas Giménez, que, conforme relata Neruda em *Confieso que he vivido*, possuía uma “figura que lo iluminaba todo, que hacía volar la belleza de todas partes, como si animara a una mariposa escondida”⁸ (NERUDA, 2004, p. 51). Se, segundo a entrevista a Eduardo Guerrero, nas obras de Díaz “las claves [...] están en las epígrafes”⁹ (ENTREVISTA, 2019c, n.p), em *Pablo Neruda viene volando*, que carece de epígrafe, a solução pode estar na intertextualidade presente no título. A beleza que voava por todas as partes graças a Rojas Giménez também voava por Neruda: o poeta poderia, através de seus poemas, levar a beleza a qualquer lugar.

Beleza e poesia transformam-se em liberdade na peça. “¿Cómo meter en una maletita (la sala La Comedia) tantas hectáreas de Neruda, tantas toneladas de Neruda, tantos litros de Neruda por centímetro cuadrado (como la

8. N.T.: “aparência que iluminava tudo, que fazia a beleza voar por todas as partes, como se animasse uma borboleta escondida” (tradução minha).

9. N.T.: “as chaves [...] estão nas epígrafes” (tradução minha).

10. N.T.: “Como colocar em uma malinha (a sala La Comedia) tantos hectares de Neruda, tantas toneladas de Neruda, tantos litros de Neruda por centímetro quadrado (como a chuva interminável de Temuco)?” (tradução minha).

11. N.T.: “A minha integração em um trabalho coletivo permitiu desvanecer minhas dúvidas e estimular a imaginação de todos. Com o Ictus nós ‘voamos’ com Neruda. Foi um jogo aéreo, de trapezistas, uma ‘arte de pássaros’. Abrimos a jaula do teatro La Comedia para que quem queira voe em liberdade, brincamos com o poeta dos brinquedos e nos angustiamos com o poeta das grandes perguntas sem respostas. Mas, sobretudo, recuperamos a ‘alegria de viver’. É sempre um bom momento para alçar voo. Que maneira melhor de fazê-lo do que com as asas da poesia?” (tradução minha).

12. N.T.: “Os quatro atores que interpretarão os Pablo Neruda colocam-se junto às máquinas [do vento e do mar] para fazê-las funcionar. Escuta-se o som do mar e do vento” (tradução minha).

lluvia interminable de Temuco)?”¹⁰, se pergunta Jorge Díaz (DÍAZ, 1991, p. 8) em artigo publicado no La Nación em 1991. No mesmo artigo vemos que o trabalho coletivo com o Ictus libertou Díaz de suas dúvidas: puderam voar com Neruda, puderam levar voo a quem quisesse.

Mi integración en un trabajo colectivo permitió desvanecer mis dudas y estimular la imaginación de todos. Con el Ictus hemos “volado” con Neruda. Ha sido un juego aéreo, de trapezistas, un “arte de pájaros”. Hemos abierto la jaula del teatro La Comedia para que vuele en libertad el que quiera hacerlo, hemos jugado con el poeta de los juguetes y nos hemos angustiado con el poeta de las grandes interrogantes sin respuestas. Pero, sobre todo, hemos recuperado el “gozo de vivir”.

Siempre es un buen momento de alzar el vuelo. ¿Qué mejor que hacerlo con las alas de la poesía?¹¹ (DÍAZ, 1991, p. 8).

A peça, por meio de seus quatro Nerudas, Albertina, Josie Blis, Delia, Matilde e Mamadre, evoca diferentes tempos e espaços. O primeiro ato tem início com os Nerudas produzindo sons do mar e do vento: “Los cuatro actores que interpretarán a los Pablo Neruda se colocan junto a las máquinas [del viento y del mar] para hacerlas funcionar. Se escucha el ruido del mar y del viento”¹² (DÍAZ, 2002, p. 254). Conforme González-Cruz (GONZÁLEZ-CRUZ, 1974,

p. 83), é pelo mar, tão presente na obra de Neruda, que o poeta busca a imortalidade poética:

Los viajes por mar, la temporada que pasó en Capri y las largas estancias en su casa de Isla Negra crearon en Neruda una especie de “conciencia marina”. [...] Además de los innumerales poemas dedicados al mar o en los cuales este aparece como tema principal o accidentalmente, debemos recordar “El gran océano” del *Canto general*, el propio *Memorial de Isla Negra* (donde hay tantos poemas dedicados al mar) y por último, la gran “apoteosis marina” de *Una casa en la arena* (obra que también se refiere al paisaje de Isla Negra). No es nada extraño que en sus “Disposiciones”, ya en 1949, Neruda pidiera que su cuerpo fuese enterrado en Isla Negra, “frente al mar que conozco”¹³.

Em *Disposiciones*, publicado no *Canto General*, além do mar de Isla Negra, o vento aparece como uma alusão à morte: “la tierra que un escondido herbario / secreto, hijo de brumas y de sales, roído / por el ácido viento”¹⁴. Além do mar e do vento, fazem-se presentes na peça referências às obras de Neruda em diferentes fases de sua vida, assim como os lugares por onde este passou.

Pablo Neruda viene volando estabelece, também, diálogo com *Los frutos de la tierra*, outro poema de *Canto General*.

13. N.T.: “As viagens por mar, a temporada que passou em Cápri e as longas estadias na sua casa em Isla Negra criaram em Neruda um tipo de ‘consciência marinha’. [...] Além dos inúmeros poemas dedicados ao mar ou nos que este aparece como tema principal ou acidentalmente, devemos lembrar de ‘El gran océano’ do *Canto general*, o próprio *Memorial de Isla Negra* (em que há tantos poemas dedicados ao mar) e por último, a grande ‘apoteose marinha’ de *Una casa en la arena* (obra que também se refere à paisagem de Isla Negra). Não é nada estranho que nas suas ‘Disposiciones’, já em 1949, Neruda pedisse que seu corpo fosse enterrado na Isla Negra, ‘em frente ao mar que eu conheço’” (tradução minha).

14. N.T.: “a terra que um escondido herbário / secreto, filho de brumas e de sais, roído / pelo ácido viento” (tradução minha).

Na peça, Matilde fala: “¡Ven a tu casa, que le han crecido peldaños, ventanales, cornisas! ¡Cocinaré para ti todas las aves y frutos de la tierra: torcazas, codornices, mazorcas y racimos!”¹⁵ (DÍAZ, 2002, p. 255). Os mesmos frutos da terra e aves aparecem no poema: “torcazas recién caídas, ebrias de racimos salvajes”; “codornices de cacería”; e “Cómo sube la tierra por el maíz buscando lechosa luz”¹⁶:

Cómo sube la tierra por el maíz buscando
lechosa luz, cabellos, marfil endurecido,
la primorosa red de la espiga madura
y todo el reino de oro que se va desgranando?

[...]

Dame unas codornices de cacería, oliendo
a musgo de las selvas, un pescado vestido
como un rey, destilando profundidad mojada
sobre la fuente, abriendo pálidos ojos de oro
bajo el multiplicado pezón de los limones.

[...]

´ Dadme todas las cosas de la tierra, torcazas
recién caídas, ebrias de racimos salvajes,
dulces anguilas que al morir, fluviales,

alargaron sus perlas diminutas,
y una bandeja de ácidos erizos
darán su anaranjado submarino
al fresco firmamento de lechugas¹⁷ (NERUDA, 2000, n.p).

A enorme concha encontrado por Albertina, Jossie Blis, Delia e Matilde lembra-nos as coleções de Neruda, que afirma, ao doar sua primeira biblioteca pessoal e sua primeira coleção de conchas, em 1954, à Universidad de Chile: “Yo fui recogiendo estos libros de la cultura universal, estas caracolas de todos los océanos, y esta espuma de los siete mares la entrego a la Universidad por deber de conciencia y para pagar, en parte mínima, lo que he recibido de mi pueblo”¹⁸ (OSORIO; GUILLÉN, 2006, p. 1). As conchas, “recogidas por Neruda mismo desde sus años de juventud en las costas de Ceilán, Baja California y Cuba entre otros lugares, o adquiridas en los mercados y tiendas naturalistas de París”¹⁹ (OSORIO; GUILLÉN, 2006, p. 2), evocam o poeta, mas, mais que ele, através dos nomes de diferentes lugares do mundo, os sete mares, a cultura universal, tema dos livros que o poeta colecionava. A concha da peça nos situa, desta forma, ao mesmo tempo em diversos espaços.

Dessa concha descoberta no chão, símbolo do tempo e dos espaços, Matilde recolhe e distribui às outras

17. N.T.: “Como sobe a terra pelo milho, buscando / leitosa luz, marfim endurecido, / a primorosa rede da espiga madura / e todo o reino de ouro que se vai debulhando! [...] / Dá-me umas codornizes de caça, cheirando / a musgo da selva, um pescado vestido / como um rei, destilando profundidade molhada / sobre a fonte, / abrindo pálidos olhos de ouro / sob o multiplicado mamilo dos limões. [...] / Dá-me todas as coisas da terra, torcazes / recém-tombadas, ébrias de cachos selvagens, / doces enguias que ao morrer, fluviais, / alongaram as suas pétalas diminutas, / e uma bandeja de ácidos ouriços / darão o seu alaranjado submarino / ao fresco firmamento das alfaces” (tradução de Paulo Mendes Campos, disponível na 11ª publicação em português do *Canto General*, elaborado pela editora Bertrand).

18. N.T.: “Eu fui reunindo estes livros da cultura universal, estas conchas de todos os oceanos, e esta espuma dos sete mares a entrego à Universidade por dever de consciência e para pagar, pelo menos um pouco, o que recebi do meu povo” (tradução minha).

19. N.T.: “reunidas pelo próprio Neruda desde seus anos de juventude nas costas de Ceilão, Baixa Califórnia e Cuba entre outros lugares, ou adquiridas nos mercados e lojas naturalistas de Paris” (tradução minha).

20. N.T.: “desata o vento do tempo e faz resgatar a infância” (tradução minha).
21. N.T.: “suas cinzas cicatrizam as feridas” (tradução minha).
22. N.T.: “desata os cavalos loucos da memória” (tradução minha).
23. N.T.: “Por que você me casou com o seu melhor amigo?” (tradução minha).
24. N.T.: “Sempre pensei que você fazia parte do meu corpo, das minhas unhas, meu cabelo, meus olhos” (tradução minha).

mulheres ramos: Albertina recebe absinto, que “desata el viento del tiempo y hace recobrar la infancia”²⁰; à Jossie Blis, entrega pau-santo, “sus cenizas cicatrizan las heridas”²¹; o sabugueiro, que “desata los caballos locos de la memoria”²²; vai para Delia. Matilde toma para si mesma matico, genciana e maquiberry (DÍAZ, 2002, p. 256). Todas as plantas da concha, distribuídas entre as mulheres que se relacionaram com Neruda, são medicinais. É dessa forma, com plantas que nos remetem ao conhecimento tradicional, que as mulheres se curam de seus antigos relacionamentos com o poeta, os quais conheceremos melhor no decorrer da peça. É com elas, com o mar e com o público que as quatro falam, talvez com sofrimento, e indagam-se sobre sua relação com o Neruda, relatando aquilo que não entendem — “¿Por qué me casaste con tu mejor amigo?”²³ (DÍAZ, 2002, p. 256) — e de como se sentiam — “Siempre pensé que formabas parte de mi cuerpo, de mis uñas, mi pelo, mis ojos”²⁴ (DÍAZ, 2002, p. 256).

Questionamentos do poeta escritos durante toda sua vida são trazidos à obra pelos quatro Nerudas quando estes entram em cena fazendo, com poucas alterações, 14 das perguntas presentes no livro póstumo *El libro de las preguntas*. Conforme a edição digital do livro:

El Libro de las preguntas, es una obra póstuma del poeta chileno Pablo Neruda. Está integrado por un conjunto de preguntas, escritas en estilo poético, que Neruda escribió a lo largo de su vida. En ellas, con sus habituales maestría y sensibilidad, el poeta lo cuestiona todo: la naturaleza, la vida, a sí mismo o a la humanidad. Estos textos permanecieron inéditos hasta su muerte. Posteriormente se compilaron y publicaron por primera vez en 1974²⁵ (NERUDA, 1974, p. 2).

O tempo da peça não é linear, e, com a chegada de Mamadre, sua madrastra, Neruda retorna à infância. Sabemos, pela sua conversa com Mamadre, de sua infância, de sua relação com o pai, com a poesia e da mudança de nome. Outros diálogos são estabelecidos com a obra do poeta, por exemplo, com sua primeira experiência erótica, relatada em *Confieso que he vivido*, o nascedouro de sua poesia:

En estos recuerdos no veo bien la precisión periódica del tiempo. Se me confunden hechos minúsculos que tuvieron importancia para mí y me parece que debe ser ésta mi primera aventura erótica, extrañamente mezclada a la historia natural. Tal vez el amor y la naturaleza fueron desde muy temprano los yacimientos de mi poesía. [...]

Lo que yo tenía de tímido y de silencioso lo tenían ellas de precoces y diabólicas. Esa vez, parado en la puerta de mi casa,

25. N.T.: “O Livro das perguntas, é uma obra póstuma do poeta chileno Pablo Neruda. É composto por um conjunto de perguntas, escritas em estilo poético, que Neruda escreveu ao longo de sua vida. Nelas, com sua habitual maestria e sensibilidade, o poeta questiona tudo: a natureza, a vida, a si mesmo ou à humanidade. Estes textos permaneceram inéditos até sua morte. Posteriormente foram compilados e publicados pela primeira vez em 1974” (tradução minha).

26. N.T.: “Nestas lembranças não vejo bem a precisão periódica do tempo. Fatos minúsculos que tiveram importância para mim me confundem, e parece que esta deve ser minha primeira aventura erótica, estranhamente mesclada à história natural. Talvez o amor e a natureza tenham sido desde muito cedo as fontes da minha poesia. [...] O tanto que eu era tímido e silencioso, elas eram precoces e diabólicas. Dessa vez, parado na porta da minha casa, tentava não olhar para elas. Tinham nas mãos algo que me fascinava. Aproximei-me com cautela e mostraram-me um ninho de pássaro silvestre, tecido com musgo e cálamos, que guardava em seu interior uns ovinhos maravilhosos de cor turquesa. Quando fui pegá-lo uma delas me disse que primeiro deveriam revirar minhas roupas” (tradução minha).

27. N.T.: “Na vida literária revolucionária, a figura mais importante era Roberto Meza Fuentes” (tradução minha).

trataba de no mirarlas. Tenían en sus manos algo que me fascinaba. Me acerqué con cautela y me mostraron un nido de pájaro silvestre, tejido con musgo y plumillas, que guardaba en su interior unos maravillosos huevecillos de color turquesa. Cuando fui a tomarlo una de ellas me dijo que primero debían hurgar en mis ropas²⁶ (NERUDA, 2004, p. 18).

Da conversa com Mamadre passamos ao encontro com os poetas Alberto Rojas Jiménez e Roberto Meza Fuentes. Sobre o segundo, afirma Neruda em *Confieso que he vivido*: “En la vida literaria revolucionaria, la figura más importante era Roberto Meza Fuentes”²⁷ (NERUDA, 2004, p. 49). Daí em diante, conhecemos mais a fundo a vida sentimental de Neruda mediante diálogos seus com algumas das mulheres com as que se relacionou: as quatro mulheres que aparecem ao princípio da peça. Conhecemos, também, alguns de seus poemas. Segundo Poveda (POVEDA, 2015, p. 308-309), a peça, nascida de textos de Neruda, propõe-se a apresentar o poeta por meio de imagens suscitadas pelas mulheres de sua vida, expondo Neruda em diferentes etapas, mostrando situações amorosas, amizades literárias, sua ideologia, aspirações políticas e contradições.

Posteriormente, os poetas Alberto Rojas Jiménez e Roberto Meza Fuentes lamentam, junto a Neruda, a morte

do Flaco Alfaro. Logo, em diálogo com Albertina, Pablo informa-lhe da morte deste, “un amigo poeta que se murió de frío y miseria”²⁸ (DÍAZ, 2002, p. 267) e que no sonho de Neruda era saltado pelo cadáver Valdivia, “un loco, al que le gusta saltar por encima de los muertos”²⁹ (DÍAZ, 2002, p. 267). Sabemos por *Confieso que he vivido* que um homem solitário que tinha como único hobby saltar o caixão de pessoas que julgava interessantes teria saltado Rojas Jiménez quando este estava em seu caixão (NERUDA, 2004, p. 52). Já o cadáver Valdivia, que nos é apresentado em *Confieso que he vivido*, é Alberto Valdivia, um amigo poeta de Neruda que recebeu esse apelido por sua aparência (NERUDA, 2004, p. 53-54). Vemos, assim, como a peça dialoga com a autobiografia do poeta de forma livre, mesclando e ficcionalizando fatos e personagens. Em outras palavras, como vimos em Rojo (ROJO, 2008a), fazendo-nos viajar pelo tempo e espaço entre realidade e invenção de forma não casual.

Jorge Díaz (DÍAZ, 1991, p. 8) apresenta-nos Neruda como um dicionário enciclopédico das sensações, emoções e experiências humanas: “Su primera vocación, antes que la de escritor (o precisamente, por ella) es la de un gozador, un sensual devorador de seres, de paisajes, de sensaciones, de objetos. Nada se escapa a su voracidad de glotón de la vida”³⁰. Primeiramente, percebemos que

28. N.T.: “um amigo poeta que morreu de frio e miséria” (tradução minha).

29. N.T.: “um louco que gostava de saltar por cima dos mortos” (tradução minha).

30. N.T.: “Sua primeira vocação, antes da de escritor (ou precisamente, por causa dela) é a de alguém que sabe desfrutar, um sensual devorador de seres, de paisagens, de sensações, de objetos. Nada escapa à sua voracidade de glutão pela vida” (tradução minha).

a maneira como Díaz vê a Neruda é semelhante à como enxerga a si mesmo: um colecionador de vidas alheias. Na peça, o Neruda de Díaz torna-se cônsul para poder vivenciar tudo o que seria possível:

PABLO 1.— ¿No me crees? Me ofrecieron el consulado en Rangún.

ALBERTINA.— ¿Y para qué quieres irte tan lejos?

PABLO 2.— ¡Eso, Pablo, ¿para qué?!

PABLO 1.— ¡Para verlo todo, para vivirlo todo, para tocarlo todo!³¹ (DÍAZ, 2002, p. 267).

Após a conversa com Albertina, segue uma discussão entre Pablo 1 e Pablo 2. O conflito de ideias ou interesses entre os Pablos é recorrente na peça, mostrando Neruda como um personagem complexo, multifacetado, marcado por contradições. Também a forma não linear em que os fatos ocorrem, passando quase ao mesmo tempo por diferentes momentos da vida de Neruda, que dialogam e muitas vezes se contradizem, e seu envolvimento com diferentes pessoas, nos ajuda a visualizar e compreender melhor tanto sua história quanto sua relação com as mulheres presentes na obra.

Ao encontro do jovem Neftalí com Gabriela Mistral, segue-se um segundo encontro com a poeta, em que Neruda apresenta-lhe um dicionário beneditino do século XVI. Refletindo sobre a palavra *ababear*, que significa dizer coisas insensatas e estúpidas, Mistral comenta que muitos políticos e escritores ilustres *ababean* bastante, ao que Neruda responde que os colonizadores (“*conquistadores rapaces*”)³² deixaram-lhes uma boa língua (DÍAZ, 2002, p. 273). A conversa entre os poetas estabelece, mais uma vez, diálogo com *Confieso que he vivido*:

Qué buen idioma el mío, qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos... [...] Por donde pasaban quedaba arrasada la tierra... Pero a los bárbaros se les caían de las botas, de las barbas, de los yelmos, de las herraduras, como piedrecitas, las palabras luminosas que se quedaron aquí resplandecientes... el idioma. Salimos perdiendo... Salimos ganando... Se llevaron el oro y nos dejaron el oro... Se lo llevaron todo y nos dejaron todo... Nos dejaron las palabras³³ (NERUDA, 2004, p. 68).

A política aparece mais intensamente na peça quando Neruda conhece poetas em Madri, como Rafael Alberti e Federico García Lorca, que lhe convida para conhecer o local onde os manifestos políticos eram impressos. Pouco depois, Delia del Carril, Alberti, Neruda e outras pessoas folheiam jornais de tendências direitistas que contêm

31. N.T.: “PABLO 1.— Você não acredita em mim? Me ofereceram o consulado em Rangum.
ALBERTINA.— E para que você quer ir para tão longe?
PABLO 2.— Isso, Pablo, para quê?!
PABLO 1.— Para ver tudo, para viver tudo, para tocar tudo!” (tradução minha).

32. N.T.: “Conquistadores ladrões” (tradução minha).

33. N.T.: “Que bom idioma o meu, que boa língua herdamos dos torvos conquistadores... [...] Por onde passavam ficava arrasada a terra... Mas caíam das botas, das barbas, dos elmos, das ferraduras dos bárbaros, como pedrinhas, as palavras luminosas que aqui permaneceram resplandecentes... o idioma. Saímos perdendo... Saímos ganhando... Levaram o ouro e deixaram-nos o ouro... Levaram tudo e deixaram-nos tudo... Deixaram-nos as palavras” (tradução minha).

informações manipuladas: pela primeira vez, afirma Alberti, a imprensa de direita percebe que a esquerda está se organizando (DÍAZ, 2002, p. 282).

No começo do segundo ato aparecem, novamente, Delia, Albertina, Jossie Blis, Matilde e o som do mar. Falamos dos filhos que não tiveram e, sem muitos detalhes, de Malva Marina, única filha de Neruda. Percebemos que, ainda que o foco da peça seja Neruda e suas contradições, estando sempre a política, a história, os outros poetas e as mulheres em segundo plano, todas expressam em algum momento seus sentimentos, menos Maruca: além de aparecer brevemente na peça, a mãe de Malva não tem voz, tendo apenas três falas — duas em holandês e uma que se limita a “Bye, Pablo”³⁴ (DÍAZ, 2002, p. 276). Das mulheres passamos a Neruda falando com Delia sobre Machu Picchu, em referência a *Canto general* (DÍAZ, 2002, p. 286); e à época de Videla, em que Neruda está efetivamente envolvido com a política, com o discurso *Yo acuso* (DÍAZ, 2002, p. 287). A partir de então, não conhecemos apenas o poeta e o cônsul: conhecemos o Neruda senador e o Neruda clandestino (*tío Pedro*) (DÍAZ, 2002, p. 288), para, então, voltarmos a quando Neruda organizou, enquanto cônsul, a entrada no Chile de refugiados republicanos espanhóis (DÍAZ, 2002, p. 290). A poesia de Neruda é capaz de representar o povo chileno

e, ao mesmo tempo, como Salvador Allende afirma mais adiante na peça, em uma carta lida por Matilde, levar conhecimento sobre o país: “A través de tu poesía, he podido profundizar en el conocimiento de nuestro país y en el vasto corazón del hombre”³⁵ (DÍAZ, 2002, p. 302). Assim, vemos Neruda como um símbolo de esperança e alguém que pode usar sua voz para representar o povo, que, por sua vez, tenta defendê-lo:

PABLO 3.— Carmelo, yo te agradezco mucho que hayas venido, pero no pienso abandonar el país, nunca. ¡No, no...! Hay mucha gente que confió en mí al elegirme senador. Los mineros del norte, por ejemplo, que están siendo reprimidos brutalmente.

CARMELO.— ¡Pues son ellos, precisamente, los que no quieren que sea detenido!

[...]

CARMELO.— ¡Vamos, don Pablo, póngase esto! No será un exilio exactamente; será una misión. Hay que denunciar en el extranjero lo que está ocurriendo en el país. ¿No cree?³⁶ (DÍAZ, 2002, p. 290-291).

34. N.T.: “Tchau, Pablo” (tradução minha).

35. N.T.: “Através de sua poesia, pude aprofundar-me no conhecimento de nosso país e no vasto coração do homem” (tradução minha).

36. N.T.: “PABLO 3.— Carmelo, eu te agradeço muito por ter vindo, mas não vou abandonar o país, nunca. Não, não...! Tem muita gente que confiou em mim ao me eleger senador. Os mineiros do norte, por exemplo, que estão sendo brutalmente reprimidos. CARMELO.— Mas se são justamente eles que não querem que você seja preso! [...] CARMELO.— Vamos, seu Pablo, coloca isso! Não vai ser exatamente um exílio; vai ser uma missão. O que está acontecendo no país deve ser denunciado no exterior. Você não acha?” (tradução minha).

Já na Itália, Neruda escreve os *Versos del capitán*. Aparece, contente, com Matilde, com quem conversa sobre a infância, a pobreza e a felicidade: “PABLO 4 — Dígame una cosa, Matilde, ¿usted tuvo una infancia muy pobre también?. MATILDE.— Sí, en Chillán, en Cauquenes... sí, pero, ¿sabe, Pablo? Yo fui feliz”³⁷ (DÍAZ, 2002, p. 295). Ao final do encontro dos dois, os quatro Pablos discutem e se acusam por motivos diferentes: por usar as mulheres e não escolher entre Delia e Matilde; por enganar Delia; por ser um cínico; por gostar apenas dele mesmo; por tentar resolver tudo com cartas poéticas; por se interessar mais pelos dogmas e as ideias que pela poesia; por ser um pequeno burguês hipócrita (“¿Quién te va a creer ahora cuando critiques a la sociedad capitalista?”³⁸ [DÍAZ, 2002, p. 299]). Ainda que dialogue com uma elegia e apresente Pablo Neruda como um símbolo do país, representante do povo e poeta que faz voar a beleza, a peça expõe críticas — talvez pequenas críticas — ao poeta por meio dos diálogos entre suas personalidades.

Já ao final da obra, voltam a aparecer as quatro mulheres, que nomeiam diversas outras com as quais Neruda se relacionou, assim como afirmam que ele se casará com todas. Os Nerudas rememoram a infância, suas primeiras experiências eróticas, suas relações com o pai: olhar para trás e reler sobre o poeta

quando jovem, após conhecermos sua vida até quase o momento de sua morte nos possibilita pensar sobre quem foi Neruda, ou quem foram os Nerudas. Desse modo, podemos tentar compreender melhor suas atitudes e forma de ser. Reencontra, ainda, Carmelo, que diz que o Chile se parece cada vez mais com a Espanha de 1936, comparação que nos faz refletir sobre os momentos históricos dos dois países e, também, sobre como situações políticas semelhantes podem ocorrer em locais e épocas distintos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vimos no decorrer deste estudo que, no final do século XIX, ideias socialistas e anarquistas ganham força no Chile em oposição ao liberalismo popular. O teatro e outras formas de resistência cultural apresentam-se, então, como meios de combate à ideologia burguesa. Na esteira de Sara Rojo, que tece sua teoria a partir dos ensinamentos de Bakunin, a influência anarquista pode ser percebida no teatro chileno de duas formas: em obras com conteúdo subversivo, principalmente no começo do século XX; e em obras cujo impulso libertário atua na forma, produzindo dramaturgias complexas e fragmentadas. Características identificadas com o anarquismo são, além do conteúdo, o internacionalismo, a fragmentação,

37. N.T.: “PABLO 4 — Me diz uma coisa, Matilde, você também teve uma infância muito pobre? MATILDE.— Sim, em Chillán, em Cauquenes... sim, mas, sabe, Pablo? Eu fui feliz” (tradução minha).

38. N.T.: “Quem vai acreditar em você agora quando você criticar a sociedade capitalista?” (tradução minha).

a concepção não linear da história e, conseqüentemente, a inter-relação entre os acontecimentos.

Na peça *Pablo Neruda viene volando*, vemos a construção de um Neruda complexo, que apresenta crises e contradições: os comentários que podem ser considerados os mais críticos em relação ao poeta vêm dos quatro Nerudas em momentos de discussões. Conhecemos também, principalmente através dos Nerudas e Albertina, Jossie Blis, Delia e Matilde, a vida do poeta e um pouco da história dos lugares onde esteve. Desta forma, temos a presença de diferentes espaços e tempos que nos levam à reflexão e possibilitam estabelecer diálogos entre acontecimentos que, ainda que a princípio não se relacionem, nos levam a uma melhor compreensão dos fatos. Em outras palavras, *Pablo Neruda viene volando* é construída através da intertextualidade e do internacionalismo, da visão de tempo e inter-relação entre as diferentes épocas de forma compatível aos impulsos libertários estudados por Rojo. Além disso, em alguns momentos, o conteúdo dialoga com ideias libertárias, sendo mais uma característica que nos permite considerar que a peça contém princípios anarquistas.

REFERÊNCIAS

BAKUNIN, Mikhail Alexandrovich. **Textos anarquistas**. L&PM Pocket. Edição do Kindle, 1984.

BERTHIER, René. **Teoria política e método de análise no pensamento de Bakunin**. Entrevista concedida a Felipe Corrêa. Instituto de Teoria e História Anarquista, 2014.

BIOGRAFÍA Jorge Díaz Gutiérrez (1930-2007). **Jorge Díaz**. 2019c. Disponível em: <<https://www.jorge-diaz.org/biografia-jorge-diaz-gutierrez-1930-2007/>>. Acesso em 04 de Out de 2020.

CABEZAS, Estela. La vida insomne de Jorge Díaz. **Economía y negocios**, 2017. Disponível em: <<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=342662>>. Acesso em 04 de Out de 2020.

DÍAZ, Jorge. **Pablo Neruda viene volando**. La Nación. Santiago: Talls. Graf. La Nación, 1917- v., (23 nov. 1991), p. 8. Disponível em: <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78195.html>>. Acesso em 04 de Out de 2020.

DÍAZ, Jorge e Ictus. Pablo Neruda viene volando. in: Ictus. **La palabra compartida**. Tomo II. p. 254 - 311. Santiago: Edebé Ed. Don Bosco, 2002.

GAMBONE, Larry. **El movimiento libertario en Chile: 1840 - hoy**. Centro de Estudios Miguel Enríquez. 2003-2006c.

GUILLAUME, James. "Bakunin, por James Guillaume". In: BAKUNIN, Mikhail Alexandrovich. **Textos anarquistas**. L&PM Pocket. Edição do Kindle, 1984. n.p.

GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. **Dialéctica del mar y la tierra en los "testamentos" de Pablo Neruda: "Disposiciones del Canto General"**. 1974. Mester, 4(2).

GREZ TOSO, Sergio. ¿Teatro ácrata o teatro obrero? Chile, 1895-1927. Estudios Avanzados, núm. 15, junio, 2011, p. 9-29. Universidad de Santiago de Chile. Santiago, Chile.

ICTUS. **Memoria chilena**. 2021c. Disponível em: <www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97901.html>. Acesso em 15 de Mar de 2022.

ENTREVISTA a Eduardo Guerrero: Autor de Biografía de Jorge Díaz. **Jorge Díaz**. 2019c. Disponível em: <<https://www.jorge-diaz.org/entrevista-a-eduardo-guerrero-autor-de-biografia-de-jorge-diaz/>>. Acesso em 04 de Out de 2020.

NERUDA, Pablo. **Canto General**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Versão digital disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcj38p8>>. Acesso em 05 de Out de 2020.

NERUDA, Pablo. **Canto Geral**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Buenos Aires: Seix Barral, Grupo Planeta, 2004.

NERUDA, Pablo. **El libro de las preguntas**. Titivillus ePub, 1974.

RELACIÓN cronológica de las obras escritas por Jorge Díaz entre 1957 y 2005. **Jorge Díaz**. 2019c. Disponível em: <<https://www.jorge-diaz.org/teatro/>>. Acesso em 04 de Out de 2020.

OSORIO, Cecilia; GUILLÉN, Nicolás. **Las caracolas de Neruda**. Nerudiana. nº 2. Diciembre, 2006. p. 1-4. Fundación Pablo Neruda. Santiago, Chile.

POVEDA, María Magdalena Robles. **Entre dos orillas: Jorge Días (1930-2007). Una aproximación a su obra dramática**. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispanoamericana) – Facultad de Filología, Universidad de Salamanca. Salamanca. 2015.

ROJO, Sara. **Teatro e pulsão anárquica**: estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

ROJO, Sara. **Canción de cuna para un anarquista**: reflexão sobre o tempo como território móvil. V Congresso de Abrace. 2008a.

ROJO, Sara. Teatro chileno y anarquismo (desde comienzos de siglo XX hasta el período dictatorial). **Aisthesis**. n° 44 (2008b): 83-96.

SOBRE el teatro. **Teatro** ICTUS. 2022c. Disponível em: <<https://teatroictus.cl/sobre-el-teatro/#>>. Acesso em 16 de Mar de 2022.

Recebido em: 01-08-2021

Aceito em: 30-03-2022