



UM OLHAR SOBRE O PRESENTE: ARTE POLÍTICA E ANACRONISMO EM *VILLA E DISCURSO*, DE GUILLERMO CALDERÓN

UNA MIRADA SOBRE EL PRESENTE: ARTE POLÍTICO Y ANACRONISMO EN *VILLA Y DISCURSO*, DE GUILLERMO CALDERÓN

Flávia Almeida Vieira Resende*
Gregório Foganholi Dantas**

* flaviaskene@gmail.com
Doutora em Literatura Modernas e Contemporâneas pelo Pós-Lit-UFMG. Pós-doutoranda (PNPD/CAPES) no PPGL-UFGD.
* gregoriодantas@ufgd.edu.br
Doutor em Teoria e História Literária pela Unicamp. Professor adjunto da UFGD.

RESUMO: Este artigo apresenta uma análise das peças *Villa* e *Discurso*, do dramaturgo chileno Guillermo Calderón, a partir do conceito de “anacronismo”. A hipótese desenvolvida aqui é de que a arte política, de um modo geral, é fundamentalmente anacrônica, por estabelecer um olhar de inconformidade com o próprio tempo. De maneira específica, as duas peças de Calderón voltam-se para a história recente do Chile e colocam em questão temas polêmicos na sociedade chilena: a construção dos espaços de memória a partir de centros de tortura, no caso de *Villa*, e o governo da ex-presidenta Michelle Bachelet, no caso de *Discurso*. Em ambas as peças, o dramaturgo evidencia uma tensão não resolvida entre as diferentes formas do presente de lidar com o passado. Nesse sentido, as peças propõem ao espectador imagens anacrônicas, atravessadas por um tempo complexo, que desestabilizam as imagens mais ou menos estáveis que o presente tem sobre o passado.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro político. Teatro chileno. Anacronismo. Ditadura militar. *Villa Grimaldi*. Michelle Bachelet.

RESUMEN: Este artículo presenta un análisis de las piezas *Villa* y *Discurso*, del dramaturgo chileno Guillermo Calderón, a partir del concepto de “anacronismo”. La hipótesis desarrollada aquí es que el arte político, en general, es fundamentalmente anacrónico, por establecer una mirada de inconformidad con el propio tiempo. De manera específica, las dos piezas de Calderón vuelven a la historia reciente de Chile y cuestionan temas polémicos en la sociedad chilena: la construcción de los espacios de memoria a partir de centros de tortura, en el caso de *Villa*, y el gobierno de la expresidenta Michelle Bachelet, en el caso de *Discurso*. En ambas las piezas, el dramaturgo evidencia una tensión no resuelta entre las diferentes formas del presente de lidiar con el pasado. En ese sentido, las piezas proponen al espectador imágenes *anacrónicas*, atravesadas por un tiempo complejo, que desestabilizan las imágenes más o menos estables que el presente tiene sobre el pasado.

PALABRAS CLAVE: Teatro político. Teatro chileno. Anacronismo. Dictadura militar. *Villa Grimaldi*. Michelle Bachelet.

A arte política é anacrônica. Pode parecer irônico dizer isso justamente em um momento em que as divisões entre direita e esquerda voltam a se mostrar visíveis no mundo inteiro, em um momento em que a arte política assume novamente um *papel* na sociedade – de ser resistência, de ser sobrevivência contra tantas formas de opressão e censura. Por que, então, justamente agora, parece-nos importante afirmar o caráter substancialmente anacrônico da arte política? Não seria essa afirmação, ela mesma, anacrônica? Para justificar nosso ponto de vista, apresentamos aqui alguns apontamentos sobre a ideia de anacronismo e exemplificamos com o conjunto cênico composto pelas peças *Villa e Discurso*, do dramaturgo chileno Guillermo Calderón.

ANACRONISMO DAS IMAGENS

O filósofo italiano Giorgio Agamben afirma, em seu ensaio “O que é o contemporâneo” (2009), a relação ambígua que estabelece com a temporalidade aquele que deseja compreender o próprio tempo. Em uma célebre passagem deste texto, diz Agamben que:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, neste sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele

é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo.¹

Para o filósofo, o anacronismo permite um posicionamento singular do olhar sobre a contemporaneidade, que modifica a apreensão do tempo presente. O anacronismo pressupõe uma ruptura, uma dissociação com a lógica de causalidade que rege nossa compreensão de tempo linear – do passado rumo ao futuro. Curiosamente, Agamben elege justamente a moda como um bom exemplo dessa experiência temporal, pois esta, sempre fugidia entre as passarelas, os desenhos dos estilistas e sua atualidade nas ruas, estaria em um “limiar inapreensível entre um ‘ainda não’ e um ‘não mais’.”² Nesse limiar, a moda estabeleceria, com o passado e com o futuro, uma relação particular. Nas palavras do filósofo,

Ela pode “citar”, e, desse modo, reatualizar qualquer momento do passado (os anos 20, os anos 70, mas também a moda imperial ou neoclássica). Ou seja, ela pode colocar em relação aquilo que inexoravelmente dividiu, rechamar, re-evocar e revitalizar aquilo que até mesmo tinha declarado morto.³

Essa visão de Agamben vai ao encontro do pensamento de Walter Benjamin⁴ sobre a história e o papel do “historiador materialista”: conhecer o passado não “como ele de fato

1. AGAMBEN, *O que é o contemporâneo*, p. 58-9.

2. AGAMBEN, *O que é o contemporâneo*, p. 67.

3. AGAMBEN, *O que é o contemporâneo*, p. 68-69.

4. BENJAMIN, *Sobre o conceito da história*, p. 224.

foi”, mas apropriar-se de uma reminiscência. Isso significa enxergar, no presente, aquilo que permanece como sombra, mas também como iluminação, de um passado.

Também na esteira de Walter Benjamin, Didi-Huberman (2015), em *Diante do tempo – História da arte e anacronismo das imagens*, propõe-se a pensar a História da Arte a partir de seus anacronismos. Isso significa considerar as imagens com os tempos complexos que elas concentram e a maneira como elas sobrevivem ao presente. A primeira crítica do filósofo francês é a uma premissa da história de se evitar o anacronismo, de se evitar “projetar”, como se diz, nossas próprias realidades – nossos conceitos, nossos gostos, nossos valores – sobre as realidades do passado, objetos de nossa investigação histórica”.⁵

Em contraposição a essa premissa, o que Didi-Huberman defende é que “só há história anacrônica”.⁶ Citando trechos de um artigo de Rancière⁷ sobre o anacronismo e a história, Didi-Huberman afirma:

Aqui estamos “precisamente no ponto onde acaba o domínio do verificável”, precisamente no ponto “onde começa a se exercer a imputação de anacronismo”: estamos diante de um tempo “que não é o tempo das datas”. Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que

humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. É a memória que o historiador convoca e interroga, não exatamente “o passado”.⁸

É apenas no rastro das reminiscências que é possível compreender a historicidade das imagens, portadoras sempre de um tempo complexo. A ideia de “imagem dialética” de Walter Benjamin evidencia essa complexidade, ao tratar a imagem como “aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade.”⁹ Não se trata do encontro do passado com o presente, em uma relação simplesmente *temporal*, segundo o ordenamento causal das representações, mas sim de um *choque* em suspensão, uma tensão não resolvida, não sintetizada. Precisamente, essa dialética presente na imagem é capaz de configurar uma

imagem crítica: uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente.¹⁰

Partimos, pois, da ideia de que uma imagem, para “nos olhar”, para interrogar nossas maneiras de ver as imagens

5. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p. 19.

6. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p. 38.

7. RANCIÈRE, *Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien*. Os trechos entre aspas na citação de Didi-Huberman são de Rancière.

8. DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, p. 41, grifos no original.

9. BENJAMIN, *Passagens*, p. 505 [N 3, 1].

10. DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, p. 171-172

e de ordenar a história, para apresentar esses “tempos complexos”, deve aparecer em uma estrutura que não subjuga a imagem a um conceito, mas que a permita criar novas relações com seu entorno. É neste sentido que acreditamos que se atualiza sempre o papel *anacrônico* da arte política: ela nunca está completamente adequada ao seu tempo, porque seu trabalho é justamente o de buscar as reminiscências de outros tempos, tal como elas “relampejam no momento de um perigo”, para usar os termos das teses benjaminianas sobre a história.

Assim, estando ou não “na moda”, a arte política diz de seu próprio tempo apenas na medida em que é capaz de convocar outros tempos, não em uma relação cronológica de causalidade, mas numa relação de “re-evocação e revitalização”, de “citação” desses outros tempos. Isso pode soar para nós, espectadores dessa arte política, como algo “anacrônico”, um pouco como uma imagem envelhecida que subitamente nos cai em mãos e cujo olhar dos personagens dirige para nós um apelo – podemos nos dispor a ouvi-los, ou simplesmente rechaçá-los e guardar novamente as fotografias dentro da caixa cronológica que lhes corresponde. A arte política, como queremos defender aqui, nos lança esse olhar inquietante, por meio de *imagens anacrônicas*.

A imagem anacrônica é aquela que nos aparece como um *sintoma*, como um lampejo, como uma reminiscência

de um tempo outro, que diz, no entanto, de nosso próprio tempo. É nesse sentido também que pensamos a relação da imagem com a memória, tema crucial para as peças que pretendemos analisar aqui: a imagem aparece como uma “forma em formação”,¹¹ constelar, e que está sempre reconfigurando suas relações com outras imagens, sejam elas imagens históricas ou ficcionais.

A aproximação entre imagem e memória parece-nos importante para pensarmos a literatura dramática contemporânea que retoma momentos de estado de exceção. Esses momentos traumáticos para sociedades inteiras parecem voltar na forma de reminiscência nos palcos contemporâneos, em uma insistência obsessiva, como “algo ou alguém que volta sempre, sobrevive a tudo, reaparece de tempos em tempos, enuncia uma verdade quanto à origem. [...] algo ou alguém que não conseguimos esquecer. Mas que não podemos reconhecer com clareza.”¹² Voltar o nosso olhar para as imagens criadas por essa literatura que, com frequência nos últimos anos,¹³ retoma momentos das ditaduras latino-americanas é voltar nosso olhar para essa obsessão, para esse sintoma de uma história de violência, é dar visibilidade para a irrupção dessas imagens que, anacrônicas, dizem de nosso próprio tempo. É, ainda, interrogar-nos sobre a forma estética que configura essas imagens, ou seja, sobre como a estética contemporânea lida com essa história de

11. DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, p. 173.

12. DIDI-HUBERMAN, *A imagem sobrevivente*, p. 27.

13. Como exemplo, podemos citar, no Chile, Carlos Franz e Roberto Bolaño; no Brasil, Bernardo Kuscinski e Milton Hatoum.

violência. Vejamos, então, como podemos identificar essas imagens nas peças *Villa e Discurso*, de Guillermo Calderón.

VILLA E DISCURSO

Guillermo Calderón é hoje um dos nomes mais proeminentes da dramaturgia chilena, com reconhecimento internacional.¹⁴ Trata-se de um autor que investe em um trabalho com o discurso verbal, e utiliza em suas peças poucos recursos cênicos. Nas palavras de Sara Rojo,¹⁵

Nas peças dirigidas por Calderón, a aparente falta de recursos tecnológicos ou de diálogo com outras linguagens do texto espetacular (vídeos, grandes cenários) é uma opção deliberada e produtiva, isto é, uma fórmula estética que serve para priorizar, por meio da interpretação do ator, um discurso político verbal de assuntos não solucionados a nível social.¹⁶

Propomo-nos a analisar aqui duas de suas peças, *Villa e Discurso* (2011) que, como veremos, tratam de assuntos polêmicos hoje na sociedade chilena. Apesar de serem relativamente independentes, as duas peças são sempre apresentadas sequencialmente, e são compostas pelo mesmo elenco (três atrizes).

Ambas as peças fazem referências diretas aos últimos anos da história chilena. A primeira das peças, *Villa*, faz

referência ao antigo Cuartel Terranova, um dos maiores centros clandestinos de detenção, tortura e assassinato durante a Ditadura Militar no Chile (1976-1990). Tendo sido anteriormente uma casa particular e de movimentação cultural, nas proximidades de Santiago, no Chile, Villa Grimaldi foi expropriada pelos militares já no final de 1973 (logo no início do Regime) e funcionou como Cuartel Terranova até 1978. Depois disso, foi passada ao Centro Nacional de Informaciones - CNI, órgão de inteligência ligado ao Regime Militar, ficando abandonada e parcialmente destruída durante quase uma década. Em 1987, Villa Grimaldi foi vendida para a construtora EGTP Ltda., pertencente a familiares do então diretor da CNI, Hugo Salas Wenzel. A ideia, nesse momento, era demolir o ex-quartel e construir no lugar um edifício residencial – é, aliás, bastante significativo que sobre um lugar de memória se construa um grande edifício, símbolo do progresso. A vizinhança de Villa Grimaldi, porém, se junta e, com apoio de órgãos de direitos humanos, cria uma forte resistência à construção desse condomínio. Eles formam a chamada Asamblea Permanente por los Derechos Humanos de Peñalolén y La Reina, e conseguem barrar os planos da construtora e reaver o terreno – que, neste momento, porém, já não abriga quase nada da construção original de Villa Grimaldi.

14. Dirigiu as peças *Beben e Kuss* no teatro alemão Schauspiel Düsseldorf, em 2012 e 2014, respectivamente, além de ter circulado com outras peças por diversos países e de assinar o roteiro do filme *Neruda*, indicado ao Globo de Ouro e representante chileno para o Oscar em 2016

15. ROJO, Sara. *Teatro político actual*, p. 115.

16. “En las piezas dirigidas por Calderón, la aparente falta de recursos tecnológicos o de diálogo con otros lenguajes del texto espectacular (vídeos, grandes escenografías) es una opción deliberada y productiva, esto es, una fórmula estética que sirve para priorizar, por medio de la interpretación del actor, un discurso político verbal de asuntos no solucionados a nivel social.”

Em 1994, já tendo terminado a ditadura, Villa Grimaldi abre suas portas ao público pela primeira vez, e em 1997 é inaugurado no espaço o Parque por la paz Villa Grimaldi. Ao longo dos mais de 20 anos de funcionamento, esse lugar de memória passou por diversas mudanças e ganhou novos espaços – alguns com o intuito de reconstruir a Villa original, baseados em testemunhos, outros de criar um ambiente de arte contemporânea com monumentos dedicados às vítimas. De toda forma, as maneiras de reconstruir e de lidar com esse espaço não chegaram nunca a ser consensuais, nem entre a população nem para os governantes. Como afirma a pesquisadora Diana Taylor:

O que acontece com esse espaço equivale ao que acontece com a compreensão chilena da ditadura: as pessoas reprimirão, se lembrarão, transcenderão ou esquecerão? A disputa das decisões sobre o espaço repete as opções públicas mais salientes: destruí-lo para enterrar a violência; construir um parque comemorativo para que as pessoas saibam o que aconteceu; ultrapassar a violência ao organizar eventos culturais no pavilhão; esquecer este lugar desolado, esquecer este passado pesoso. Em nenhum lugar há conversas sobre justiça ou punição.¹⁷

A primeira peça, *Villa*, entra neste debate público ao assumir as contradições presentes na disputa sobre a memória.

A peça apresenta três personagens, de mesmo nome e idade (Alejandra, 33 anos), que foram convocadas para votar o destino do ex-quartel de tortura Terranova/Villa Grimaldi. As três têm uma história comum, por serem filhas de vítimas que foram torturadas ali, em Villa Grimaldi, como saberemos mais ao final da peça. *Villa* se inicia com o término da primeira votação entre as três personagens: um voto pela opção A – reconstruir a Villa como era; um voto pela opção B – construir um museu (lindo, com arquitetura contemporânea e tecnologia, que trouxesse informações sobre o período de ditadura); e um voto nulo – *marichiweu*, palavra mapuche que significa “dez vezes venceremos”. Trata-se, portanto, de uma decisão que passa também por um entendimento particular (de vítimas diretas) de uma memória social. Instaure-se em cena a tensão do debate sobre o que fazer com esses espaços de memória. A alternância entre as vozes das três personagens, a indecidibilidade, mesmo entre elas, sobre o que fazer com aquele espaço (nenhuma defende fortemente ou claramente uma opção), e o fato de terem todas uma identidade semelhante, nos faz levantar a possibilidade de se tratarem as três de uma multiplicação de vozes de uma mesma personagem: a vítima que é herdeira direta da ditadura chilena. Em última instância, podemos pensar que se trata da própria sociedade chilena representada pelas vozes daquelas mulheres. E o embate permanece irresoluto para essas vítimas.

17. TAYLOR, 2011, p. 74. Tradução nossa. “What happens to that space is tantamount to what happens to Chileans’ understanding of the dictatorship: will people repress, remember, transcend, or forget? The warring mandates about the space rehearse the more salient public options: tear it down to bury the violence; build a commemorative park so that people will know what happened; let’s get beyond violence by hosting cultural events in the pavilion; forget about this desolate place, forget about this sorry past. Nowhere is there talk of justice or retribution.”

18. CALDERÓN, *Villa*, p. 23-24.
 Tradução nossa. “Si yo tuviera plata reconstruiría todo, hasta el detalle irrelevante. No solo todo lo que es la realidad arquitectónica de lo que fue la casa solariega, sino que también la piscina del agua, los árboles de la tierra, el jardín de las rosas, el silencio, el olorcito terrible, el grito, las cadenas, los motores en la noche, todo lo que es la ambientación artística. Y crearía un falso antiguo. Pintaría las paredes con agua con tierra, otra paleta de colores en el fondo. Tonos como sepia. (...) para crear una especie de disneylandia de realidad realista. Para que la gente se sintiera como sintiendo esto tiene que haber sentido la gente que sentía. Y al público los haría sentir como presos. (...) En fin, los haría sufrir. (...) Y esa gente después va a decir. Aló? Fui a la villa. Tienes que ir. La reconstruyeron. Se ve un poco falsa. Parece set de teleserie. Pintaron las murallas con agua con tierra. Es impactante. Tienes que ir. Tienes que ir. [...] Ir a la villa reconstruida es lo mejor que me pudo pasar en vida.”

A grande questão que se coloca em *Villa* é sobre como o presente enxerga esse passado de violência e pode assimilar suas ruínas. Trata-se de uma peça que questiona as próprias possibilidades estéticas de lidar com a violência (por exemplo, na construção de um museu contemporâneo) e com o passado.

A primeira opção, de reconstruir a *Villa*, é retratada da seguinte forma, pela atriz Carla:

Se eu tivesse dinheiro reconstruiria tudo, até o detalhe irrelevante. Não só tudo o que é realidade arquitetônica do que foi a casa ensolarada, mas também a piscina de água, as árvores da terra, o jardim das rosas, o silêncio, o fedorzinho terrível, o grito, as cadeias, os motores à noite, tudo o que é a ambientação artística. E criaria um falso antigo. Pintaria as paredes com água com terra, outra paleta de cores ao fundo. Tons como sépia. [...] Para criar uma espécie de Disneylândia de realidade realista. Para que as pessoas se sentissem como que sentindo isso deve ter sentido as pessoas que sentiam. E ao público faria sentir como presos. [...] Enfim, os faria sofrer [...] As pessoas depois vão dizer Aló? Fui à villa. Tem que ir. Reconstruíram. Está um pouco falsa. Parece set de série de TV. Pintaram as paredes com água com terra. É impactante. Tem que ir. Tem que ir. [...] Ir à villa reconstruída é o melhor que eu já fiz na vida.¹⁸

O que se propõe aqui é uma tentativa de recriar uma ambientação antiga, que, no entanto, acaba ficando sempre “um pouco falsa”, e obviamente distante de tudo o que aconteceu de fato no Cuartel Terranova. A espécie de “Disneylândia de realidade realista” leva o espectador a refletir sobre a espetacularização da dor, ou seja, sobre até que ponto esse tipo de museu não fica apenas na superfície da representação daquilo que foi a dor de fato vivida ali, para que o visitante passeie como por um parque de diversões – apenas um pouco mais sombrio. A opção traz, porém, a possibilidade de que as pessoas se conectem com aquele passado, sentindo de alguma forma o que as pessoas que estiveram ali sentiram.

A outra possibilidade, construir um museu contemporâneo, é descrita, pela atriz Francisca, como uma experiência em si contraditória:

Alguém tem que ir passando e dizer: olha, aqui havia uma casa sinistra e agora... agora tem um museu de arte contemporânea. É ultra moderno. Me interessa. Entremos? Ok. Olha. Olha. Tem coisas deprimentes... mas o deprimente também é parte da arte contemporânea. [...] Então você entra e tem um salão branco com uma bandeira vermelha e preta que diz: os que morreram aqui eram marxistas. Pronto. Impactante. Me interessa. E isso te dá uma ideia do que vem. Porque, claro, está em um museu que por fora é como branco, assim como

com espelhos, como concurso internacional de arquitetura, que no fundo é a estética do capitalismo contemporâneo. E alguém diz: isto é super contraditório. Me interessa.¹⁹

As duas opções – reconstruir a villa ou construir um museu contemporâneo – apresentam os principais problemas enfrentados pela arte que se propõe a lidar com imagens do passado e com imagens de violência. Reconstruir um espaço tal como era ou tentar dar uma ideia real do que foi a violência sofrida ali pode soar sempre um pouco falso, como já dissemos. E o problema dessa “falsificação” da mediação artística é a estetização da violência – como se ela não fosse real, ou como se ela não fosse assim tão violenta. Se, por outro lado, a arte se propõe a “violentar” o espectador – pensando aí em uma arte mais performática – ela acaba por reproduzir a violência que tenta denunciar, ainda que de outras formas. Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*, trata dessa problemática da inserção de imagens da realidade – de uma realidade violenta – na arte. Nas palavras do filósofo,

Considera-se que o que ela [a imagem da realidade] mostra é real demais, intoleravelmente real demais para ser proposto no modo da imagem. Não é uma simples questão de respeito pela dignidade das pessoas. A imagem é declarada inapta para criticar a realidade porque faz parte do mesmo regime

de visibilidade daquela realidade, que exhibe alternadamente sua face de aparência brilhante e seu avesso de verdade sórdida que compõem um único e mesmo espetáculo. Esse deslocamento do intolerável na imagem para o intolerável da imagem esteve no cerne das tensões que afetaram a arte política.²⁰

Nesse sentido, trazer imagens do mesmo regime de visibilidade que o real, na opção de reconstruir a Villa, traria, portanto, uma contradição ética e um problema de efetividade: além de ser intolerável para o espectador, a imagem não garante o distanciamento crítico necessário.

Quanto à construção de um museu, em uma estética minimalista da arte contemporânea, ela parece colocar um ponto final na experiência que tenta “enquadrar”, como afirma a atriz Francisca:

Mas esse museu é um ponto final. Porque cria a impressão de que o que passou passou, passou, passou. A verdade é que não passou, não passou, não passou, não passou. E aqui não passou nada. Eu prefiro que não haja museu. Prefiro que não passe, que não passe, que não passe. Prefiro seguir marginalizada e amargurada. Agora, os outros dizem aí têm o seu museu, comunistas de merda. Não queriam gastar dinheiro? Aí têm seu caixote branco. Mas não se esqueçam de contar bem a história. Se teve uma villa foi porque vocês queriam cobre e copo de leite. Contem a história completa. Isso dizem agora.²¹

19. CALDERÓN, *Villa*, p. 28-29. Tradução nossa. “Y alguien tiene que ir pasando y decir: mira, aquí había una mansión siniestra y ahora... ahora hay un museo de arte contemporáneo. Es ultramoderno. Me interesa. ¿Entremos? Ya. Mira. Mira. Hay cosas deprimentes... pero lo deprimente también es parte del arte contemporáneo. (...) Y entonces tu entras y hay un salón blanco con una bandera rojinegra que dice: los que murieron aquí eran marxistas. Ya. Impactante. Me interesa. Y eso ya te da una idea de lo que viene. Porque claro, estás en un museo que por fuera es como blanco, así como con espejos, como concurso internacional de arquitectura, que en el fondo es la estética del capitalismo contemporáneo. Y uno dice: esto es súper contradictorio. Me interesa.”

20. RANCIÈRE, *O espectador emancipado*, p. 83-84.

21. CALDERÓN, *Villa*, p. 42-43. Tradução nossa. “Pero ese museo es un punto final. Porque crea la impresión de que lo que pasó, pasó pasó pasó. La verdad es que no pasó, no pasó no pasó no pasó. Y aquí no ha pasado nada. Yo prefiero que no haya museo. Prefiero que no pase, que no pase, que no pase. Prefiero seguir marginada y amargada. Ahora los otros dicen ahí tienen su museo, comunistas de mierda. ¿No querían gastar plata? Ahí tienen su cajón blanco. Pero no se olviden de contar bien la historia. Si hubo una villa fue porque ustedes querían cobre y vaso de leche. Cuenten la historia completa. Eso dicen ahora.”

O museu ordena essa experiência violenta em uma lógica causal: o que passou está no passado e deve ser rememorado como tal. E, ainda, consegue enquadrar esse passado em uma estética contemporânea – uma construção bonita, moderna, cheia de tecnologias. A opção parece tentar apagar uma experiência traumática e cheia de tensões, sem resolvê-las, mas apenas inserindo-as em uma estética mais palatável.

Qual seria então a forma justa – no sentido de justiça e de justeza – de lidar com esse passado? O que pode a arte diante de tamanha violência? Como a arte pode ainda ser uma forma de simbolização e elaboração do trauma – pessoal ou coletivo? Antes de tentar esboçar qualquer resposta a essas perguntas, sigamos com a continuação desse combo cênico, com a peça *Discurso*.

A peça *Villa* termina sem uma resolução assertiva do problema postulado, ou seja, sem uma opção “vencedora” da votação proposta, mas com o entendimento de que as vítimas da violência – e podemos pensar que somos todos vítimas diretas ou indiretas da violência estatal – reagem de maneiras distintas com relação a esse passado. A cena final explicita algumas dessas reações, e a última frase, dita pela atriz Francisca, é a deixa para a peça seguinte. Ela diz: “E há mulheres que se convertem em Presidenta da República”. As três atrizes se preparam então para *Discurso*.

A peça *Discurso* traz um discurso ficcional da presidente Michele Bachelet no final de seu primeiro governo (2006-2010), ela que também passou por Villa Grimaldi durante a ditadura. Com diversas contradições, evidenciadas pela voz das três atrizes que o representam, o discurso apresenta uma análise do que “foi possível fazer” no período de governo, em uma tentativa de justificar a contradição interna dessa mulher – a primeira mulher presidente do Chile – que chegou ao poder, mas que está sempre atormentada pela memória, pelo que foi e pelo que conseguiu se tornar.

Michele Bachelet é eleita no Chile nesse contexto do início dos anos 2000 em que, já implantado o modelo neoliberal na América Latina no pós-ditadura – que, aliás, era um dos principais objetivos desse sistema opressor –, surge uma onda de governos “de esquerda” em todo o continente – a exemplo do presidente Lula no Brasil. No entanto, a agenda neoliberal já estava constituída e os tempos haviam mudado. As expectativas que a esquerda depositou nesses governos foram, em sua maioria, frustradas. *Discurso* traz um mea-culpa da presidente, ponderando também as responsabilidades coletivas sobre o tempo presente:

E também fui uma presidenta muito boa.
Embora todos tivéssemos mais expectativas.
Sempre.
Até eu mesma.

Todos queríamos que acabasse a pobreza.
 Bom.
 Honestamente fiz todo o possível.
 E não sou a culpada de tudo.
 Não esqueçamos o passado.
 Subi em um trem em marcha.
 Ainda que tenha tentado.
 Por exemplo, o que mais sonhei é que as pessoas tivessem trabalho.
 E para que houvesse trabalho tive que manter tudo igual.
 A economia.
 Mas o igual se tornou desigual.
 E o bom se tornou pior.
 Perdão.
 Mas se se lembram bem, também não me elegeram para mudar tudo.
 Me elegeram para outra coisa.
 Para se darem um gosto.
 Para serem felizes por um tempo.
 Para que eu lhes amassasse um pão com sabor de justiça.²²

Nesse momento da história, a eleição de presidentes de esquerda no continente latino-americano não tem um objetivo de realizar uma guinada drástica; tampouco os presidentes eleitos traziam nesse momento um discurso radical. O que se buscava parece ser, de alguma forma, uma compensação desse passado de violência.

Michele Bachelet, em seu primeiro governo, visitou Villa Grimaldi, embora nunca tenha se disposto a falar com mais detalhes sobre o período que passou na prisão, junto com sua mãe. Durante a visita, ela afirma: “Existem momentos de tristeza que eu sinto, olhando para trás para estes tempos de terror. Mas a coisa mais importante da visita é se concentrar na vida, na liberdade, na dignidade e na paz”.²³ Sua intenção é de colocar um ponto final nessa memória e seguir adiante. Em seu segundo mandato, no entanto, já em 2014, Bachelet cumpre uma de suas promessas de campanha e dá entrada ao processo de revogação da Lei da Anistia no Chile, que favorecia a impunidade aos torturadores no país.

Uma das contradições recorrentes na peça *Discurso* é justamente se Michele Bachelet teria ou não sido torturada durante a ditadura. Em uma dessas passagens, a personagem diz:

Mas sempre assumo toda a culpa de tudo.
 E sou generosa.
 Inclusive perdoaria meus torturadores.
 Se é que me houvessem torturado.²⁴

Com isso, não queremos dizer que a discussão apresentada na peça seja sobre a questão pessoal de Bachelet de não falar abertamente sobre os crimes sofridos, mas, sim,

22. CALDERÓN, *Discurso*, p. 75-76. Tradução nossa. “Y así también fui una muy buena presidenta. Aunque todos teníamos más expectativas. Siempre. Hasta yo misma. Todos queríamos que se acabara la pobreza. Bueno. Honestamente hice todo lo posible. Yo no soy la culpable de todo. No nos olvidemos del pasado. Me subí en un tren en marcha. Aunque traté. Por ejemplo, lo que más he soñado es que la gente tenga trabajo. Y para que hubiera trabajo he tenido que mantener todo igual. La economía. Pero lo igual se ha puesto desigual. Y lo bueno se ha puesto peor. Perdón. Pero si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiar todo. Me eligieron para otra cosa. Para darse un gusto. Para ser felices por un rato. Para que les amasara un pan con sabor a justicia.”

23. Disponível em: http://www.bbc.com/portuguese/noticias/story/2006/10/061015_bachelettorturaaw.shtml Acesso em: 16 set. 2017.

24. CALDERÓN, *Discurso*, p.75. Tradução nossa. “Pero siempre me echo toda la culpa de todo. Y soy generosa. Incluso perdonaría a mis torturadores. Si es que me hubieron torturado.”

sobre a dificuldade do presente de lidar com o passado. Por isso, as inúmeras contradições que aparecem ao longo do discurso da personagem presidenta, especialmente quanto confronta o tempo passado e o tempo presente.

UM OLHAR SOBRE O PRESENTE

Ao final desse combo cênico, podemos entender que as peças nos propõem um olhar sobre o presente: a percepção de que o passado continua não resolvido, e que essa irresolução traz consequências para nossas vivências políticas e individuais hoje. A memória, em ambas as peças, é tanto uma questão pessoal, micropolítica, quanto coletiva, macropolítica. Ao insistir nas contradições presentes nas gestões das memórias de ditadura – tanto no caso do museu, quanto no caso da representante máxima do país – Guillermo Calderón aponta para a ideia de que a história não é algo estável, bem resolvido.

Entendemos, nesse sentido, que as peças nos lançam imagens *anacrônicas*, posto que possuidoras de um tempo complexo, que desestabilizam as imagens mais ou menos estáveis que o presente tem sobre o passado. O que Guillermo Calderón faz é colocar em primeiro plano, por meio da fricção de imagens reais, históricas, e de imagens ficcionalizadas, uma série de contradições que permeiam essas imagens. Talvez esse gesto de “trazer à tona” um passado

que tentou tantas vezes ser esquecido soe como um gesto um pouco anacrônico – ora, o museu já está construído e Bachelet já colocou seu próprio ponto final em sua história pessoal de tortura. No entanto, acreditamos que é justamente esse anacronismo, essa revitalização de imagens do passado em fricção com imagens do presente que podem gerar uma arte verdadeiramente política, no sentido de desestabilizar o olhar do espectador sobre o próprio tempo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos Editora, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre a literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. Passagens. Tradução e coordenação: Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/ UFMG, 2006. p. 222-232.
- CALDERÓN, Guillermo. **Villa**. Teatro II. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p. 9-70.
- CALDERÓN, Guillermo. **Discurso**. Teatro II. Santiago: Lom Ediciones, 2012. p.70-110.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo** – história da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN. **A imagem sobrevivente** – História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro : Contraponto, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. «Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien», **L’Inactuel**, nº6, Calmann-Lévy, 1996, p.53-68.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo : WMF Mantis Fontes, 2012.

ROJO, Sara. Teatro político actual: la dramaturgia de Guillermo Calderón. Meridional – **Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos**. Número 5, octubre 2015, p.109-129.

TAYLOR, Diana. Memory, trauma, performance. **Aletria**. Belo Horizonte, 2011 - jan.-abr., n.1, v.21. p. 67-76.

Recebido em: 29-06-2018.

Aceito em: 23-08-2018.