

**A dramaturgia como lugar de memória em *Villa*, de Guillermo Calderón.**

Marina de Oliveira (UFPel)<sup>1</sup>

Maiara Silveira de Oliveira (UFPel)<sup>2</sup>

**Resumo:** O que fazer com os espaços destinados a práticas de torturas e desaparecimentos durante os regimes de exceção? Esse é o mote central de *Villa*, dramaturgia de Guillermo Calderón, em que três mulheres discutem, na atualidade, sobre o que fazer com os escombros de um centro de detenção, tortura e assassinato durante o regime ditatorial de Augusto Pinochet, no Chile. No presente texto, analisamos como a peça chilena se estrutura como um lugar de memória, refletindo qual o papel da arte na preservação das lembranças dos traumas sociais, tendo como suporte os apontamentos de Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin, Ludmila da Silva Catela e Márcio Seligmann-Silva.

**Palavras-chave:** Lugar de memória; Dramaturgia; Ditaduras latino-americanas; Guillermo Calderón; *Villa*.

**The dramaturgy as a memory place in *Villa*, by Guillermo Calderón**

**Abstract:** What to do with the spaces destined to torture practices and disappearances during the exception regimes? This is the main motto of *Villa*, a dramaturgy by Guillermo Calderón, in which three women discuss, actually, about what to do with the rubbles of a center of detection, torture and murdering during the dictatorial regime of Augusto Pinochet, in Chile. In this text, we analyze how the Chilean play structures as a memory place, reflecting what is the role of art in preservation of the memories of social traumas, having as a support the

---

<sup>1</sup> Professora associada do curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Doutora e mestra em teoria da literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5771-6777>.

<sup>2</sup> Graduanda no curso de Teatro da Universidade Federal de Pelotas (UFPel). Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5493-400x>.

appointments of Pierre Nora, Maurice Halbwachs, Elizabeth Jelin, Ludmila da Silva Catela and Márcio Seligmann-Silva.

**Keywords:** memory place; dramaturgy; Latin-American dictatorships; Guillermo Calderón; *Villa*.

## Introdução

Depois dos sequestros, dos encapuzamentos, dos interrogatórios, das prisões, das sessões de tortura, dos desaparecimentos e dos assassinatos perpetrados pelas ditaduras latino-americanas do século XX, o que fazer com o que restou dos espaços físicos utilizados para aviltar a dignidade humana? Pode um espaço físico realizar o testemunho das violências praticadas pelo Estado? *Villa* (2011), de Guillermo Calderón, tematiza os desafios que envolvem a transformação de um centro de detenção, tortura e extermínio em memorial da ditadura. Na trama, três mulheres da comunidade devem votar em uma proposta estética a partir da qual a Villa, lugar de memória, deve ser reconfigurada. Entre as principais ideias de ressignificação do espaço estão a “mansão sinistra” e o asséptico e tecnológico “museu branco”.

Pierre Nora afirma que os lugares de memória

Nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. (NORA, 2012, p. 13)

Por entenderem igualmente os lugares de memória como uma construção social, as minorias têm defendido cada vez com mais intensidade a preservação das vozes marginalizadas, que se opõem ao discurso dos privilegiados. Partindo dessa premissa, de que os lugares de memória são criações não naturais que visam a manutenção de determinadas lembranças, esse texto investiga quais os principais aspectos da estrutura dramatúrgica de *Villa* que a configura como uma peça teatral que é também um lugar de memória.

## A trama de *Villa*

Ao iniciar a peça de Calderón, três mulheres estão fazendo uma votação secreta, ao redor de uma mesa, com papéis e caneta. Ao longo dos diálogos, sabe-se

que elas foram escolhidas para compor uma comissão que decidirá qual o destino do centro de detenção e tortura Villa Grimaldi.<sup>3</sup>

Martin Esslin, ao ponderar sobre a natureza do drama, afirma que ele é a estrutura mais concreta na qual a arte pode “recriar situações e relacionamentos humanos” (ESSLIN, 1978, p. 21). Enquanto a narrativa tende a tratar de temas que já aconteceram no passado, no drama estabelece-se a concretude do aqui e do agora.

Ainda que *Villa* apresente essa concretude do encontro que se dá no presente, com as personagens em situação de votação, apresenta componentes épicos, já que as figuras ficcionais discutem o que deve ser feito com um lugar que, no passado, foi um centro de tortura e extermínio. Por outro lado, ao discutirem o formato que o lugar pode ter, projetam uma ação que se dará no futuro, quando os visitantes forem conhecer o memorial. Assim, passado, presente e futuro intercalam-se num jogo que envolve os traumas do passado, o aqui e o agora, e o porvir.

Apesar de a rubrica informar que “las tres usan el nome Alejandra”<sup>4</sup> (CALDERÓN, 2012, p. 9), ao longo do texto elas são identificadas e diferenciadas como “Macarena”, “Francisca” e “Carla”. A utilização do nome “Alejandra” para as três personagens é, provavelmente, uma referência à Marcia Alejandra Evelyn Merino Vega, mais conhecida como “La Flaca Alejandra”, que teve um marcante papel na ditadura chilena. A militante foi uma das poucas dirigentes mulheres do Movimento de Esquerda Revolucionário (MIR), mas quando presa e torturada, se tornou símbolo de traição ao se tornar colaboradora, agente e funcionária remunerada da Direção de Inteligência Nacional (DINA) e da Central Nacional de Informações do Chile (CNI).

---

<sup>3</sup> O Cuartel Terranova, mais conhecido como Villa Grimaldi, na cidade de Santiago, passou a funcionar como centro de detenção no final de 1973. Em 1978, as atividades repressivas foram interrompidas naquele lugar e, aos poucos, ele foi ficando abandonado até ser fechado. Em 1987 foi vendido para uma construtora para a qual foi concedida uma licença de demolição, porém a Assembleia Permanente dos Direitos Humanos de Peñalolén e La Reina, formada por associações de moradores, organizações de direitos humanos, vítimas e familiares, impediu que o local fosse vendido. Em 1994, o Parque foi desapropriado e aberto ao público, e decidiu-se que se tornaria um lugar de memória. Em 1997, enfim, foi inaugurado com o nome “Parque por la Paz Villa Grimaldi”, que tem desde então o objetivo de defender os direitos humanos no Chile e preservar a memória do espaço. Estima-se que 4.500 prisioneiros e prisioneiras estiveram detidos na Villa, dos quais 241 foram assassinados ou permanecem como desaparecidos, conforme site oficial do Memorial, disponível em: <https://villagrimaldi.cl/historia/>. Acesso em: 10 fev. 2021.

<sup>4</sup> Mais informações sobre Marcia Alejandra Evelyn Merino Vega em: [https://www.memoriaviva.com/criminales/criminales\\_m/merino\\_varga\\_marcia\\_alejandra.htm](https://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_m/merino_varga_marcia_alejandra.htm). Acesso em: 10 fev. 2021.

A primeira tentativa de votação entre a comissão é anulada, pois há um empate: um voto para a opção A (mansão sinistra), um voto para a opção B (museu branco) e um voto nulo, escrito *Marichiweu*, palavra mapuche que significa algo como “dez vezes venceremos”. Nenhuma delas admite ter votado nulo, fato que instaura uma desconfiança recíproca no trio. Iniciam assim um jogo de “gato e rato”, em que se acusam entre si com o objetivo de identificar qual delas é a “traidora” que votou nulo. A indefinição acerca da autoria do voto nulo e o fato de se referirem umas às outras como “Alejandra” evidenciam que a forma como se chamam é uma alusão à já mencionada militante Marcia Merino, figura ambígua que carrega em sua história de vida duas experiências antagônicas, já que foi militante revolucionária e também agente de repressão.

O que fazer com o que restou? Elas precisam, juntas, debater e votar para decidir no que aquele espaço se tornará. É durante o debate que podemos compreender mais sobre a personalidade de cada uma das personagens.

Macarena é a chefe de diretiva responsável pela Villa e defende que o lugar deve ser mais bonito e menos doloroso. Francisca é provocadora, faz jogos para que as outras participantes concordem com a sua opinião. Autodefine-se como exilada e amarga, porém flexível. É a que não suporta o caminho não tomado, não suporta a história que as vítimas poderiam ter tido se não tivessem sido presas. Carla é mais desconfiada, faz intrigas e tenta manipular as colegas a fim de ter mais informações. Reunidas, as personagens precisam debater e decidir se a Villa deve ser reconstruída ou transformada em um museu contemporâneo. Essa decisão causa conflitos entre elas. Após debaterem, ouvirem e apresentarem argumentos, transitam pelas opções, mas não conseguem chegar a uma conclusão.

Diante do impasse da primeira votação, elas decidem aprofundar o debate, cabendo a duas delas defender as opções a serem votadas. Assim, Carla fica responsável por defender a opção A – a reconstrução da Villa; Francisca, por defender a opção B – a transformação da Villa em um museu; enquanto Macarena fica responsável por mediar a discussão. Ao longo do debate, as personagens encontram um dilema: nunca será possível repetir exatamente o que aconteceu

naquele lugar; então, qualquer configuração será uma reconstrução embelezada do sofrimento.

Na última e, portanto, decisiva votação, elas descobrem algo em comum entre si. Macarena pergunta para Francisca o porquê de ela falar tanto nos mapuche. Francisca explica que sua mãe é mapuche, e foi violada por um guarda quando detida no Cuartel Terranova. A partir disso, as outras duas compartilham suas histórias: elas também nasceram na Villa e são fruto do abuso de guardas com suas mães, detidas. Por essa razão – por serem as três geradas a partir de estupros cometidos na Villa e por terem nascido naquele lugar – elas pertencem à Comissão Especial que votará o destino da Villa.

Ao chegarem ao consenso de que nem o museu, nem a mansão darão conta de “contar” tudo o que aconteceu e que nenhuma delas gostaria que a Villa tivesse existido, cogitam uma ação oposta às duas em votação. Nessa alternativa, não fariam “nada” com o espaço da Villa, o qual seria transformado em um gramado de beleza natural. Apenas indicariam em uma plaqueta, na entrada do lugar, algo como: “Aqui aconteceu o que não deveria ter acontecido”. E cada um imaginaria à sua maneira.

Se o destino real da Villa Grimaldi fosse o sugerido pela peça, os visitantes não teriam acesso a uma série de informações que hoje compõem o Parque por la Paz Villa Grimaldi. Quando Calderón escreveu a peça *Villa*, em 2011, o Memorial já existia. Pode-se pensar, todavia, que ele tenha tomado conhecimento das discussões que aconteceram a partir de 1994 sobre os possíveis formatos para o Memorial até a sua inauguração, em 1997, e que isso tenha alimentado de alguma forma a discussão presente em sua peça. Instalações artísticas, biografias, testemunhos, dados históricos e homenagens às vítimas do lugar são alguns dos elementos presentes no Parque por La Paz, responsáveis pela construção de uma memória social que tem uma perspectiva histórica.

## **Memória e história**

Memória e história são dois termos carregados de significados, traçados por caminhos diferentes, mas que têm um destino em comum, o de revisitar

acontecimentos. A memória é uma forma de reconstruir a história, e a história é uma forma de registrar oficialmente a memória.

A memória social não tem uma dimensão totalmente coletiva ou totalmente individual, ela é construída coletivamente, por exemplo, a partir de um trauma vivido em grupo, sendo ela um elemento de coesão e identificação, mas que pode ser inicialmente elaborado de forma individual. Essa elaboração perpassa pelas múltiplas dimensões da memória social, não estando presente apenas na fala, mas também no silêncio, no esquecimento, no corpo, no choro. Maurice Halbwachs teoriza o dilema entre a memória individual e a memória social. Há um conflito entre a memória individual do trauma e a memória social do trauma. A primeira tem relação com a tarefa individual de narrar o trauma; a segunda é uma construção coletiva dessa narrativa, ou seja, não é apenas a narrativa do sujeito, mas a narrativa do sujeito em relação a um grupo:

Contudo, se a memória coletiva tira sua força e sua duração por ter como base um conjunto de pessoas, são os indivíduos que se lembram, enquanto integrantes do grupo. Dessa massa de lembranças comuns, umas apoiadas nas outras, não são as mesmas que aparecerão com maior intensidade a cada um deles. De bom grado, diríamos que cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, que este ponto de vista muda segundo o lugar que ali ocupo e que esse mesmo lugar muda segundo as relações que mantenho com outros ambientes. (HALBWACHS, 2008, p. 69)

A elaboração de memórias traumáticas vividas em coletivo (tal qual as ditaduras militares da América Latina) implica, portanto, na fragmentação das memórias individuais. A memória individual, por sua vez, pode ser facilitada através da memória social.

As memórias, tanto as individuais como as sociais, ganham sentido a partir da percepção histórica, ou seja, é a contextualização histórica que dá sentido às memórias. Elizabeth Jelin traz o termo “trabalhos de memória”, associando o trabalho a um processo de transformação social que ocorre ao se elaborar a memória. “Trabalhar”, para Jelin, está associado a elaborar, tomar consciência crítica dos fatos e, a partir disto, transformar a realidade estabelecida. Em seu livro *Los*

*trabajos de la memoria*, Jelin argumenta que “referirse entonces a que la memoria implica ‘trabajo’ es incorporarla al quehacer que genera y transforma el mundo social” (JELIN, 2002, p.14).

A luta pela preservação da memória passa pela necessidade de se transmitir os acontecimentos e as reverberações deles ao longo da história, de forma a fazer justiça aos oprimidos que passaram pela repressão do Estado e educar as novas gerações para que o passado não volte a se repetir.

### **A *Villa* como lugar de memória**

Em termos estruturais, *Villa* apresenta três personagens femininas que agem em um único espaço, ao redor de uma mesa de votação, durante um ato. A tensão aumenta conforme o tempo se esvai e é imperativo que elas decidam o destino da Villa Grimaldi. Depois de desconfiarem umas das outras e tomarem diferentes posicionamentos sobre o espaço, elas se aproximam ao identificarem-se todas como filhas de vítimas de estupros praticados durante a ditadura.

No final, ponderam que mulheres torturadas podem reagir de modo distinto à violência. Umas não se recuperam, outras constroem museus e outras, ainda, podem tornar-se presidentes da república. Esse final estabelece um elo de ligação com a peça *Discurso*, publicada no mesmo volume que *Villa* e geralmente encenada na sua sequência. Em *Discurso*, três mulheres representam a presidente Michelle Bachelet – que também foi presa e torturada pela ditadura – em uma fala de despedida de seu governo. Ainda que exista uma conexão entre as duas peças, no presente texto nos detemos apenas no estudo de *Villa*.

A peça de Calderón vincula-se à concepção de lugar de memória por duas razões: porque ela problematiza a complexidade das escolhas que envolvem a construção de um lugar de memória e porque ela, em si, constitui-se como um lugar de memória. A peça é um lugar de memória, não apenas porque traz o conceito para a discussão, mas porque trata da memória dos traumas impostos às vítimas da ditadura militar chilena, perpetuando-a ao longo do tempo.

Pierre Nora identifica três sentidos para a ideia de lugar de memória: o material, o simbólico e o funcional (NORA, 2012, p. 21). O “lugar de memória” é material por pertencer ao campo demográfico; funcional por garantir a cristalização de lembranças e a sua transmissão; e simbólico, por permitir que um número vasto de pessoas tenha acesso às recordações de um grupo menor de indivíduos.

Seja enquanto texto literário, seja enquanto encenação, *Villa* apresenta os três sentidos conferidos ao lugar de memória segundo o pensador francês. A sua materialidade é visível, independentemente do formato em que seja absorvida: em livro de papel, em um arquivo de pdf, através de um espetáculo teatral ou uma adaptação cinematográfica ou televisiva. É funcional, por viabilizar que um conjunto de ideias acerca do tema seja transmitido de modo organizado. É simbólica, por permitir, através da representação, a perpetuação da memória do trauma social ao longo do tempo, por meio das vozes das personagens. *Villa* poderá ser lida ou encenada por diferentes pessoas, de diferentes culturas, em diferentes tempos históricos.

Considerando a noção de lugar de memória de Pierre Nora estática no que tange às relações de poder, Ludmila da Silva Catela propõe a noção de “território de memórias”, em que aspectos ligados à política como a hierarquia dos vínculos sociais, os mecanismos de opressão e os direitos humanos ganham relevância. Assim, no território de memórias, vinculado à disputa de narrativas e a situações de violência protagonizadas pelo Estado, as relações políticas tornam-se centrais.

Para Catela, o território de memórias está ligado à ideia de conquista. Por vezes, se constitui a partir de embates, roubos e negociações. É composto por uma rede de personagens que luta para definir a legitimidade de suas ações. Ex-presos políticos, advogados, historiadores, jornalistas, pesquisadores, organizações de direitos humanos, artistas e políticos são alguns desses agentes interessados na preservação da memória da violência. O território de memórias “possibilita la puesta en escena de una pluralidad de *verdades*” (CATELA, 2002, p. 73). Um mesmo documento, por exemplo, pode ser utilizado com objetivos distintos, como pedido de indenização judicial às vítimas, investigação histórica, instalação artística, elemento de julgamento na esfera criminal, etc. Por tematizar a violência da ditadura chilena e

a possibilidade de contá-la, sem dúvida o termo território de memórias nos parece adequado para ser associado à *Villa*, já que o que está em jogo na peça é a narração do trauma causado pela violência do Estado.

Considerando ainda a afirmação de Nora, que considera como categorias importantes dos lugares de memória “tudo o que vem do culto dos mortos, tudo o que sobressai do patrimônio, tudo o que administra a presença do passado no presente” (NORA, 2012, p. 24), ponderamos: há uma premissa para que uma dramaturgia se configure como um lugar de memória?

Identificamos duas características importantes, presentes em *Villa*, que corroboram na compreensão de que a peça é um lugar de memória:

- 1) Apresenta uma perspectiva histórica dos fatos, propondo um remanejamento da memória através do que é revelado pelas personagens;
- 2) Destaca o testemunho das vítimas que, compartilhado pela boca das personagens, ganha voz em larga escala pela via da representação.

Ainda que o leitor/espectador tenha algum conhecimento acerca da ditadura chilena, através da peça de Calderón ele vai saber mais sobre o tema vendo-o na perspectiva de três mulheres que foram concebidas, por meio de estupro, na Villa Grimaldi. Esse dado, por si só, induz a um remanejamento das memórias do leitor/espectador acerca do fato histórico, incluindo novos elementos em sua subjetividade.

O testemunho da violência, na voz de personagens, permite que o ponto de vista das vítimas, geralmente silenciadas, chegue a um número maior de pessoas, com o aporte da representação.

Falaremos agora do segundo aspecto, a forma como a peça problematiza a noção de lugar de memória, enfatizando o quanto é difícil decidir como deve ser estruturado socialmente um memorial. O fato de as três mulheres se chamarem Alejandra é uma estratégia dramática que faz com que o leitor/espectador compreenda as personagens em sua dimensão coletiva, em detrimento da individual. Mesmo ao final, quando elas revelam aspectos de sua intimidade, ao contarem que suas genitoras foram vítimas de estupro, evidencia-se a dimensão coletiva da violência sexual a que as mulheres são submetidas.

Durante a votação, duas perspectivas estéticas estão em confronto – a “mansão sinistra” e o “museu branco”. A dificuldade das personagens em decidir entre as duas opções corrobora a compreensão de que os lugares de memória se constituem a partir da noção de disputa e negociação permanentes, como aponta Catela.

A primeira opção, a “mansão sinistra”, consiste na reconstituição da Villa exatamente igual ao período em que foi utilizada como centro de tortura. A personagem Carla defende a pintura do espaço, para que ele pareça antigo, e a compra de objetos que criariam a ilusão de realismo, de modo que o visitante se sentisse como um preso político prestes a ser torturado, numa espécie de Disneylândia macabra.

A segunda opção, “o museu branco”, é defendida por Francisca em um longo, irônico e vertiginoso texto no qual ela simula as impressões de supostos visitantes ao percorrer os quatro andares do prédio. No primeiro piso, haveria uma sala com computadores que disponibilizariam várias informações sobre os presos e mortos na Villa, inclusive “o caminho não tomado”, isto é, qual seria a profissão ou modo de ser das vítimas, caso não tivessem sido assassinadas, segundo as pessoas que as conheciam na intimidade. Embora parecesse um hospital, seria um museu, com uma bandeira informando que marxistas morreram naquele local. A alta tecnologia permitiria que diferentes cliques nos computadores dessem todo o tipo de informação acerca dos presos.

No segundo piso estaria uma sala ocupada por uma bandeira com os dizeres: “pão, trabalho, justiça, liberdade”. No terceiro piso, uma sala cheia de fotos, de todos os tipos. Nesse momento, Francisca imagina estar vendo fotos diversas e, a partir do que lhe vem à mente, comenta as imagens: “Foto de graduación. Foto de fiesta. Foto carné. Foto en la playa con amigas. Foto no me miren” (CALDERÓN, 2012, p. 30). Conforme a personagem vai elencando a sua leitura das fotos imaginadas, o leitor/espectador percebe que a sala se constituiria como um grande mosaico, em que as fotos teriam a função de dimensionar, no imaginário do visitante, a riqueza e pluralidade de vidas e subjetividades que foram ceifadas.

Num crescente de tensão, Francisca revela que no quarto piso haveria um curral com um cachorro pastor alemão dentro. O cachorro em si não entenderia o porquê de sua presença ali, sem ter a consciência de estar fazendo parte de uma instalação de arte contemporânea. Alguns visitantes poderiam compadecer-se do bicho e pensariam em ativar alguma associação protetora de animais. Todavia, se o cão dissesse: “el marxismo leninismo es la piedra angular de la filosofía, que vivan Lenin, Engels y Carlos Marx” (CALDERÓN, 2012, p. 31), aí a metade dos protestantes diria que o cachorro fez uma opção e que não há por que defender cães antissistema, sendo justificável que ele venha a morrer. Francisca afirma que os animais não seriam maltratados. Ficariam só por duas horas na instalação, em sistema de rodízio, com cuidados e comida. Sofreriam menos que os cães policiais, obrigados a cheirar cocaína. Na sequência, revela a verdadeira justificativa para a presença do animal no espaço: “Ya. Bueno. ¿Pero por qué un perro? Ah. Chuta. Ah. Bueno. Porque las violaban con perros. Sí. Con perros. Y eso lo dice todo” (CALDERÓN, 2012, p. 31).

Nota-se que a defesa do museu branco, na fala de Francisca, revela a habilidade de Calderón em mesclar ironia, humor e denúncia ao descrever os quatro andares do prédio em que aconteceram atrocidades, culminando com o horror da revelação de que presas eram violentadas por cachorros. Fica visível no relato de Francisca a intenção de fazer o visitante ir construindo uma ideia progressiva da barbárie sofrida pelos prisioneiros, sobretudo as presas mulheres, na Villa Grimaldi.

Esse momento em que as personagens debatem e defendem distintas concepções estéticas para o memorial, antes de votarem novamente, materializa as angústias que envolvem as escolhas dos elementos que devem compor um lugar de memória. Elas discutem de que forma o visitante pode construir uma leitura que lhe dê a dimensão do horror vivido naquele espaço. O que é mais eficiente? O visitante que se sente acuado por entrar em uma espécie de Disneylândia macabra ou o visitante que aos poucos vai ouvindo relatos, imagens e, num crescente de tensão, se depara com a instalação cênica em que a presença de um cachorro revela que prisioneiras eram violentadas por cães?

Apesar de os dois possíveis lugares de memórias – a mansão sinistra e o museu branco – terem por objetivo contar o que aconteceu e preservar a memória

da violência, as personagens percebem que eles não conseguirão transmitir, com a devida dimensão, o sofrimento imposto aos prisioneiros da Villa. Nesse momento, a peça evidencia a aporia que envolve a preservação das memórias difíceis.

Nessa direção, Seligmann-Silva, partindo da análise de testemunhos de sobreviventes de Auschwitz, aborda a impossibilidade do testemunho daqueles que sofreram um grau de violência dessa natureza, com extinções em massa. Quem sobreviveu manifestou a dificuldade de traduzir em palavras as atrocidades sofridas. Como narrar o inenarrável? A sensação de irrealidade diante dos fatos vividos rompe com as regras de verossimilhança do senso comum: “Para o sobrevivente sempre restará este estranhamento do mundo advindo do fato de ele ter morado como que ‘do outro lado’ do campo simbólico” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 105). Há um descompasso entre a experiência traumática vivida e a forma possível de narrá-la.

A peça de Calderón coloca em evidência, através da angústia das personagens em decidir o formato do memorial, questões que estão presentes em torno da teoria existente sobre os lugares de memória, sobre os testemunhos e sobre a preservação da memória da violência.

Reside aí a sofisticação da peça de Calderón, pois os diálogos travados entre as personagens tratam basicamente da necessidade coletiva de preservar a memória da violência. Nota-se que elas mesmas têm dificuldade em contar as suas histórias pessoais, mas a forma como debatem, acerca das possibilidades de estruturar a Villa como espaço de memória, torna claro que elas estão implicadas naquele contexto como vítimas da ditadura. Por outro lado, a discussão em torno da “mansão sinistra” ou do “museu branco” e a conseqüente complexidade envolvendo a transformação de um espaço de violência em lugar/território de memórias amplificam a percepção do leitor/espectador da peça teatral acerca da extensão do trauma coletivo causado pela ditadura militar chilena.

### **Arte, memória e história**

A identificação de características importantes na estrutura dramática de *Villa*, as quais enfatizam a sua leitura como lugar de memória, nos leva a pensar em

qual é o papel do teatro nas construções estéticas que permitem que os traumas sociais não sejam esquecidos.

Seligmann-Silva pondera que, apesar da dificuldade que a vítima tem de colocar em palavras a violência sofrida, a ação de testemunhar surge como uma necessidade, uma forma de sobrevivência. Para tentar dimensionar os elementos inverossímeis que compõem a situação-limite, a imaginação pode ser utilizada. Para o professor da UNICAMP:

A imaginação é chamada como arma que deve vir em auxílio do simbólico para enfrentar o buraco negro do real do trauma. O trauma encontra na imaginação um meio para sua narração. A literatura é chamada diante do trauma para prestar-lhe serviço (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 106).

A representação das memórias difíceis no campo da literatura e da arte vincula-se à noção de memória coletiva apontada por Maurice Halbwachs, já que se configura como a construção de uma narrativa de determinada comunidade a partir de distintas e plurais perspectivas individuais. A peça de Calderón é uma elaboração estética que pretende dimensionar, a partir de um olhar artístico e polifônico, a violência praticada no espaço da Villa Grimaldi.

É curioso que na peça teatral as personagens rejeitem esse “embelezamento” do horror. Ao final, como já dito, elas chegam à conclusão de que o melhor é não fazer nada que represente uma elaboração estética do trauma, decidindo deixar um gramado de beleza natural tomar conta do lugar e uma placa. Mas aí reside o paradoxo, pois embora as figuras ficcionais deduzam isso, a existência da peça em si e as problematizações acerca da aporia do testemunho se configuram como uma elaboração aprofundada das sequelas da ditadura chilena, materializada através de uma concepção estética.

*Villa* discute de forma metatextual a complexidade que envolve a preservação das memórias difíceis de um coletivo, mostrando a capacidade que a arte tem de dimensionar o trauma social. A elaboração estética de sofrimentos causados por políticas de Estado revela o quanto a arte, e nesse caso a dramaturgia teatral, é capaz de dimensionar os traumas sociais e resguardar a sua memória. A peça de Calderón revela que é imperativo transformar as ruínas e o sofrimento em lugar/território de

memórias. Especialmente no período em que vivemos, no século XXI, quando há uma disputa de narrativas impulsionada por negacionistas que não admitem a grave violação dos direitos humanos protagonizada por Estados de países latino-americanos durante as ditaduras da segunda metade do século XX.

Apesar de sua inerente incompletude, os lugares de memória são fundamentais para a preservação das lembranças da violência e a consequente elaboração do trauma social. Estas memórias fazem parte da construção da identidade nacional e tornam possível que países submetidos a regimes ditatoriais reconheçam as atrocidades cometidas pelo Estado, impedindo que eventos semelhantes aconteçam novamente.

## REFERÊNCIAS

CALDERÓN, Guillermo. *Villa*. In: *Teatro II*. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 9-70.

CATELA, Ludmila da Silva. "Territorios de memoria política. Los archivos de la represión en Brasil". In: *Los archivos de la represión: documentos, memoria y verdad*. Madri/Buenos Aires: Siglo XXI, 2002. p. 15-84. (Coleção Memorias de la represión).

ESSLIN, Martin. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HALBWACHS, Maurice. "Memória individual e memória coletiva". In: Halbwachs, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2008. p. 29-70.

JELIN, Elizabeth. "¿De qué hablamos cuando hablamos de memorias?". In: JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno de España Editores y Siglo Veintiuno de Argentina Editores, 2002. p. 17-38.

NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". Projeto História: *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História* [Online], vol. 10, out. 2012. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>. Acesso em: 10 fev. 2021.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*, [S.l.], v. 13, n. 24, jun. 2008. ISSN 23584114. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33162>. Acesso em: 10 fev. 2021.

*Villa Grimaldi Corporación Parque por la Paz*, 2021. Disponível em: <https://villagrimaldi.cl/>. Acesso em: 10 fev. 2021.