

O canto como elaboração simbólica do luto frente a violência em *Hilda Peña*, de Isidora Stevenson

El canto como elaboración simbólica del duelo frente a la violencia en Hilda Peña, de Isidora Stevenson

Chant as the Symbolic Elaboration of Mourning in the Face of Violence in Hilda Peña, by Isidora Stevenson.

Sabrina de Oliveira Moura

Universidade Federal de Minas Gerais

(UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

sab.mou.acad@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-2358-9771>

Resumo: Este estudo dedica-se a uma breve apresentação de *Hilda Peña* (2013), de Isidora Stevenson, abordando como os fios e fissuras desse texto, um complexo bordado de imagens, abrem caminhos para o diálogo sobre questões históricas e sociopolíticas que passam gênero, violência estatal, relações de poder, maternidade, solidão, morte e luto. Busca-se explorar a opção da autora em tratar a densidade de tais questões por meio de um monólogo estruturado em versos, formando cinco cantos. A narração das dores da personagem, expressas pela forma poética, confere ao texto uma musicalidade marcada por um tom de lamento íntimo. Referências à língua indígena e às imagens oníricas, particularmente presentes no primeiro e no quarto canto, estabelecem um diálogo com as produções poéticas e musicais de mulheres mapuches. A escolha do canto, imbuído de simbologia indígena como forma dramática, evidencia uma posição política de Stevenson frente às violências.

Palavras-chave: canto mapuche; dramaturgia latino-americana; Stevenson; Hilda Peña.

Resumen: Este estudio se dedica a una breve presentación de *Hilda Peña* (2013), de Isidora Stevenson, abordando cómo los hilos y las fisuras de este texto, un complejo bordado de imágenes, abren caminos de diálogo en torno a cuestiones históricas y sociopolíticas que atraviesan el género, la violencia estatal, las rela-



ciones de poder, la maternidad, la soledad, la muerte y el duelo. Se busca explorar la decisión de la autora de abordar la densidad de tales cuestiones mediante un monólogo estructurado en versos, conformado por cinco cantos. La narración de los dolores del personaje, expresados a través de la forma poética, otorga al texto una musicalidad marcada por un tono de lamento íntimo. Las referencias a la lengua indígena y a las imágenes oníricas, particularmente presentes en el primer y cuarto canto, establecen un diálogo con las producciones poéticas y musicales de mujeres mapuche. La elección del canto, imbuido de simbología indígena como forma dramática, evidencia una posición política de Stevenson frente a las violencias.

Palabras clave: canto mapuche; dramaturgia latinoamericana; Stevenson; Hilda Peña.

Abstract: This study presents *Hilda Peña* (2013), by Isidora Stevenson, examining how the threads and fissures of the text, a complex embroidery of images, open avenues for dialogue around historical and socio-political issues related to gender, state violence, power relations, motherhood, solitude, death, and mourning. It also examines the author's choice to address the density of these issues through a monologue structured in verse and composed of five chants. The character's suffering, expressed through poetic form, lends the text to a musical quality marked by an intimate tone of lament. References to Indigenous language and oneiric imagery, particularly in the first and fourth chants, establish a dialogue with the poetic and musical productions of mapuche women. The choice of chant, imbued with Indigenous symbolism as a dramatic form, underscores Stevenson's political stance in response to violence.

Keywords: Mapuche chant; Latin American dramaturgy; Stevenson; Hilda Peña.

1 Hilda Peña, um complexo bordado de imagens

Hilda Peña, peça teatral escrita em 2013 pela dramaturga chilena Isidora Stevenson e publicada em 2022 pelo Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral Buenos Aires (CELCIT), apresenta distintas possibilidades analíticas que se articulam no enredo. O “bordado de imagens”,¹ tecido na estrutura poética de cantos que intercalam narrações, pausas e silêncios, conduz a reflexões profundas sobre problemáticas sociopolíticas que atravessam questões de gênero, violência contra o corpo, relações de poder, repressão estatal, abandono social, concepções de maternidade, solidão, morte e formas de enfrentamento do luto.

Trata-se de um monólogo em que a voz íntima e reflexiva da protagonista – uma mulher que adotou seu filho e o perdeu para a violência do Estado – entrelaça-se com eventos significativos da história do Chile e com imagens fundadoras do imaginário cultural do país. Para compor a dramaturgia, Stevenson evoca a imagem do violento assalto ao Banco O’Higgins, realizado pelo *Movimiento Juvenil Lautaro*, também conhecido como *MAPU-Lautaro*, e o caso de Apoquindo, no qual os *carabineros*,² a polícia oficial chilena, dispararam contra um ônibus, em outubro de 1993, na cidade de Santiago, matando oito pessoas. De maneira inventiva, a dramaturga desloca, na peça, o evento ocorrido em outubro para o mês de dezembro, destacando que não busca uma abordagem histórica do massacre, mas utiliza um recurso épico para evidenciar como a vida ficcional da personagem Hilda Peña se entrelaça com esses momentos históricos.

Na trama, Hilda conheceu seu filho, que estava vivendo nas ruas, e sua experiência de maternidade foi sendo construída cotidianamente, colocando em questão as idealizações culturalmente criadas sobre ela.

A veces le llevaba pan. Le convidaba té.
Y así de a poco fue pasando. No sé.
Así pasó.
No conversábamos mucho.
Nos sentábamos a tomar té y comer pan con alguna cosa.
Cecina, huevo.
Al tiempo estaba viviendo en mi casa
(Stevenson, 2019, p. 7).³

Ela se reconheceu como mãe por meio de vivências concretas: o chá e o pão compartilhados – de maneira gradativa, assim como o quarto do filho foi sendo organizado – os momentos em que a ternura se manifestava, disfarçadamente, no ato de cortar seu cabelo.

¹ Em sua fala durante a conferência de encerramento do I Colóquio Internacional literatura, teatro e sociedade, realizado em Belo Horizonte, 27 de novembro de 2024, Isidora Stevenson compartilhou as motivações por trás da escrita de *Hilda Peña*. A metáfora do texto como um “bordado” é uma alusão aos bordados de sua avó e parte de suas lembranças da infância.

² Traduzido como carabineiros.

³ Às vezes eu levava pão. Convidava pra um café.

E assim, aos poucos, foi acontecendo. Não sei. Foi assim que aconteceu.

A gente não conversava muito.

Sentava pra tomar café e comer pão com alguma coisa. Mortadela, ovo.

Algun tempo depois estava morando na minha casa” (Stevenson, 2019, p. 64)

Se dejó crecer el pelo. Yo se lo cortaba a veces. Las puntas.
Me gustaba cortárselo.
Era como hacerle un cariño.
Yo no quería hijo y de repente tenía éste
(Stevenson, 2019, p. 10).⁴

Assim, é possível observar, na obra, uma poética da escassez: a fragilidade das manifestações de afeto se relaciona diretamente com a precariedade material em que a família está inserida.⁵

Às vésperas do Natal, o filho e sua namorada foram mortos pela polícia durante um assalto a banco: “Dos funcionarios policiales fueron detenidos en el lugar por hacer uso imprudente de su arma de servicio, dijo la voz del periodista” (Stevenson, 2019, p. 3).⁶ No entanto, por ser uma narração por um único ponto de vista – o da mãe – o texto mantém em aberto a dúvida se as vítimas pertenciam ao *Lautaro*. Trata-se de uma referência ao *Movimiento Juvenil Lautaro*, uma organização de esquerda radical formada durante a ditadura de Augusto Pinochet, que defendia a luta armada como forma de combate ao regime. O nome do movimento retoma a figura histórica do líder mapuche Lautaro (1534 – 1557), central na Guerra de Arauco (1550–1656) e símbolo da resistência contracolonial chilena. Em 1982, Isidora Aguirre escreveu a dramaturgia *Lautaro! Epopeya del Pueblo Mapuche*, que mobiliza a memória do líder mapuche Lautaro e atua, nas palavras de Sara Rojo (2014, p. 46), como “um grito de resistência durante o período ditatorial”. Pode-se compreender que a peça de Stevenson ecoa a dramaturgia de Aguirre ao se inserir nessa cadeia de sentidos de luta e resistência, dialogando com diferentes momentos históricos do Chile. Nesse sentido, no âmbito das peças, “Lautaro” funciona como um eixo simbólico de enfrentamento às violências colonial e estatal, estabelecendo uma relação entre a colonização, a ditadura e o presente pós-ditadura, momento em que se insere o massacre de Apoquindo.

Diante da dor de perder o filho, Hilda embarca em uma busca incessante para compreender o vazio deixado pela ausência e resignificar a morte e o luto. A forma que encontra para se manter viva é permanecer em contato diário com o cadáver do filho. Na peça, a narração da mãe rememora a trajetória desse corpo: de alguém abandonado, que vivenciou o frio e a fome nas ruas até ser acolhido por uma mulher desconhecida; morto por armas da polícia e que agora é um corpo em estado de decomposição, “fresco-hinchado-putrefacto-seco” (Stevenson, 2019, p. 16).⁷

A mãe peregrina, devotamente, todos os dias ao calvário, em um ritual fúnebre íntimo e divergente das convenções sociais e culturais do luto. Para conseguir ter contato com o filho falecido, negocia seu próprio corpo com os zeladores do cemitério, o que provoca a reflexão sobre as dinâmicas de poder e abuso do corpo feminino. Violentada pelo poder do Estado, que matou seu filho e a condenou à solidão e à dor, sofre diariamente os abusos de homens que se aproveitam de sua condição de vulnerabilidade.

⁴ “Deixou crescer o cabelo. Eu cortava às vezes. As pontas.

Eu gostava de cortar seu cabelo.

Era como fazer um carinho nele.

Eu não queria filho e de repente tinha esse” (Stevenson, 2019, p. 67).

⁵ Ver em *Poéticas da precariedade* (Cury, 2013).

⁶ “Dois policiais foram detidos no local por fazer uso indevido de suas armas de serviço, disse a voz do jornalista” (Stevenson, 2019, p. 57)

⁷ “Gelado-inchado-podre-seco” (Stevenson, 2019, p. 66).

Ao final da peça, descobre-se que a mãe esteve, desde o início, dialogando com um bruxo. Ela desesperadamente apela aos caminhos esotéricos e mágicos, revelando que as alternativas racionais e materiais já não são capazes de suportar os meios de sua existência, uma vez que sua esperança no futuro foi completamente aniquilada.

Trate de ver si mi niño despierta. Por favor.
No ve que después se va a podrir.
No va a poder hacerse nada después.
Yo leí en el diario que usted tiene poderes. Que lo ha hecho antes.
Que es como brujo, como esotérico.
Que hace trabajos.
Por favor. ¿Puede hacer esto?
Todavía puede despertar. Yo creo. Por favor trate.
Por favor inténtelo. Por favor mi niño vaso. Por favor mi niño hinchado.
Por favor mi niño amarillo, pálido, verdoso, morado. Por favor.
No ve que después ya no se va a poder
(Stevenson, 2019, p. 19).⁸

As características distópicas presentes na obra, como a sensação de medo, insegurança e falta de perspectivas diante das desigualdades e violências, podem ser situadas em uma perspectiva analítica dialética: o comportamento dessa mãe, que não consegue se separar de seu filho morto – o que, em nossa visão cultural, pode parecer horrendo –, representa, para ela, a única maneira de enfrentar a própria morte e resistir por mais um dia. Nesse sentido, Sara Rojo considera essa dramaturgia de Stevenson como uma “tragédia silenciosa”, que não recompõe a ordem, “porque ela não existia na origem” (Rojo, 2023).

⁸ “Tenta ver se meu menino desperta.

Por favor.

(Pausa)

Não vê que depois vai apodrecer?

Não vai dar pra fazer nada depois.

(Pausa)

Eu li no jornal que o senhor tem poderes. Que fez isso antes.

Que é tipo um bruxo, um esotérico.

Que faz trabalhos.

Por favor.

(Pausa)

Pode fazer isso?

Ainda pode despertar. Eu acho. Não sei.

Por favor, faz.

Por favor tenta.

Por favor meu menino copo de vidro.

Por favor meu menino inchado.

Por favor meu menino amarelo, pálido, esverdeado, roxo.

Por favor.

(Pausa)

Não vê que se apodrece não vai dar pra fazer mais nada” (Stevenson, 2019, p. 81-82).

2 O canto como elaboração simbólica do luto social frente à violência

Isidora Stevenson afirma que, durante o processo de escrita criativa da peça, buscou “encontrar uma voz, uma musicalidade vocal que remetesse a um lugar de profunda identidade chilena como o campo” (Stevenson *apud* Rojo, 2023).

A dramaturga estruturou o texto em cinco cantos, compostos por versos marcados por um teor de lamento. Também incorporou ao texto referências à língua e à simbologia indígena – aspectos que perpassam a peça em diversos momentos, revelando uma poética que busca, nas raízes da cultura chilena, os elementos para a construção da voz da personagem. As imagens oníricas, em evidência no primeiro e no quarto cantos da peça, estabelecem diálogos com produções artísticas de mulheres mapuches, nas quais o sonho é incorporado ao poema como expressão característica da cosmovisão do povo originário.

Bladimir Carrasco (2008, p. 23), recorrendo aos estudos de Rolf Forester (1995), explica que os sonhos têm uma influência direta na organização da comunidade mapuche. É por meio deles que as divindades se comunicam com os humanos, orientando as escolhas das lideranças, *la machi*⁹ e dos auxiliares, que farão parte da constelação responsável pela tradução de mensagens dos antepassados e pela coleta de ervas medicinais para a cura dos enfermos. A partir dessa ótica, Claudia Espinoza Sandoval (2018, p. 77) afirma que “para el pueblo mapuche, el mundo de los sueños tenía una función simbólica que no quedaba relegada al sujeto, sino que se extendía a la colectividad, porque el sueño de una persona podía referirse también a la situación global de la comunidad”.¹⁰

Essa cosmovisão está presente no poema *Perrimontun*, de Maribel Mora Curriao¹¹. *Perrimontun* é o nome dado às experiências sobrenaturais e visões que ocorrem à pessoa escolhida para ser *la machi*.

No temas a las horas marcadas
u signo no es de muertos
brotaste con las lluvias anhelante
tu paso alumbrará la noche
y tu huella será el camino
No temas hija mía
el grito de la aurora abrió tus ojos
y te abandoné en el valle
pero guardo los sueños
(Curriao, 2022).¹²

⁹ Autoridade religiosa do povo mapuche.

¹⁰ “Para o povo mapuche, o mundo dos sonhos possuía uma dimensão simbólica que não estava restrita ao sujeito, mas se estendia à coletividade, porque o sonho de uma pessoa também poderia referir-se à situação global da comunidade” (livre tradução da autora).

¹¹ Maribel Mora Curriao é escritora chilena. Cresceu, com seus avós, em um pequeno povoado mapuche falando *mapudungún*, a língua desse povo. É mestre em literatura pela Universidade do Chile.

¹² “Não temas às horas marcadas
Teu caminho não é dos mortos
brotastes como as chuvas, vívidas
teu passo ascenderá a noite
teu rastro traçará o caminho
Não temas, filha minha
o grito da aurora abriu teus olhos
eu te abandonei no vale
mas guardo os sonhos”
(tradução livre da autora)

No primeiro canto de *Hilda Peña*, a personagem rememora um sonho que já havia tido antes. Inicialmente, as imagens lhe provocam certo medo, mas, ao fim, se tornam aterrorizantes.

Está lloviendo pero sin nubes y sin frío.
No sé de dónde sale la lluvia, pero no pienso en eso en el sueño.
Yo sé que estoy en el sur. No conozco el sur, pero en el sueño sé que es el sur.
Yo no sé nadar, pero en el sueño sí sé.
Me meto al agua pilucha.
El agua no está fría.
Es rico.
Me echo así para atrás y la lluvia me cae en la cara.
El agua es tan verde que no me veo los pies.
Me da miedo a mí.
Eso de no verse los pies es raro.
Los pies son los pies, se tienen que ver.
Eso me da miedo en el sueño.
También en la vida.

Pausa.

Se lo conté a alguien el sueño antes. Dijo que había un lago verde.
Que queda en el sur. Algo de Los santos.
Nunca lo había escuchado. No me suena.
Estoy flotando en el agua verde y en el lago empiezan a flotar bolsas de plástico.
Las miro y me dan ganas como de vomitar.
Más que sueño empieza a ser pesadilla.
(Stevenson, 2019, p. 2).¹³

Considerando que, na cultura mapuche, os sonhos possuem caráter de orientação e anunciação do futuro (Carrasco, 2008, p. 24), o primeiro canto desse monólogo de Stevenson

¹³ “Está chovendo, mas sem nuvens e sem frio.

Não sei de onde vem a chuva, mas não penso nisso no sonho
Eu sei que estou no sul. Não conheço o sul, mas no sonho eu sei que é o sul.

Eu não sei nadar, mas no sonho eu sei.

Entro pelada na água.

A água não está fria.

É lindo.

Me jogo assim para trás e a chuva cai no meu rosto.

A água é tão verde que não vejo meus pés.

Isso me dá medo.

Isso de não ver os pés é estranho.

Os pés são os pés, eles têm que ser vistos.

Isso me dá medo no sonho.

Também na vida.

(Pausa)

Já contei esse sonho antes para alguém. Essa pessoa disse que tem um lago verde.

Que fica no sul. “Não sei o que lá” dos Santos.

Nunca tinha escutado. Nunca nem ouvi falar.

Estou flutuando na água verde e no lago começam a flutuar sacolas de plástico.

Eu olho e elas me dão vontade de vomitar

Mais que um sonho começa a ser um pesadelo” (Stevenson, 2019, p. 54).

apresenta-se como uma espécie de síntese do que a personagem enfrentará ao longo da peça com a morte de seu filho.

As imagens turvas que aparecem no sonho podem remeter a sua subsequente imersão em um estado de confusão e de incompreensão da morte e da própria existência. À vista disso, surge outra reflexão: o sonho atua como um prelúdio na dramaturgia, mas não como uma revelação antecipada da tragédia para a personagem, pois, ao contrário, os sonhos a atormentam e a confundem.¹⁴

Ao aproximar o canto inicial de *Hilda Peña* de outro poema de Curriao, *Sueños en el valle*¹⁵, observa-se que o eu-lírico, diferente do primeiro canto da peça, estabelece uma conexão consciente com o sonho, apontando que não é a morte física que causa incompreensão sobre a existência do sujeito, mas a morte social,¹⁶ ou seja, a distância de seu território, de sua língua e de seus antepassados.

Heme aquí, apartada de mis muertos,
perdida en el Valle del Águila,
olvidada del pehuén y la montaña.
En sueños he visto
que brota sangre en mi costado
y nacen aves rapaces de mis sienes
que devoran mis manos y mi lengua.

Mas, me nacen otras manos
y otra lengua
que son devoradas nuevamente
y luego nacen otras
que oculto cuidadosa
entre metawes.
Pero también son alcanzados
los metawes
y sus restos dispersados
por el valle.

Entonces me levanto y me rehago,
la misma cara, el mismo cuerpo
y el mismo corazón acongojado.

No es la muerte
quien me espanta a esta hora,
sino la distancia con las montañas.

¹⁴ Considerando as relações com os gêneros dramáticos, identifica-se, nesse contexto, um diálogo do texto de Stevenson com as tragédias clássicas, em que o uso do prenúncio, representado pela presença de oráculos, configura-se como uma característica central do teatro trágico grego.

¹⁵ *Sonhos no Vale* (tradução livre da autora)

¹⁶ O termo “morte social” remete ao estudo *Necropolítica* (2018), de Achille Mbembe, no qual o autor analisa o contexto da colonização e da escravidão como um dos primeiros experimentos de biopoder, na perspectiva foucaultiana. O autor apresenta a noção de tripla perda, ao afirmar que, em uma terra colonizada, “a condição de escravo resulta em tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre o seu corpo e perda do status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)” (Mbembe, 2018, p. 27). O título deste subtópico acrescenta a palavra “social” ao termo “luto” e se inspira na noção de morte social proposta por Mbembe, assim como na dimensão de luto coletivo produzida por situações de violência social.

No son los rapaces centinelas,
sino el inútil deseo
del retorno a las quebradas.

Mas, heme aquí, cuerpo y sueño
sobre este suelo baldío
(Curriao, 2022).¹⁷

O “*aquí*”, no poema, é um mundo urbano contemporâneo e distante das paisagens e tradições que definem a identidade de um povo: o mesmo mundo em que Hilda Peña vive, desorientada e desesperançosa.

Após relatar o que ocorreu no banco, ela termina o segundo canto da peça com os seguintes versos: “Lautaro es un nombre mapuche. / Apoquindo es una palabra mapuche. / Apumanque es otra palabra mapuche. / No sé qué significan.” (Stevenson, 2019)¹⁸. Essa passagem da dramaturgia aproxima-se da ideia de distanciamento das origens e esquecimento cultural que o poema de Curriao suscita, mesmo que em perspectivas diferentes. *Hilda Peña*

¹⁷ Eis-me aqui, apartada de meus mortos

Perdida no *Valle del Águila*

Esquecida do *pehuén* e da montanha

Em sonhos, tenho visto
que brotam sangue em meu costado
e nascem aves de rapina em minhas têmporas
que devoram minhas mãos e minhas línguas.

Mas nascem outras mãos
e outra língua
que são devoradas novamente
e depois nascem outras
que as escondo com cuidado
nos *metawes*.

Mas também os *metawes* são alcançados
e seus restos dispersados
pelo vale.

Então eu me levanto e me refaço
o mesmo rosto, o mesmo corpo
e o mesmo coração angustiado.

Não é a morte
que me amedronta a esta hora
mas a distância das montanhas

Não são as aves rapinantes, à espreita
mas o desejo inútil
de voltar às ravinas

Mas eis-me aqui, corpo e sonho
sobre esse chão desolado (tradução livre da autora).

¹⁸ Lautaro é um nome mapuche./Apoquindo é uma palavra mapuche./Apumanque é outra palavra mapuche. Não sei o que significam (Stevenson, 2019, p. 58).

pode, portanto, ser interpretada como a culminação das preocupações manifestadas pelo eu-lírico em *Sueños en el valle* – um sujeito assolado, apartado da tradição.

Na relação entre a dramaturgia e os cantos tradicionais, o elemento estético da canção parece ter sido incorporado ao texto dramático como forma de elaboração simbólica do luto individual e social diante da violência e do processo de distanciamento das origens. O canto mapuche é uma manifestação arraigada na oralidade popular, carrega os saberes tradicionais, além de atuar como forma de resistência cultural. Cabe aos *ülkatufe*¹⁹ a função de vocalizar esses conhecimentos e saberes por meio das canções, como pode ser observado no vídeo *El kimün de la ülkatufe Ángela Manqueo Burdiles*.²⁰

Neste vídeo, as senhoras Ángela Marisol Manqueo Burdiles e Elisa Ruka refletem sobre a importância de preservar as tradições, o idioma e as cerimônias ancestrais, orientando as gerações vindouras a manter esse conhecimento. Parte dos diálogos são cantados em meio tom. Normalmente, os cantos entoados dessa forma podem evocar uma sensação de lamento. Contudo, o cerne da discussão não se concentra em lamentações, mas em uma reflexão profunda sobre a vida e a continuidade da tradição.

Por seu turno, as pesquisas e as canções de Elisa Avendaño Curaqueo têm contribuído significativamente para a difusão do conhecimento, tanto sobre a estrutura melódica das canções quanto sobre a cosmovisão, histórias, passagens, saberes e violências sofridas pelo povo originário. Por exemplo, *Wilipang*,²¹ primeira canção composta por Curaqueo depois da abertura política chilena, configura-se como um clamor por justiça e solidariedade pela dor de todas as mães mapuches que perderam seus filhos para a violência de Estado, quando lutavam em defesa de seus territórios.²²

Nessa perspectiva, a dramaturgia *Hilda Peña* estabelece um diálogo com a forma do canto mapuche, configurando-se como um canto coletivo ao se entrelaçar às vozes de tantas outras mulheres, materializado na voz da personagem Hilda Peña, que retoma características da poesia e dos cantos dos povos originários ao expressar a dor e o luto pela perda do filho em decorrência da violência estatal.

3 Considerações finais

Tratar as violências sociais e políticas por meio da estética constitui um desafio para os artistas que assumem essa abordagem. Essas violências situam-se no âmbito do trauma coletivo, deixando marcas profundas no imaginário de uma sociedade. Como aponta Márcio Seligmann-Silva, há uma propensão humana a um comportamento que “resulta em um *agir* que encobre o evento traumático e impede a recordação”; além disso “estar no tempo ‘pós-catástrofes’ significa habitar essas catástrofes” (2018, p. 63, grifos do autor). Conforme analisado neste estudo, Isidora Stevenson, em *Hilda Peña*, traz à cena a representação de um fato histórico traumático envolvendo a polícia chilena e o grupo *MAPU-Lautaro*, que resultou na morte de

¹⁹ Designa “cantores”.

²⁰ O vídeo integra o canal oficial da cantora Elisa Avendaño Curaqueo. ELISA Avendaño Curaqueo - El kimün de la ülkatufe Ángela Manqueo Burdiles. 2023. 1 vídeo (11 min.). Publicado pelo canal Elisa Avendaño Curaqueo.

²¹ ELISA AVENDAÑO CURAQUEO. *Elisa Avendaño Curaqueo – WILIPANG*. 2019. 1 vídeo (6 min.). Youtube.

²² De acordo com vídeo da cantora e poeta chilena, lideranças jovens como Alex Lemun, Matías Catrileo, José Mendoza Collio, Juan Huentecura Llancaleo, Johnny Cariqueo Yañez e Camilo Catrillanca foram reprimidos e mortos.

várias pessoas, configurando um luto coletivo que atravessa o tecido social. A noção de “pós”, frente aos impactos sociais e culturais provocados por um massacre, não pressupõe necessariamente superação, pelo contrário, o processo silencioso de elaboração de um trauma pode perdurar por anos e anos (Seligmann-Silva, 2018).

A abordagem das violências sociais por meio da arte emerge como uma necessidade de debate. Historicamente, povos tradicionais que lutam por seus territórios e direitos enfrentam diversas formas de opressão. Nesse contexto, as escolhas simbólicas da dramaturgia, inspiradas nas raízes, nos cantos e na voz do povo mapuche, aqui lidas em diálogo com a elaboração poética de Maribel Mora Curriao e Elisa Avendaño Curaqueo, mobilizadas neste estudo, desempenham um papel fundamental na peça, funcionando como ato de denúncia e resistência e evidenciando sua posição política frente às violências. Stevenson se posiciona ao lado das mães que, historicamente, vêm perdendo seus filhos para a violência do Estado, e o canto mapuche ressoa em seu trabalho como força e elaboração do luto individual e social.

Referências

CARRASCO, B. *La cosmovisión mapuche de lo onírico representada en la poesía etnocultural femenina*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Universidad de Estocolmo, Estocolmo, 2008. Disponível em: <https://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:su:diva-8068>. Acesso em: 11 dez. 2024.

CURRIO, M. M. Perrimontun. Cuatro poemas de Maribel Mora Curriao, histórica investigadora y poeta mapuche; Sueños en el valle. *Mapuche Diario*, 2022. Disponível em: <https://www.mapuchediario.cl/2024/10/14/cuatro-poemas-de-maribel-mora-curriao-historica-investigadora-y-poeta-mapuche/>. Acesso em: 11 dez. 2024.

CURRIO, M. M. Cuatro poemas de Maribel Mora Curriao, histórica investigadora y poeta mapuche. *Diario Mapuche*, 14 out. 2024. Disponível em: <https://www.mapuchediario.cl/2024/10/14/cuatro-poemas-de-maribel-mora-curriao-historica-investigadora-y-poeta-mapuche/>. Acesso em: 02 set. 2026

CURY, M. Z. F. Poéticas da precariedade. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 41, p. 33-46, 2013. DOI: <https://doi.org/10.1590/S2316-40182013000100003>.

ELISA Avendaño Curaqueo. WILIPANG. 2019. 1 vídeo (6 min). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NoW6-eizdnQ>. Acesso em: 11 dez. 2024.

ELISA Avendaño Curaqueo. *El kimün de la ñlkatufe Ángela Manqueo Burdiles*. 2023. 1 vídeo (11 min). Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OWMhXtYixbg>. Acesso em: 11 dez. 2024.

ESPINOZA SANDOVAL, C. *Ti ñllkantun küme wirin dew küpay*. 2018. Tese (Mestrado em Literatura) – Universidad de Chile, Santiago, 2018. Disponível em: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/170374>. Acesso em: 11 dez. 2024.

FORESTER, R. *Introducción a la religiosidad mapuche*. Santiago: Universitaria, 1995.

MBEMBE, A. *Necropolítica*. São Paulo: N-1 edições, 2018.

ROJO, S. Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, 2014. DOI: <https://doi.org/10.55702/3m.v18i30.9745>

ROJO, S. Resiliência e subversão na dramaturgia escrita por mulheres. *In*: FERNANDES, S.; COSTA, J. (org.). *Políticas da cena contemporânea*. São Paulo: Hucitec, 2023.

STEVENSON, I. Hilda Peña. *Celcit – Dramática Latinoamericana*, Buenos Aires, v. 588, 2022.
Disponível em: <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/588/>. Acesso em 10 dez. 2024.

STEVENSON, I. Hilda Penha. *In*: PALMA, A; CHIARINI, A. M.; BARBOSA, T. V. R. (org.). *Teatro e tradução de teatro*: monólogos de Enzo Moscato, Isidora Stevenson, Dario Fo e Franca Rame, Stefano Benni e Eurípides. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2018.