



MENDES, R. C. L.; COSTA, A. M. R. F. M. da; COENGA, R. E. O diálogo entre o teatro e a fotografia: *Fulgor e morte de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda. **Revista Diálogos (RevDia)**, “Edição comemorativa pelo Qualis B2”, v. 6, n. 2, mai.-ago., 2018.

O DIÁLOGO ENTRE O TEATRO E A FOTOGRAFIA

Fulgor e morte de Joaquín Murieta, de Pablo Neruda.

The dialogue between theater and photography: Fulgor and death in Joaquín Murieta, by Pablo Neruda.

Rosana Campos Leite Mendes (UnB Pós LIT/ESP/FAPEMAT)¹

Anna Maria Ribeiro Fernandes Moreira da Costa (UNIVAG/IHGMT)²

Rosemar Eurico Coenga (UNIC/IFMT)³

¹ Doutoranda em Literaturas e Práticas Sociais pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). ESP/SES. FAPEMAT. Brasil. E-mail: rocamposs@uol.com.br.

² Doutora em História, com pós-doutoramento no Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Docente do Centro Universitário de Várzea Grande - UNIVAG. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso (IHGMT). Brasil. E-mail: anna-edu@hotmail.com

³ Doutor em Teoria Literária e Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Mestre em Educação pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Docente do Programa de Pós-Graduação em Ensino. Brasil. UNIC/IFMT. E-mail: rcoenga@gmail.com





RESUMO: O presente artigo estuda as relações entre o texto teatral e a fotografia na peça *Fulgor e Morte de Joaquín Murieta* (1967), de Pablo Neruda. A peça em questão traz a história de Joaquín Murieta, bandido ou herói, presente na história do México e do Chile como o sujeito que entre mineiros, camponeses e aventureiros participa da “corrida do ouro na Califórnia” no século XIX. Especificamente, o presente trabalho, cujos preceitos teóricos são os estudos interartes e da fotografia (ARBEX, 2006; LOUVEL, 2006; BARTHES, 1980;) e os estudos do teatro (RYNGAERT, 1998 WILLIAMS, 2002; HUBERT, 2013) busca falar do teatral submerso na escrita literária de Pablo Neruda. O objetivo deste trabalho é refletir sobre um explícito interesse do poeta Pablo Neruda em “dar vida” e rosto retratado a Joaquín Murieta, não pela poesia e sim como autor de teatro.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Fotografia. Pablo Neruda.

ABSTRACT: This article studies the relations between the theatrical text and photography in the play *Fulgor e Morte* by Joaquín Murieta (1967), by Pablo Neruda. The piece in question brings the story of Joaquín Murieta, a bandit or hero, present in the history of Mexico and Chile as the subject that among miners, peasants and adventurers participates in the "gold rush in California" in the nineteenth century. In particular, the present work, whose theoretical precepts are the interarting and photography studies (ARBEX, 2006; LOUVEL, 2006; BARTHES, 1980) and theater studies (RYNGAERT, 1998 WILLIAMS, 2002; HUBERT, 2013) seeks to speak of the theatrical submerged in the literary writing of Pablo Neruda. The aim of this work is to reflect on an explicit interest of the poet Pablo Neruda in "giving life" and face portrayed, Joaquín Murieta, not for poetry but as theater author.

KEYWORDS: Theater. Photography. Pablo Neruda.

1. O TEXTO DE TEATRO E A FOTOGRAFIA: REALIDADES ENCENADAS E REVELADAS NA ARTE

Ryngaert (2013), ao tratar da definição do texto do teatro moderno e contemporâneo, irá situar estes como os “mais abstratos e enigmáticos” e que não facilmente se mostram em uma leitura. No caso, o leitor deverá estabelecer uma intrínseca colaboração para que não se conceda uma leitura “à revelia” e que se traduza tão somente em um caminho de significações e ideias. E, já que o teatro não são ideias, como dar “muito sentido” ou “pouco” sem incorrer em situações de “tomar por verdades” o que se esforça por revelar-se como representação? Esse paradoxo teatral,





de não se revelar ou compreender-se em excesso, a ponto de explicar em demasia os textos é, segundo Ryngaert (2013) a parte que resiste e não se mostra facilmente ao leitor de imediato. Assim, ele nos diz que o “texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena” (RYNGAERT, 2013, p. 5). Nesse estado puro, o texto teatral é preenchido por essa “realidade” que joga ora com o que está escondido ora com o que está à mostra. Devido a isso, muito do que ouvimos falar da escrita, da encenação e daqueles que assistem o teatro de hoje, opera-se a grandes distâncias das ideias que fazíamos dele.

Hubert (2013), por sua vez, irá nos dizer sobre como o teatro europeu, num movimento rumo à modernidade, transformou-se com mais aceleração no século XX. Os caminhos da escrita dramática, das condições de representação e das relações atores e espectadores contribuíram para essa condição. E, com o Naturalismo, pode-se dizer que ficou para trás uma concepção do teatro cuja estética amparava-se numa recorrência quanto à reconstrução de locais com a maior exatidão possível. A perspectiva que surge a partir daí é a de um teatro que não terá mais por objetivo maior uma reprodução exata e verossímil do real. Nessa condição, como nos diz esse autor, as artes do século XX repensaram o conceito de mimesis. E, nessa trajetória de arte que é mentira e que nos faz “compreender a verdade”, a fotografia e o cinema, artes voltadas a uma cópia incontestável da realidade, contribuíram para tal fator. Ele nos lembra:

O aparecimento da imagem fotográfica e, depois, cinematográfica, que proporciona uma cópia fiel do real, arruinou o sonho do realismo nas artes espaciais, em particular na pintura e no teatro. Como não se supõe mais que a cena deva reproduzir um fragmento do mundo real, a natureza da ilusão teatral se modificou profundamente. (...) Duas influências bem diferentes contribuíram para a transformação da cena ocidental: o sonho wagneriano de um drama total, em que se misturam todas as artes, e a descoberta da estilização dos teatros orientais. (HUBERT, 2013, p. 223)

E, se a natureza da ilusão teatral assume outros contornos, tal qual proposto por Richard Wagner cuja música, no espetáculo, teria um total





envolvimento com a ação dramática, também definiria o que Baudelaire já procurava como uma “correspondência entre as artes”. O outro fator elencado por Hubert (2013), e sem menos importância, é a relevância do olhar e descoberta ao teatro oriental nesse momento do século XX. A Europa, que antes quase que totalmente ignorava a dramaturgia oriental, passa a ser influenciada pela mesma. À parte o teatro de sombras, de tradição chinesa, que já havia em um intercuro de passagens pelo Ocidente no século XIX, as outras formas de teatro oriental eram desconhecidas. Em razão disso, há uma maior atração à hibridização de linguagens, uma vez que esse teatro trabalhava com uma arte entrelaçada pelo canto, música e dança em igual condição à declamação do texto, fatores que conferem novos lugares à representação teatral. Nessa dimensão, prioritariamente o que se põe em jogo é uma maneira de se pensar as relações do teatro e da ilusão. Hubert (2013) ao citar Jean Genet diz que este ficou maravilhado com o que lhe havia sido posto pelo teatro chinês, japonês ou balinês em relação ao teatro ocidental. No caso, o grande espaço de enredamentos e símbolos ativos capazes de chegar ao público com uma linguagem mais do “não dito” e sim do pressentido (HUBERT, 2013, p. 225).

A fusão das artes então, nos estudos do teatro, da música, ou da pintura volta-se para refletirmos sobre as fronteiras das práticas artísticas de forma a projetar a ilusão do quadro pictórico. Nessa vertente e explorando a encenação do drama wagneriano, que desde o século XIX já almejava a fusão das artes e via na ópera um elemento insuficiente para unir música, poesia e dança, vislumbrava-se já a orquestra como um artefato invisível para o público, num fosso. Tudo isso, é claro, para ser mais “visível” a imagem cênica do drama, pois a música parecia vir de “lugar nenhum” (HUBERT, 2013, p. 224). Nos dias atuais, num entendimento de intermedialidade enquanto categoria de análise de configurações midiáticas individuais, nos estudos literários e na sua junção com os estudos fílmicos, de teatro, de música, de quadrinhos e outras mídias é que, de certa maneira, pensa-se com mais ênfase em uma obra com qualidades intermídias de fronteiras. Estas, no caso, com artifícios que possam unir mundos distintos





em uma encenação com efeitos visuais e sonoros de modo a suscitar uma ilusão, como uma encenação inteira ou como um quadro pictórico emoldurado e em movimento (RAJEWSKY, 2012, p. 60). Ela diz:

Tal modo de empregar e encenar mídias em performances de dança contrasta profundamente com uma sequência da produção de dança-teatro de nome *Bodies*, de Sasha Waltz (cf. RAJEWSKY, 2002; 2005). No início da sequência, uma construção que imita uma moldura ergue-se no palco, juntamente com uma fachada transparente e um painel opaco na parte de trás. Posicionados entre a tela frontal transparente e o painel posterior, e mantendo-se no ar amparando o corpo nesses dois apoios, os dançarinos movimentam-se vagarosamente, em todas as direções, numa leveza que impressiona e livres da necessidade de tocar o chão. Com o recurso a outros artificios que colaboram igualmente para o impacto da cena, tais como a iluminação, o figurino que evoca tangas e os corpos que se exibem talhados pelas bordas da moldura, essa sequência vai trazer à mente do público uma pintura, vai lembrá-lo talvez de uma pintura maneirista. (RAJEWSKY, 2012, p. 60-61)

Louvel (2006), no livro *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*, organizado por Márcia Arbex, irá nos fazer refletir acerca do estatuto da descrição pictural. Para essa autora, há uma “abundância de textos narrativos que convocam a imagem, seja a pintura, gravura, desenho ou fotografia” (LOUVEL, 2006, p. 191). E estabelecer marcadores de picturalidade é o que, a princípio, poderá vir a reconhecer uma descrição propriamente dita pictural. Esta, no caso, provoca efeitos de “interrupção” que geram uma expansão textual: a da imagem mental que se estende para os limites além da imaginação. Para Louvel (2006), “a descrição pictural se distingue de sua irmã, a descrição pragmática de finalidade didática, normativa”, exatamente por se afirmar em pontos de diferença em relação ao texto descrito. E como essa operação exige uma atividade de enquadramento, diz-se:

“Para ‘poder ver’, o personagem deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar”. O ‘topos da janela’ e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro, as situações elevadas de onde se goza de uma “boa/bela vista”. (LOUVEL, 2006, p. 204)





Esse lugar de enquadramento, no caso da descrição pictural, tratar-se-á quase como uma tela servindo como suporte ao que será projetado pelo imaginário. Esse efeito de enquadramento terá como objetivo maior tratar o ponto de vista, da descrição, como uma focalização. Nesse viés, importante considerar o olhar e a análise pela reflexão de um personagem. Outro fator a verificarmos aqui, finalmente, seriam as concepções do teatro antinaturalista que coexistiram para além do século XX e que em muito traçaram as características das obras teatrais existentes. Numa primeira vertente, o teatro simbolista com a sua visão de supressão quase que de todo o cenário construído e com as voltas mais do que pode ser tirado da luz e da música. Também, com a carga poética da cena voltada aos símbolos, cuja importância do texto não se firmaria mais em descrever e sim a sugerir; depois, o teatro tido como um lugar de transcendência, e de espaço privilegiado o qual ressoaria a um sagrado que deve impelir o espectador a um “revolver-se”, em todos os aspectos, para um questionamento integral de si. Por fim, o teatro político que procura eliminar a ilusão que não consubstancia a vertente crítica; Brecht, nesse sentido, mais precisamente afirma o conceito de “distanciamento” e a questão fortemente evidenciada que a cena é uma ficção.

Junto ao enredamento das formas dramatúrgicas, importante também considerarmos as referências ao produto “imagens fotográficas”. Estas rapidamente passam a ser massificadas e, primordialmente, desejadas pela sociedade, após a sua descoberta no século XIX. A fotografia, mais do que um artefato de projeção da realidade, do corpo e do rosto retratado, ancora-se num processo no qual a verossimilhança alcançava um patamar elevado no terreno da visualidade. Conforme nos aponta Fabris (2011), ainda que a “fidelidade fotográfica” imponha um novo emblema à prática artística tradicional, muitos fotógrafos desejosos de reconhecimento na figura de artistas irão para o campo da fotografia alegórica, cuja meta era transferir, à imagem fotográfica, as funções sociais e culturais de elevação e *status* já alcançadas pela pintura, em séculos anteriores, enquanto arte de primeira grandeza.





E, por esse caminho, a proliferação de estúdios de retratos comerciais nos anos 1840 contribuiu para que a fotografia fosse vista como um registro da aparência e da identidade pessoal. A câmera registrava o indivíduo de forma automática, e essa nova mídia buscava adaptar o nosso olhar para o que Barthes (2012), em sua obra *A Câmara Clara*, nos diz sobre o “olhar fotográfico ter algo de paradoxal”. Ao colocar em nossas vistas a realidade, a fotografia estabelece a constatação óbvia de uma confusão reverberada pela realidade do “isso foi” com a verdade do “é isso”. Por conta desse fator, ela (a fotografia) é alucinativa nessa reunião de “verdade-louca”. Para esse autor, a “economia da visão” provocada pelo olhar sempre está posta por um olhar louco: tem efeito de verdade e efeito de loucura. Com base nesse olhar, ao texto teatral e à fotografia, temos como entrelaçamento a uma possível fusão das artes dar visibilidade aos limites que tocam as relações do teatro com o fotográfico na obra teatral de Pablo Neruda.

2. PABLO NERUDA E SEU TEATRO: A PEÇA *FULGOR E MORTE DE JOAQUÍN MURIETA* EM RETRATO

Se formos pensar no autor teatral, intencionamos olhar a um Neruda que nos disse: *“Eu tenho um conceito dramático e romântico da vida. Não me corresponde ao que não chega profundamente a minha sensibilidade”* (JOSEF, 1971, p. 234). Nesta fala, Pablo Neruda, poeta desde cedo, nascido em Parral, povoado do Chile, em 1904, tinha em mente que o escritor latino-americano poderia ser moderno sem, contudo, deixar seus ideais nacionais. O contato de Neruda com a gente do seu país é evidente em inúmeros detalhes apreendidos em sua vida. Nesse sentido, Adriane Vidal Costa, no livro *Pablo Neruda, uma poética engajada* (2007), relata casos tais como quando Neruda é eleito senador da República, em 1945, pela “gente sem sapato e sem escola”, pessoas oriundas de Taparacá, uma das regiões mais sofridas do Chile à época, e o mesmo vem a dizer: *“ficarei sempre orgulhoso por terem votado em mim milhares de chilenos da região*





mais dura do Chile, região de grande mineração de cobre e salitre". Nesses desdobramentos de sua vida é perceptível o quanto Neruda sempre esteve em meio a uma forte afirmação do seu compromisso político e poético.

À parte sua imensa obra poética que está entre as grandes da história da literatura mundial, em 1966 escreve a peça de teatro *Fulgor e Morte de Joaquín Murieta* a qual é publicada pela Editora ZIG ZAG, de Santiago do Chile. Em 1967, ocorre a estreia dessa mesma peça, no teatro Antonio Varas, Chile, pelo elenco do ITUCHI e com direção de Pedro Orthous. A peça, única da escrita de Neruda, procura reviver em "teatro" a história de Joaquín Murieta. Nela, tudo se passa com as cantatas e escrita que descrevem, no século XIX, a corrida do ouro na Califórnia, Estados Unidos da América e local no qual a maior parte da ação se passa. A cantata, dividida em seis quadros: Porto de Valparaíso: partida; a travessia e o casamento; el fandango; os galgos e a morte de Teresa; o fulgor de Joaquín e a morte de Murieta, monta o cenário do caminho percorrido por Murieta e seus compatriotas.

O texto dramático não se refere apenas a esse quadro e sim nos dá em teatro a expressão para mostrar o local escolhido por uma multidão de chilenos, de Valparaíso, tais como camponeses, mineiros, pescadores e aventureiros, a um incerto rumo das descobertas. Estes, deslumbrados com a aventura da busca do ouro, partem para a Califórnia e desse espaço que aborda a realidade de tais aventureiros surge a narrativa. Na obra, Joaquín Murieta encontra ouro e se casa com Teresa, compatriota e mulher amada. Contudo, enquanto procura novas jazidas, vem a tragédia: em meio a estrangeiros e morenos (chilenos, mexicanos, imigrantes), a violência sobrecarrega o cenário da peça e dá os tons de impureza da vida em sociedade. Tereza é assassinada e a partir daí surge o bando de Murieta que assalta e invoca a lenda do "tirar do rico para dar ao pobre". Ao final, Murieta é morto e sua cabeça é decepada e exibida na Feira de São Francisco, nos Estados Unidos. Muitos livros, gravuras, imagens e canções populares mantêm vivas as suas lembranças e até dão conta da existência de vários Murietas. Imprimem-lhe o título de bandido, mas logo na apresentação Neruda nos diz:





Esta é uma maneira a mais de dissolver o rebelde. Eu não a aceito. Porque aquele que se aproxima da verdade e da lenda do nosso bandido sente seu orgulho magnético. [...] Sua cabeça cortada exigiu esta cantata e eu a escrevo não só como um oratório insurrecional, mas como uma certidão de nascimento. (NERUDA, 2007, p. 12)

Nesse sentido, o único retrato provável de Joaquín Murieta em vida e a imagem de sua cabeça depois de morto, são ilustrações que enfatizam um possível enquadramento fotográfico operado por Neruda ao produzir sua obra teatral. A imagem fotográfica de Joaquín Murieta espelha e cria, por assim dizer, o instantâneo de uma narrativa cênica. O que se examina é o reforço a um presente que se instala, pois a fotografia permanece e sua história também. Ela, a partir do fragmento, de uma parte do corpo, instaure o conjunto. A fotografia com a sua “sutileza decisiva” coloca o objeto diante de uma verdade e a certeza do que convencionamos com a realidade “daquilo que foi” (BARTHES, 1980, p. 72). Assim como Brecht com o seu teatro que não tinha por intenção mostrar tudo e, sim, uma parte, uma sucessão de pequenos detalhes entre a vida de um homem e sua história para que o espectador efetuasse os preenchimentos, num vaivém, também Neruda introduz em sua peça gestos que se montam por um fragmento.

A cabeça de Murieta é uma parte que aciona sua trajetória. Conhecemos Joaquín em alguns momentos particulares de sua vida e de sua história. Do mesmo modo que Sontag (2004) vai nos dizer que tirar uma fotografia seria uma forma de participar da “vulnerabilidade e mutabilidade de outra pessoa” justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, temos em imagem, num retrato, o recorte da instantaneidade de um personagem. Pois, assim como os estúdios de retratos comerciais tiveram a sua proliferação acelerada nos anos de 1840 para que o indivíduo tivesse um registro de sua identidade pessoal e aparência, também muito já se pensava na câmera e no retrato como uma possibilidade de registro e representação dos homens e mulheres anônimos e de classes inferiores da sociedade. Daí porque somos levados a pensar na obra dramática de Neruda como uma negação à visão de um Murieta





demasiado dissolvido e amparado em uma ideia de dúvida. Seu retrato mostra o lado outro que se recusa a fixar a história chilena de Murieta.

Essa ratificação como um certificado de existência nos impede de ver o retrato de Murieta desalojado de uma identificação no teatro de Neruda. E como algo que diz “sim”, o retrato, que não pode dizer, dá a ver. Por outro lado, no texto teatral, ele se amplia e revela o espetáculo que resulta em vários planos. Nele, pouco a pouco, reconhece-se Murieta, menino chileno, cor de azeitona, de oliva que resplandece sua origem latina e cuja certidão de nascimento é a de uma “criança morena” que ignora o caminho a ser percorrido. Da pátria à batalha, do berço ao ouro, o magnetismo que habita a fotografia é o que irá recuperar todo o trajeto de Murieta. A chama do ouro, que atravessa os montes do Chile, é a que irá trazer, do galope e com a virtude selvagem que “toca a fronte dos indomáveis e sela com ira e limpeza o orgulho de algumas cabeças” (NERUDA, 2007, p. 46) o jovem Murieta até a Califórnia e seu “negro destino”. E, ainda que no caminho, no mar e na travessia, o amor lhe apareça na figura da camponesa Teresa e que a esta toma por esposa em meio aos imigrantes que o acompanham e que também estão em busca do “ouro desumano”, a “estranha cegueira” não lhes permite ver que: “na nave o amor acendeu uma fogueira. Não sabem que já começou a agonia”.

Essa visão de tragédia, do contraditório que não se dissolve, ou seja, do ouro – sempre ele, com as máscaras e disfarces – é o que dará tons à ação trágica com justeza poética. À parte o que se vale apontar como ideia de tragédia secular, a experiência trágica que se ajusta em Murieta entre humanidade e sociedade contemporânea se desenvolve pela via dos acontecimentos que expõem as convenções e instituições. O argumento se aproxima e resvala no homem e no selvagem, deixando o animal à mostra. Há universos implicados que estabelecem os vínculos com as condições da tragédia contemporânea, conforme nos aponta Raymond Williams, em *Tragédia Moderna* (2002). Dessa forma, se na tragédia encenava-se o conflito entre o ser humano e a fatalidade imposta pelos deuses, o que se encena, segundo ele, na experiência trágica de pessoas comuns na contemporaneidade, é uma desordem que tem, na sua ação, um sentido de





contrário a outros homens. O êxito de Neruda está em adensar por toda a sua obra teatral única o sentido incontestado do homem que se vincula a uma condição social e que, como nos diz Raymond Williams, está presente nas tragédias contemporâneas. Murieta e todos ao seu redor estão em passos demarcados a um objetivo: o ouro.

Desde o início da peça, do primeiro, segundo e terceiro maltrapilho que interceptam Dom Vicente Pérez Rosales, o escritor, o qual artisticamente Neruda toma emprestado da vida real, provavelmente o pintor e escritor chileno de mesmo nome do século XIX, há um significativo atrativo ao assunto do ouro. Dom Vicente, o qual diz ser tudo: “prematureo, mas se há ouro vamos a ele, pois não se pode perder tempo”, dita os rumos e todos começam a se preparar e encenar uma busca ao tesouro assim como o “fulgor” e a morte que ativamente irão se constituir no percurso. Daí torna-se claro que a tragédia no destino pessoal de Murieta com suas aspirações e naturezas é o que irá provocar ações que culminarão em seu fim. E, tal qual no início do século XIX, a oficina fotográfica era devidamente preparada pelo fotógrafo para executar um retrato, Murieta, tanto quanto esses clientes da chamada “febre fotográfica” do período de descoberta da fotografia, também irá estabelecer-se pelo ato do retratado. Por essa época, o ritual estabelecido para executar um retrato, a composição estética, as características físicas e sociais obedecendo aos desejos do cliente aproximavam essa técnica de uma “verdade” aprimorada. Por outro lado, poderíamos também pensar na peça de teatro que rompe com a ilusão e nos diz do texto de teatro não como imitação da realidade e sim como uma construção, uma proposição para ela. Contudo, se a lucidez dos sentidos não é possível em Murieta, pois os gestos que darão o tom desse “desarranjo” social instaurado por toda a obra teatral é o que nos diz Williams (2002) ao citar o sentido profundo de vítima em Arthur Miller, sendo que o que há de novo no terrível é que “os indivíduos sofrem por aquilo que são e naturalmente desejam, mais do que por aquilo que tentam fazer, e os inocentes são levados de roldão” (WILLIAMS, 2002, p. 140).





Como nos diz Barthes (1980), quando julgo uma foto “parecida”, quem parece com quem? A semelhança é uma conformidade dada, muitas vezes, pela identidade (BARTHES, 1980, p. 85). Reconhecemos o retrato de Murieta com o modelo que nos é apresentado de sujeito impetuoso, fascinante, indomável, selvagem ou o que se opera é o modelo teatral que reveste o retrato? E, mais do que a semelhança, Barthes (1980) nos diz que a fotografia faz “aparecer” o que não vemos no rosto real. Essa condição de verdade provocada por ela só é possível porque ela se permite ver as partes; um rosto, uma parte dele. São os retalhos do corpo que revelam traços e a fotografia faz surgir a persistência do ser.

Desde a partida de Valparaíso, o que o move é o ouro. As cenas abrem-se, o que se integra é o nascimento de Murieta, a “chama do ouro” que percorre a terra do Chile e seu corpo moreno, de menino chileno cor de azeitona e com olhos “que ignoram o pranto”. Também o Coro de Tentadores compõe mais um dos grupos atiçados pela sanha do ouro e de um cenário suspenso no qual passam lentamente de um lado para outro, os símbolos fulgurantes: pulseiras, relógios, imensos anéis e joias – tudo em dourado gritante. Tudo em ouro moreno. E como as coisas se apresentam em fulgor, Três Dedos, amigo de Murieta, é que nos alerta com seu grito trágico desde o início, ao responder ao funcionário público, em diálogo, quando este lhe pergunta se haverá desordem quando vê que Três Dedos possui armas e está disposto a “apertar o gatilho”. Três Dedos diz: “Onde há ouro há desordem, meu senhor. É sempre assim. Nessa salada. E assim vamos comê-la. O gosto não tem a menor importância”.

A estética cênica construída por Neruda também se dá em alguns tons do cômico e do engraçado que não rejeita um certo modelo de patetismo. Também, essa dessacralização do bandido, pelo pouco sério ou vulgar, nos traz o percurso do ouro em Murieta em ritmos frequentes de uma aparente descontinuidade na peça. As ligações de interesse são gestos que dão à cena planos e imagens do que não se pode ignorar. Como é dito pelo “Cavaleiro Trapaceiro”, Murieta e seu bando (morenos, chilenos, mexicanos e imigrantes) devem morrer, pois são “selvagens! Não entendem o progresso” ou quando diz, como se estivesse em um circo, ao





anunciar: “Here. Here vinte cents. Twenty centavos, senhores, uma cabeça de tigre em uma jaula encerrada”. Pelo riso, algumas cenas envolvem-se com o olhar lúcido e nos fazem refletir sobre o que diz Marie-Claude Hubert (2013) ao citar Goldoni, grande reformador da comédia italiana, e suas palavras. “A coisa mais essencial na comédia, escreve um francês talentoso, é o ridículo. Há o ridículo das palavras e o ridículo das coisas, um ridículo honesto e um ridículo bufo. É um puro dom da natureza saber encontrar o ridículo de cada coisa. Isso nasce puramente do gênio”. Neruda nos diz no prefácio, alertando aos espectadores dessa tragédia e, com isso expondo suas limitações: *Esta é uma obra trágica, mas em parte está escrita em tons de zombaria. Quer ser um melodrama, uma ópera e uma pantomima* (NERUDA, 2007, p. 5)

A voz dos Tentadores no Coro diz: *Gold! Gold! Ao ouro, meus chileninhos! Gold! Chega de miséria! Todos a São Francisco! Aqui há ouro à beça! Todos a bordo, ao mar! Meus subdesenvolvidinhos! Gold! Gold! Gold! Esfomeados e sedentos! Miseráveis! Vinde a mim, Sou o ouro! Vinde à Califórnia.* (NERUDA, 2007, p. 34)

Na obra teatral de Neruda, a imagem parece funcionar como o que Arbex (2013) diz ser “um dispositivo próprio a gerar a ficção, instalando a, por vezes, no cerne da imagem”. Pois é sabido que Neruda era um grande apreciador e colecionador de recortes de jornais, documentos e objetos raros. Na apresentação da obra ele relata sobre a sua convicção de Joaquín Murieta ter sido chileno. Ele diz:

Conheço as provas. Mas estas páginas não têm por objetivo provar feitos nem sombras. Pelo contrário. Porque entre sombras e feitos corre meu personagem invisível. Rodeia-o uma tormenta de fogo e sangue, de cobiça, atropelo e insurreição. Tanto deu o que fazer Joaquín Murieta que ainda agora querem apagá-lo do mapa (...) Por isso aqui dou testemunho do fulgor dessa vida e da extensão dessa morte. (NERUDA, 2007, p. 11)

Considerando que tal descrição exige uma operação de enquadramento, percebemos que essa noção perpassa a obra teatral de Neruda, o qual parece fazer um procedimento de montagem teatral





levando em conta escrita e descrição que se projeta emoldurada. O que atravessa na transparência das cenas teatrais pode ser visto, por uma janela e suas variantes, em três momentos do texto dramático. Esse lugar que assume a condição de uma tela, para Neruda, é apresentado em forma de um retrato, emoldurado, em três distintas situações da peça. Primeiro a janela do “retrato em amor dourado”; em seguida o retrato do “fulgor dourado” e, por fim, o retrato do “selvagem dourado”. Todos, retratos e janelas que nos dão a contemplar uma cena, como *voyeur*, do ouro que percorre a vida de Murieta.

Na travessia e no casamento, após a festa os pândegos boêmios se retiram e o que se mostra como sugerido a enxergar no cenário é uma “janelinha” iluminada, no barco, de onde saem a voz de Murieta e de Teresa. Nesse momento, elege-se a visão recortada do casal como uma fotografia de casamento que “olha” pela janela tudo que se passa lá fora. Estabelecendo um paralelo com o filme *Janela Indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, no qual há um fotógrafo profissional que depois de sofrer um acidente engessa a perna e fica confinado a uma “janela dos fundos” pela qual começa a ver a vida dos vizinhos que deixam suas janelas abertas, observamos que Murieta e Teresa são vozes, ou seja, apenas uma parte retratada. Eles são como um “retrato em amor dourado” do casal com que tomamos contato pelas declarações que dizem: o amor que “queima e separa” e que “beija e apaga”, amor esse que também é revestido pelo “ouro” que representa a pessoa amada. Esse homem “sujo de azeite”, moreno, de barro, da fronteira, imigrante, é a gente que Neruda, em seu livro de Memórias *Confesso que Vivi* (1974) dizia ser de gente que ele gostava. O retrato do amor, da partida, do barco e do mar retomou de visões do poeta Neruda, como uma trágica peça, nesse mesmo livro de memórias, quando ele se lembra dos enredos e das dificuldades exigidas ao término de um relacionamento amoroso. Ele diz:

Deixava Josie Bliss, espécie de pantera birmanesa, com a maior dor. Apenas o barco começou a jogar nas ondas do golfo de Bengala, pus-me a escrever o poema “Tango do Viúvo”, trágica peça de minha poesia destinada à mulher que perdi e que me perdeu porque em seu sangue crepitava sem descanso





o vulcão da cólera. Que noite tão grande, que terra solitária!
(NERUDA, 1974, p. 105)



Num segundo momento de imagens projetado por uma “janela”, vemos o “retrato em fulgor dourado” advindo de “luzes da carruagem, surge a diligência. Dela só se veem as janelas: iluminadas”. Nessa cena, homens mascarados, assaltantes, Três Dedos e Murieta estão a interceptar o caminho em busca do ouro dos viajantes. E o que se pode notar nesse pequeno retrato visto da carruagem, de dentro pra fora, de fora para dentro, é o brilho que atíça, que brilha e dá magnético feitiço a tudo que é ouro. Esses homens que ora brilham, com seu fulgor e galopam matando gringos vão vestidos com “o poncho e levam o coração destroçado”. São cavaleiros atrevidos que ora são os possuidores do ouro e, com isso, se equivalem aos viajantes que estão no interior da carruagem e, por conseguinte, do outro lado da janela, ou estão olhando e sendo olhados pelo lado “de fora” dessa janela. São retratos de bandidos e malvados que estão em busca de anéis e relógios de ouro. Num último e terceiro momento do que é projetado como um enquadramento emoldurado vemos o “retrato em selvagem dourado”. Neste, a cabeça de Murieta surge numa jaula. E, como importantes marcadores de imagem surgem as gotas de sangue, os olhos abertos e a figura do estranho e fascinante, do revolucionário e indomável, do bandido e do mineiro, que reluz num retrato carregado pela selvageria.

Inicialmente focado como um retrato selvagem, Murieta e seus olhos arregalados nos dão a refletir sobre o que Sontag (2004) nos diz sobre as singularidades contidas nas fotografias tiradas por Diane Arbus (1923-1971) de pessoas comuns em suas vidas cotidianas. Ela diz que esta era sofisticada por preferir, em fotos, a estranheza, a ingenuidade e a sinceridade à esperteza e à artificialidade da arte. Arbus tinha como fotos preferidas as de Wegee, que considerava perturbadoras. O único retrato de Murieta em vida reside nesse ponto de diferença. É o fulgor que advém do perturbador. Daquilo que a câmera precisa revelar de forma a instaurar uma afirmação perpétua de realidade.

A primeira e única obra artística de Neruda voltada à cena teatral traz a atividade política e poética dissolvidas no literário. A história de





Murieta rompe com o que seria apenas representação de um bandido ou fantasma diante da desenfreada busca do ouro em outras terras. E, num mundo no qual mostra seres situados em um fragmento de realidade, ele nos dá a ação trágica por meio da escrita de *Fulgor e Morte de Joaquín Murieta*. Na peça, todos, sem exceção, estão envoltos pelo “fulgor” e brilho do ouro que repassa a trajetória de cada um.

Desde o primeiro quadro no qual ele coloca como cenário a “projeção de uma gravura de Valparaíso de 1850” do artista Joahnn Moritz Rugendas, pintor e desenhista alemão que fez parte da Expedição Langsdorff, como documentarista, e que a partir de 1834 excursiona pela América do Sul (inclusive pelo Chile), Murieta nos é apresentado no seu prolongamento na história, no seu bando, que se apresenta com tons duros, no caminho do ouro. Os chilenos bravos repousam cansados da luta e do ouro. Repousam selvagens, repousam todos diante do ouro que carrega o paradoxo da selvageria. Ao mesmo tempo em que traz brilho e fascinação, não há como ser livre diante dele. *Fulgor e Morte de Joaquín Murieta* não nos faz interrogar o motivo de Pablo Neruda ter saído do seu conjunto poético e escrito, como um qualquer, uma obra teatral. Uma nova afirmação e um desafio parecem provocar o poeta a evocar cenas de Murieta em sua faceta de teatro. O que nos é fornecido, a princípio, e com certeza também a Neruda, é a existência de um retrato do bravo e selvagem Joaquín Murieta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa obra, observamos como Neruda se aproxima ou se encontra com o artista poeta e dramaturgo interartes. As relações que os unem não são tão simples. Tanto é que o poema que vem a se tornar obra dramática fica por muito tempo reservado, aguardando uma narrativa que mais bem a condicionasse. Diz ter iniciado a escrita dessa obra teatral na época de sua juventude. Tal qual o pintor que se realiza diante da obra de arte,





diante da tela, Neruda, ao que parece, necessita recuar para atestar seu aspecto de enquadramento teatral. Sua visão “emoldurada”, alojada em uma cantata, revela uma faceta interartística a mais e também privilegiada.

REFERÊNCIAS

ARBEX, M. (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da UFMG, 2006.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

DINIZ, T. F. N.; VIEIRA, A. S. (orgs.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2**. Belo Horizonte: Rona Editora; FALE/UFMG, 2012.

DORT, B. **O teatro e sua realidade**. Trad. Fernando Peixoto. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FABRIS, A. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GRANGEIRO, C. D. **As artes de um negócio: a febre photographica: São Paulo 1862-1886**. São Paulo: Fapesp, 2000.

HUBERT, M. C. **As grandes teorias do teatro**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

MEYERHOLD, V. E. **Do teatro**. Trad. e notas Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.

NERUDA, P. **Confesso que vivi: memórias**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2016.

NERUDA, P. **Fulgor e morte de Joaquín Murieta**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

RYNGAERT, J. P. **Ler o teatro contemporâneo**. Trad. Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SONTAG, S. **Sobre fotografia: ensaios**. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, R. **Tragédia Moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

