



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191

Em pauta

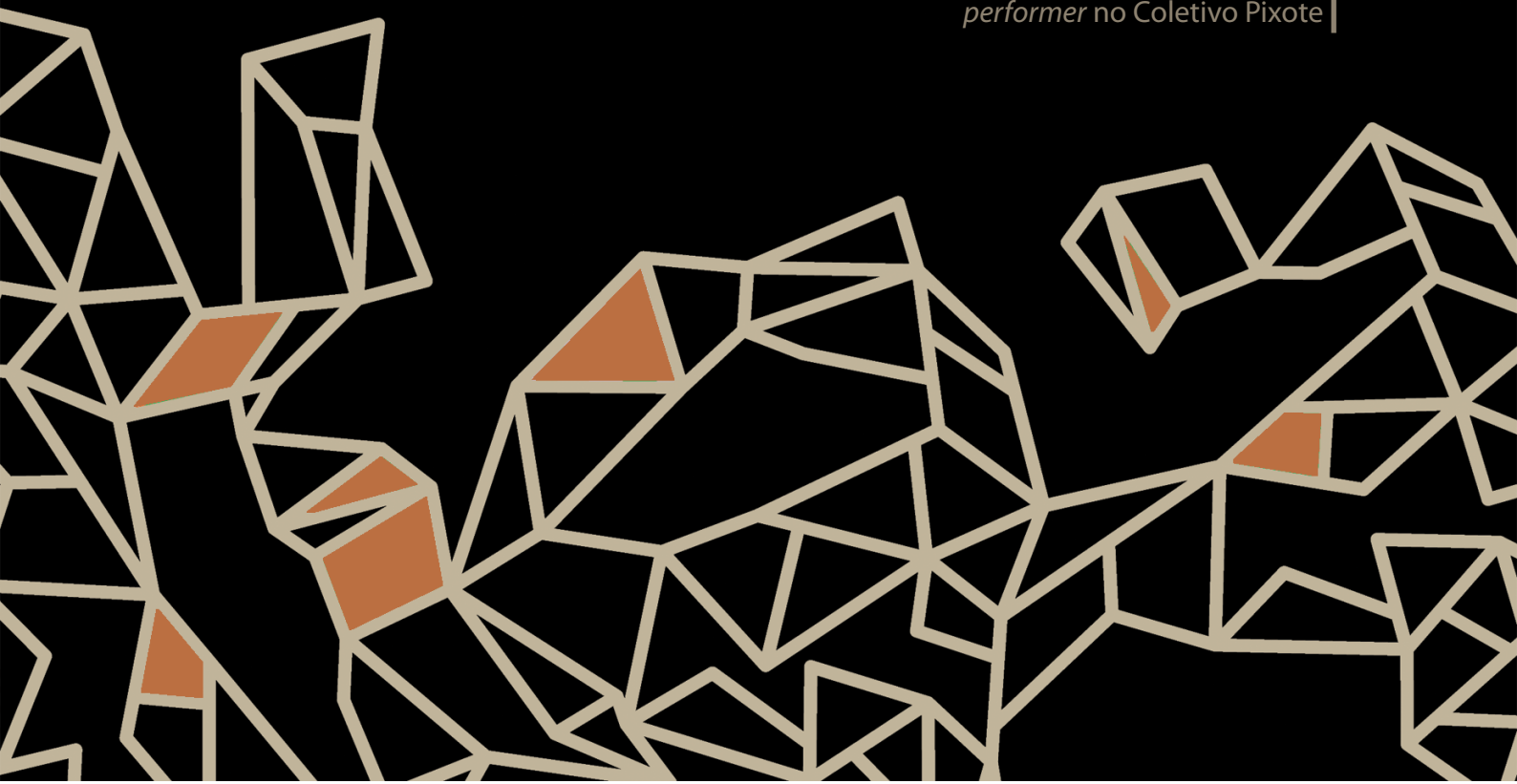
KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência

KIMVN documental theater: the scene as a resistance location

Carla Dameane Pereira de Souza

Carla Dameane Pereira de Souza

Professora do Departamento de Letras Românicas do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Entre agosto de 2018 e agosto de 2019 afiliada à Pontifícia Universidad Católica del Perú (PUCP), desenvolvendo o Projeto de Pesquisa de pós-doutorado "Sujeitos andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes" em Lima, Peru. Dedicar-se a pesquisas na área de Literaturas, Artes Cênicas, Estudos Andinos e Formação de Professores de Língua Espanhola. Coordenadora e *performer* no Coletivo Pixote



Resumo

Neste artigo são apresentadas reflexões sobre o KIMVN, companhia multidisciplinária e autônoma que, no Chile, se dedica a processos criativos atravessados por questões políticas e históricas relacionadas ao passado e ao presente dos Mapuche. A partir de uma análise de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), resalta-se a relação de sua dramaturgia com o espaço – a *Ruka*, a fim de demonstrar que se trata de uma estética que responde às radicalizações políticas permanentemente direcionadas contra a sobrevivência e os modos de existência dos Mapuche. O quadro teórico constitui-se por estudos sobre o teatro chileno, ressaltando-se trabalhos sobre a representação de indígenas, bibliografias sobre a história dos Mapuche e escritos de Paula González Seguel (2018), gestora e diretora do KIMVN.

Palavras-chave: Sujeitos andinos, Mapuche, Teatro documental, Dramaturgias ausentes.

Abstract

This article presents reflections on the KIMVN, a multidisciplinary autonomous theater group which, in Chile, engages in creative processes permeated by political and historical issues related to the past and the present life of the Mapuches people. Based on an analysis of *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), this article highlights the relation between its dramaturgy and the location – the *Ruka*, in order to illustrate that it is about an aesthetics that responds to the political radicalization permanently oriented against the survival and the Mapuches' ways of life. The theoretical framework comprises studies on the Chilean Drama, emphasizing works concerning the representation of indigenous people, bibliography on the Mapuche's history and its relation with the Chilean State and the writing of Paula González Seguel (2018), manager and director of the KIMVN.

Keywords: Andean individuals, Mapuche, Documental theater, Absent dramaturgies.



Introdução

“Una ruka mapuche aparece como acto de resistencia el centro de la ciudad.”
(GONZÁLEZ SEGUEL, 2018, p. 153)

A epígrafe acima é a didascália que marca o início do texto dramático *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016) e se refere à visualidade cenográfica da obra encenada no interior de uma residência mapuche transportada para o centro de Santiago. Uma *Ruka*, espaço arquitetônico ancestral, esteve durante quase todo o ano de 2018 montada na explanada do Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile que, por sua vez instituiu 2018 o “*año de la memoria de los pueblos indígenas*” com uma agenda mensal de atividades orientadas para visibilizar e promover o debate sobre as violações dos Direitos Humanos perpetradas pelo Estado contra etnias indígenas durante a Ditadura Militar (1973-1990). Em novembro, último mês de estadia da *Ruka* na explanada do museu, Paula González Seguel, gestora e diretora do KIMVN Teatro, realizou o lançamento do livro *Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv*, publicação na qual compilou processos de trabalho, textos dramáticos, partituras musicais e fotografias relacionadas ao repertório de obras do KIMVN. Neste mesmo mês, o assassinato de um jovem mapuche, Camilo Catrillanca – na comunidade de Temucuicui, região da Araucanía no Sul do Chile, por policiais que, segundo fontes jornalísticas, pertenceriam ao Comando Jungla (CAMILO..., 2016), somou-se à campanha empreendida pelo museu. A comoção e os protestos que se deram em decorrência desse assassinato, ponto nevrálgico de uma tensão político-étnica presente no Chile desde sua criação como Estado nacional, ocupa a *Ruka* no dia do lançamento do livro e todas as pessoas convidadas a participar foram igualmente convocadas a levar uma vela para que o evento pudesse ser encerrado com um *velaton* em memória de Catrillanca.

Considerando o contexto acima, neste artigo pretendo oferecer uma reflexão sobre o trabalho do KIMVN, companhia multidisciplinária e autônoma que hoje, com outros grupos de teatro¹ no Chile, se dedicam a processos

1 Refiro-me, por exemplo, aos Grupos Teatro a lo Mapuche, ao Colectivo Epew e à Companhia de Artes Escénicas Tufachi Rupu Ngretuaiñ.

criativos atravessados por questões políticas e históricas relacionadas ao passado e ao presente dos Mapuche. Tais reflexões partem de uma análise de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche* (2016), sua dramaturgia e a relação desta com o espaço – a *Ruka* – a fim de demonstrar que se trata de uma estética que responde às radicalizações políticas permanentemente direcionadas contra a sobrevivência e os modos de existência dessa etnia.

Os Mapuche e o teatro chileno

Sobre os discursos teatrais produzidos na América Latina logo depois da Guerra Fria até a pós-modernidade, Juan Villegas (2011) considera importantes aqueles que denunciavam as ditaduras – recorrentes em grande parte dos países de nosso continente – e que, nesse mesmo contexto, traziam para a cena sujeitos pertencentes a setores socialmente marginalizados. Considerando o momento anterior à ditadura militar no Chile, chamará atenção ao fato de que essa representação se deu porque

En la década del sesenta (1963-1970) Chile experimentó una fuerte conflictividad interna, como manifestación de las tensiones generales, frente a los proyectos socialistas, demócratas cristianos y de ultraizquierda que proponían transformaciones sustanciales de las condiciones sociales y políticas. Esta conflictividad de propuestas – con el trasfondo de la Revolución Cubana – intensificó las tensiones sociales y los sectores marginales – que hasta el momento habían participado poco en la vida nacional – adquirieron una enorme importancia política. (VILLEGAS, 2011, p. 179)

Na sequência de sua explicação, Villegas apresenta o exemplo de Isidora Aguirre (1919-2011), dramaturga desse período e cujo projeto se inclinava ao método brechtiano. As obras da autora tinham como personagens sujeitos marginais, personas cujas biografias encontravam-se rasuradas no anonimato da modernidade. *Los papeleros* (1963) e *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982), por exemplo, são obras nas quais a dramaturga dá visibilidade às temáticas que entornam as diferenças de classe e étnicas como problemáticas sociais latentes em seu país. Na obra *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*, Aguirre convoca para a cena o personagem



histórico Lautaro², herói mapuche da resistência anticolonial, em plena ditadura militar. De acordo com Sara Rojo (2014, p. 46), “Aguirre traz a imagem do passado ao presente, dos homens da terra (mapuches) aos dissidentes. A dramaturgia a resgatou como motor propulsor de uma peça de convocatória, de chamada à rebelião.” Pía Gutiérrez (2017), por sua vez, dará crédito a essa obra considerando-a como um marco no que se refere às representações que se faziam dos Mapuche no circuito teatral chileno profissional desde a década de 1940, quando surgem os grupos de teatro fundados nas universidades, por exemplo o Teatro Experimental Universitario de la Universidad de Chile e o Teatro Experimental de la Universidad Católica. Considerando a invisibilidade de relatos ou personagens mapuche anterior a esta obra ela expõe:

Solo Isidora Aguirre escribirá el año 1982, muy posteriormente y en una época en que la propia autora estaba un tanto opacada en el circuito oficial por su resistencia a la dictadura militar, ¡Lautaro! *Epopéya del pueblo Mapuche*, una obra hecha por encargo para una comunidad en el sur de Chile que habla en clave heroica del joven Lautaro y su lucha por la tierra, retomando la epopeya como género originario de grandes civilizaciones. Pero si bien esta obra gana el premio Eugenio Dittborn, su montaje es recordado sobre todo por la participación de un joven Andrés Pérez como Lautaro y no forma parte central del relato en torno a esta dramaturga del 50. Si vemos la tardía la aparición en el teatro de Aguirre de las preocupaciones sobre los Mapuche podemos quizás suponer un marco de posibilidades del decir. Su obra anterior a 1970 y por la que sin duda fue más reconocida no hace mención a ellos. Esa omisión, no me parece intencionada muy por el contrario, solo creo es consecuente con la imposibilidad de hablar de los Mapuche en el proyecto de un teatro Nacional incluso durante la utopía de la Unidad Popular. (GUTIÉRREZ, 2017, p. 199).

A investigação realizada por Gutiérrez vai mais profundamente em questões relacionadas à representação e autorepresentação dos Mapuche no teatro chileno. Ela nos revela, a partir de buscas realizadas em arquivos que, se os teatros universitários fundados na década de 1940 tinham o propósito

2 Além dela, segundo Gutiérrez (2017, p. 195), também Maria Asunción Requena escreveu em 1964 a obra *Ayayema*, que igualmente trazia a cena Lautaro como personagem para abordar a temática indígena. Sobre ¡Lautaro! *Epopéya del pueblo Mapuche* (1982), especialmente, a dramaturga dava relevo às relações do Estado chileno com os Mapuche.

de pôr em cena o relato da nação desenvolvida (Ibid., p. 194), nos primeiros anos não há menção ou representações de Mapuche neste projeto de teatro nacional. Contudo, a partir de pistas deixadas em sistemas de produção cultural alternativos, ela encontra uma proposta de autorepresentação indígena no teatro nos escritos de Manuel Aburto Panguilef, presidente da Federación Araucana. A existência de um conjunto artístico araucano, nas primeiras décadas do século XX constitui-se para Gutiérrez o pano de fundo de uma disputa nacional que, desde o interior do Chile, sinalizava o desejo dos Mapuche em fazer parte das representações teatrais naquela nação em desenvolvimento, gestando assim o seu próprio sistema teatral

quizás asimilable a lo que hacen los mineros del norte de Chile o a los grupos de teatro comunitario en otros contextos latinoamericanos. El Conjunto Artístico Araucano no se crea para hacer representaciones al interior de su comunidad en el sur de Chile, sino para expandir la imagen del Pueblo Mapuche en las ciudades centrales, disputa por ende lo representable en lo que será este nuevo teatro Nacional que desde la oficialidad no los incluye (Ibid., p. 195).

Se por um lado o teatro nacional chileno do século XX está constituído por este quase vazio, ao menos no que diz respeito às propostas de autorepresentação dos Mapuche e escassas propostas de representação desses sujeitos, por outro damos um salto no tempo e ao ler os escritos de Paula González Seguel (2018) observamos que o seu fazer teatral, desde uma perspectiva étnica, se dá mediante essa mesma ausência percebida nas primeiras décadas do século XXI. A invisibilidade dos Mapuche no teatro chileno será para González Seguel motivação para que, já imersa no espaço acadêmico e das Artes Cênicas, escolha voltar-se ao contexto familiar e a partir dali iniciar um trabalho de direção. Ela nos conta:

Consciente de que no provengo de una familia de artistas consagrados, y con las palabras arraigadas en mi memoria de uno de mis maestros que un día me preguntó:
– Tu eres de verdad mapuche? – Sí, mi abuela es mapuche, respondí. Hazte cargo – me dijo porque no hay nadie en el teatro chileno que lo haga. Es así como, en mi ultimo año de formación académica decido comenzar a dirigir en el centro ceremonial de los pueblos originarios Mawidache.

Un espacio recuperado en la periferia de la capital donde se encuentran emplazadas cuatro rukas y donde compartimos el mate y las sopaipillas con mujeres de distintas edades. (GONZÁLEZ SEGUEL, 2018, p. 35-36)

É preciso considerar que para “*hacer cargo*”, quer dizer, tomar para si a responsabilidade de trazer sua herança ancestral à visibilidade, não se tratava apenas de fazer um teatro em que os Mapuche aparecessem como tema. Na citação acima, quando González Seguel decide assumir essa responsabilidade, ela se dirige a sua comunidade e é a partir desse lugar em que a produção e a realização desse teatro adquirem características próprias: a começar pelos sujeitos que participarão desses processos, neste caso, as mulheres da comunidade reunidas no *mawidache*, e o local em que esse teatro deverá acontecer, desde os primeiros processos criativos até as apresentações das montagens.

A *Ruka*, como um espaço de reunião, íntimo, em que o acontecimento teatral se dá, pode ser considerada como uma forma de deslocar uma das funções sociais do teatro, a de ser uma arte de entretenimento realizado nas salas teatrais em circuitos oficiais de cultura. Recuperando uma característica entre aquelas que foram importantes para as mudanças na estética teatral no contexto das vanguardas europeias reivindicadas tanto pelo Teatro de Arte de Moscou³, quanto por Bertolt Brecht, penso que, mais importante que desfazer a estrutura da sociedade representada no palco e a da sociedade reproduzida na sala, como se referia Brecht (2005, p. 141), ao teatro burguês que criticava, a *Ruka*, assim como a fábrica, a escola, as ruas, será o espaço para o acontecimento teatral. Porém, é também um espaço provido de sacralidade, por sua relação com o pertencimento ancestral dos Mapuche, e ao ser democratizado, como espaço da cena, torna-se público. Dentro dela, os espectadores experimentam situações que são próprias ao contexto privado de uma família mapuche. Essa cultura teatral a partir da *Ruka* “arranca uma cortina” (Ibid.), que antes invisibilizava os Mapuche e seus dramas, agora visibilizando-os como sujeitos autorepresentados a partir de seus próprios meios de produção e em seu espaço de enunciação mais íntimo.

3 Cf. Guinsburg (2001), Ripellino (1986) e Berrettini (1980).

Sobre guerreiros e suas mães

No prólogo de *Historia secreta Mapuche* (2017), Pedro Cayuqueo tece uma narrativa sobre as motivações que o levaram, como jornalista, a escrever um livro recontando a história dos Mapuche, desde sua ancestralidade. Ele nos conta sobre os preconceitos que se reproduziam acerca das mulheres mapuche (*machis*) que carregavam consigo saberes alternativos e como estas eram associadas à bruxaria, ao mesmo tempo em que os homens eram vistos como não civilizados. As informações sobre sua cultura e civilização foram ignoradas e silenciadas. Diante dessa violência epistemológica, a crônica histórica de Cayuqueo, além de recontar fatos importantes sobre a resistência dos Mapuche, também está inspirada em uma metodologia ancestral para contar os fatos. Temperando seus conhecimentos pautados em estudos bibliográficos – na História, com conhecimentos de causa e experiência, ele se inspira no *weupife*, “*lo más cercano a un historiador en la cultura occidental y, felizmente, también a un periodista*” (CAYUQUEO, 2017, p. 18). O *weupife* é, segundo o autor, ao mesmo tempo guardião e narrador da memória histórica dos Mapuche. Auxiliava, com sua oratória, as autoridades mapuches em reuniões públicas, na época em que o Walmapu⁴ era livre e também cumpria significativo papel em cerimônias importantes, como as fúnebres (*eluwun*). Foi em um *eluwun* de um tio-avô que Cayuqueo, com 17 anos, assistiu a intervenção de um *weupife*.

A ratos alegre y en otros cabizbajo, el weupife recitó, cantó y teatralizó —siempre en lengua mapuzugun— pasajes de la larga vida de mi tío abuelo, en una ceremonia que supuse de siglos. Lo bueno y lo malo, sus hazañas pero también sus caídas y desgracias. Y es que todo ello, nos explicó aquel día, constituye lo que somos y lo que fuimos en vida. Era la esencia del ser che, del ser persona en nuestro paradigma cultural. Pero su relato lejos estaba de ser solo una biografía personal o individual; hablaba de nuestro clan familiar, del lof y también del pueblo del cual todos los presentes allí nos sentíamos parte. Era un relato que hundía sus raíces en la historia. Y en una porfiada memoria común. (Ibid., p. 19)

4 Nação Mapuche antes da colonização e da constituição do Chile como Estado nacional.

Apresento essa reflexão de Cayuqueo porque me interessa pensar esteticamente o teatro documental de KIMVN como uma crônica cênica que conta a história dos Mapuche a partir da autorepresentação e, em alguns momentos, a partir da perspectiva de um *weupife*. Esse momento narrativo parte de uma tarefa muito maior que a de informar. É a de transmitir e reviver a memória coletiva. No caso de *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, especialmente, essa voz narrativa que é guardiã da memória comum se faz presente em minha leitura, quando testemunhos que partem de experiências reais dos atores surgem em cena. Trata-se de uma voz cuja aparição conecta temporalidades, rompe os alicerces da história oficial e reforça o caráter documental da obra, insurge como parte da cena, mas ao mesmo tempo fora dela, acionando uma engrenagem ancestral e coletiva da recordação pessoal e comunitária.

Esta forma de construção da cena e da dramaturgia possui relação com a concepção de González Seguel (2018, p. 25) sobre o teatro documental,

lo comprendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, los recuerdos, la memoria, y las imágenes que aparecen cuando escarbamos por ella, el rescate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorando lo cotidiano, lo familiar, a través de una re-contextualización escénica y escritural.

e tem sido fundamental para a criação dos materiais cênicos e dramáticos das obras já montadas pelo grupo. Essa criação é documental não somente por trabalhar com documentos históricos de distintas fontes e com os repertórios de sua comunidade, como também se produz “*a partir de la documentación de un proceso de observación y registro*” (Ibid.), ou seja, as criações são documentais, porque a história que contam são contadas por corpos que em cena constituem a matéria daquilo que vão contar.

*Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*⁵ tem dramaturgia de David Arancibia Urzúa. Ator, diretor e dramaturgo, ele escreveu *Ñuke* du-

5 Ficha técnica da obra: Direção e dramaturgia documental de Paula González Seguel. Dramaturgia de David Arancibia Urzúa. Elenco: Viviana Herrera Martínez, Claudio Riveros Arellano, Elsa Quinchaleo Avendaño, Francisca Maldonado Herrera, Karime Letnic Vallejos, Fabián Curinao Artudillo e Benjamín Espinoza González. Assistente de direção: Maria Valenzuela

rante sua participação no programa Talleres de Dramaturgia del Royal Court Theatre, realizado no Chile. Uma versão de *Ñuke* foi publicada em 2013 no contexto de uma coleção que reúne as dramaturgias que resultam daquela oficina. Em 2016, Arancibia Urzúa integra-se ao KIMVN para darem início ao processo criativo de *Ñuke*, que quer dizer “mãe” em mapuzugun. O texto dramático inicial conta a história de uma mulher mapuche (Carmen) que mora com seu filho adolescente (Kalen) e seu esposo (José). Seu filho mais velho (Pascual) está preso em decorrência de conflitos políticos que são recorrentes na região onde vivem. Embora a história não esteja localizada fixamente em um local, poderia ser, segundo Arancibia Urzúa (2013), uma das comunidades localizadas em territórios Mapuche: Wente Winkul Mapu e Temucuicui.

Na tradução do texto dramático *Ñuke* para a cena, soma-se ao drama a personagem Juana Quinchaleo, mãe de José, e em decorrência dessa mudança também o desfecho da história será outro. A dramaturgia textual e espetacular ressalta a cosmogonia do espaço e do tempo, a partir da *Ruka*. A peça possui seis cenas, numeradas em mapuzugun. Nas didascálias há informações sobre em qual parte do dia ocorre a ação, qual a cor do tempo, sobre a presença e a reação de seres vivos, como os animais, sobre o céu com seus astros e sobre a qualidade e o som do vento. Ressalta-se, ainda, a musicalidade das cenas, que tem autoria, composição e direção musical de Evelyn González Seguel, irmã de Paula.

Na cena três (*Kvla*), Carmen e José recebem a visita de Hortensia. Os três conversam sobre Kalen não ir ao colégio e sobre o processo judicial de Pascual. Neste momento da cena, José liga o rádio e os três escutam o programa de notícia no qual a condutora informa aos ouvintes sobre a operação que teve como consequência a morte de um soldado – *carabinero* – em uma comunidade mapuche (fato que ocorre na primeira cena – *Kiñe*), ao mesmo tempo comunica sobre uma greve de fome iniciada por quatro prisioneiros mapuche investigados por ataques incendiários, entre os quais está Pascual Queipul, o filho de Carmen. Surpreendida por saber da greve de fome através

Maibee. Direção de arte, gráfica e audiovisual: Danilo Espinoza Guerra. Projeto do espaço cênico e iluminação: Natalia Morales Tapia. Projeto de figurino: Karime Letnic Vallejos. Autora, compositora e diretora musical: Evelyn González Seguel. Intérpretes musicais: Sergio Ávila Durán William García e Evelyn González Seguel. Produção e difusão: KIMVN Teatro.

da rádio e não do marido, que já tinha tal informação, trata-se de uma cena na qual os personagens debatem sobre as violações de direitos humanos e sobre o direito ao protesto. José conta a esposa que foram chamados a ir a Santiago para participarem de uma marcha e de uma atividade para arrecadar fundos para o pagamento do processo judicial. Carmen diz que não irá, ela não acredita que as marchas podem mudar a situação de seu filho e de sua comunidade. Hortensia, por outro lado, defende o direito ao protesto e acredita que as marchas podem pressionar e chamar atenção para a causa pela qual lutam. No embate de opiniões sobre o assunto com Carmen, Hortensia, como um *weupife*, oferece o primeiro testemunho que parte de memórias reais da atriz:

Carmen: No hables tonteras oiga. ¿Cuántos meses lleva viviendo usted por estos lados, un mes dos meses?, En Santiago es re fácil hacerse el revolucionario, pero aquí no es llegar y jugar a ser weichafe.

Hortensia: ¿A ver, que culpa tengo yo de haber nacido en Santiago Carmen? A lo mejor hay muchas cosas que se han perdido en mi familia, a lo mejor no he vivido las mismas cosas que usted, pero igual he vivido mis cosas... *(La música acompaña las palabras de Hortensia, palabras que van más allá del personaje creado para esta. Son las memorias de la actriz, quien interpreta este rol, quien pone a servicio de la narración su propia historia)*. Usted sabe... o usted cree que es fácil vivir con todo eso... vivir y crecer con eso no ha sido nada fácil oiga... o usted cree que fue lindo crecer con un papá mudo, porque lo encerraron cuatro días en el Estadio Chile, escuchando balazos, con las canillas rotas, sin poder pararse y gritar de rabia porque los apuntaba desde la cancha... viendo como se le caían de miedo los dientes a sus compañeros y sin saber ¿que cresta estaba pasando afuera!... ¡No!, no fue fácil oiga. (ARANCIBIA URZÚA, 2018, p. 160-161)

Diante da desesperança de Carmen, a convicção de Hortensia está na defesa do direito ao protesto, em chamar atenção para a situação a qual seus familiares e outras famílias mapuche enfrentam. Sua opinião toca diretamente na pauta de suas lutas cuja repressão alcança ápices durante a ditadura militar, e neste caso, seu testemunho traz a sua história familiar mais próxima, a de seu pai que foi prisioneiro dos militares no Estádio Nacional. O silêncio a que se refere Hortensia pode ser interpretado como a dificuldade que os sobreviventes da violência enfrentam, como o trauma para falar sobre o que viveram. Outra questão que merece ser destacada neste

debate é o fato de Hortensia valorizar esse direito ao protesto apesar dos riscos, uma vez que o Estado Democrático Chileno, desde 2001, tem utilizado a Lei Antiterrorista sancionada durante a ditadura militar em processos contra pessoas que estão sendo investigadas por acusações relacionadas à depredação ou incêndios. Esta lei tem sido utilizada, especialmente, em casos envolvendo Mapuche⁶.

Outra cena em que a narração testemunhal surge como a de um *wepife* é quando Carmen, Hortensia, José e a professora de Kalen discutem sobre a situação de violência vivida na comunidade, uma das razões pelas quais Carmen não quer deixar Kalen frequentar a escola. No debate não se fala apenas da violência policial, mas da violência simbólica, dos preconceitos e da invisibilidade dos Mapuche e de seus problemas como algo com o qual todos os chilenos deveriam se empatizar. Logo após a fala da professora, declarando que os conflitos vividos pela família de Kalen não chegam ao seu conhecimento como algo tão grave, o testemunho em mapuzugun de Juana Quinchaleo⁷, mãe de José, insurge reivindicando a atenção da professora e do público. Como uma flecha, em seu testemunho reside uma das silenciadas histórias de mães, mulheres mapuche que trazem em sua narrativa toda uma vida de resistência junto aos *weichafes* (guerreiros):

Profesora: Yo de verdad que no estoy enterada de ninguna de estas cosas. O sea, sé algunas, cuando lo comentan los niños. Y a veces no más. Perdón, nunca imaginé que estaban tan mal.

(Silencio)

José: ¿Mal? No, como se le ocurre. Si nosotros estamos bien.

(Silencio)

Carmen: Si bien hay rabia, sirve pa vivir y seguir resistiendo.

(Silencio)

Juana: Cuando yo era niña me crié sin mamá y sin papá, era muy pobre., no tenía pa' cocer ni pa' vestirme, la única ropita que yo tenía era la que me hacía con los restos de lana que quedaba en los alambres de las ovejas, y de los saquitos de la harina le cortaba la puntitas para hacerme mi vestimenta, esa era mi ropa. Y cuando a veces tenía mucho hambre, atrapaba pajaritos, yo tenía buena puntería y le achuntaba a los pajaritos, ni lo limpiábamos y lo asábamos así no más pa' comerlos esa

6 Cf. Espinoza Araya e Mella Abalos (2013).

7 Na citação em que aparece o testemunho de Juana Quinchaleo mantive apenas a tradução ao castelhano.

fue mi niñez yo veo a mi hijo que él sufre, pa' que no vivamos lo mismo que yo viví y aquí veo que su esposa tienen mucha pena, pero a pesar de estar mi nieto en la cárcel, él hace sus cosas y ustedes tienen que estar fuertes y firmes, porque todo va estar bien, pero tienen que estar uníos porque yo sí que sufrí porque no tenía a nadie, pero aquí tenemos que ser fuertes, uníos vamos salir a adelante... mi nuera tiene que estar fuerte y estar uníos... yo les cuento mi historia, yo sufrí, pero viví y aquí estoy todavía ... (Ibid., p. 166-167)

Palavras finais

Há muito mais a ser explorado, no que diz respeito à pesquisa que estou desenvolvendo, sobre o trabalho do KIMVN Teatro. Meu objetivo escrevendo este texto é divulgar para leitores brasileiros, especialistas ou não nas Artes Cênicas, propostas como a de KIMVN, que considero muito corajosas e comprometidas em manter um lugar dentro do circuito de produção cultural hegemônico reafirmando os valores característicos de sua estética – teatro documental, no qual os Mapuche se autorepresentam, intervindo na paisagem urbana de Santiago e colocando em circulação seu idioma e suas cosmogonias.

Sobre *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*, trata-se de uma obra em que o espectador pode adentrar a *Ruka* de uma família mapuche e se aproximar, como a personagem Professora, desse universo onde os sonhos e a leitura do tempo, do espaço, do comportamento dos seres vivos são imprescindíveis para a compreensão dos fatos e da vida. O trabalho de KIMVN relê estéticas rupturistas do teatro ocidental, mas é partindo de motivações pessoais e coletivas que consegue consolidar seu trabalho estético como algo extremamente novo, por empreender um discurso que, fazendo parte do teatro nacional chileno, o questiona desde dentro. Ao reivindicar o seu lugar nesse teatro, o KIMVN se apropria dele, torna-se presente e sinaliza com sua presença as dramaturgias ausentes, as teatralidades invisibilizadas provenientes de etnias que sofreram a violência colonial, tendo suas práticas estéticas proibidas ou exterminadas. Os conteúdos presentes nesse teatro, nessa *Ruka*, são, como foram para a Professora de Kalen, surpreendentes e, como são para Carmen, motivos de sua raiva, indignação e ao mesmo tempo, força. Para Juana Quinchaleo, são motivos para falar e ampliar a sua voz num eco maior de resistência.

Referências bibliográficas

- ARANCIBIA URZÚA, D. Ñuke. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2Z0HWsg>. Acesso em: 15 mar. 2019.
- ARANCIBIA URZÚA, D. *Ñuke: una mirada íntima hacia la resistencia Mapuche*. In: GONZÁLEZ SEGUÉL, P. (comp.). **Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv**. 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018. p. 150-199.
- BERRETTINI, C. **O teatro ontem e hoje**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BRECHT, B. **Estudos sobre teatro**. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- CAMILO Catrillanca: quién era el joven 'guerrero mapuche' cuya muerte por un disparo de la policía generó protestas en Chile. **BBCNews**, London, 27 maio 2016. Disponível em: <https://bbc.in/2Mdb7X2>. Acesso em: 12 jan. 2019.
- CAYUQUEO, P. **Historia secreta Mapuche**. Santiago de Chile: Catalonia, 2017.
- ESPINOSA ARAYA, C.; MELLA ABALOS, M. Dictadura militar y movimiento mapuche en Chile. In: **Pacarina del Sur: Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano**, Ciudad de México, ano 5, n. 17, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2YST0f0>. Acesso em: 28 mar. 2019.
- GONZÁLEZ SEGUÉL, P. (comp.). **Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental KIMVN Marry Xipantv**. 1a ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018.
- GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo**. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- GUTIÉRREZ, P. Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940. **Palimpsesto**, Santiago, v. 8, n. 11, p. 191-205, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2YOrajW>. Acesso em: 21 mar. 2019.
- RIPELLINO, A. M. **Maiakovski e o teatro de vanguarda**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- ROJO, S. Literatura dramática amordaçada no Chile ditatorial. Tradução Flávia Almeida Vieira Resende. **Revista Terceira Margem**, Rio de Janeiro, v. 18, n. 30, p. 41-65, 2014. Disponível em: <https://bit.ly/2KTZr8p>. Acesso em: 21 fev. 2019.
- VILLEGAS, J. **Historia del teatro y las teatralidades en América Latina: desde el período prehispánico a las tendencias contemporáneas**. Irvine: Gestus, 2011.

Recebido em 19/06/2019
Aprovado em 30/03/2019
Publicado em 30/08/2019