

Assis Benevenuto Vidigal

UM DIÁLOGO ENTRE CULTURAS A PARTIR DO TEXTO DRAMÁTICO

ÑUKE

Belo Horizonte
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais
2021

Assis Benevenuto Vidigal

UM DIÁLOGO ENTRE CULTURAS A PARTIR DO TEXTO DRAMÁTICO *ÑUKE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Belo Horizonte
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Faculdade de Letras - Universidade Federal de Minas Gerais
2021

Vidigal, Assis Benevenuto.
A662n.Yv-d Um diálogo entre culturas a partir do texto dramático *Ñuke*
[manuscrito] / Assis Benevenuto Vidigal. – 2021.
110 f., enc. il., fots, maps, color.

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 101 -104.

1. Arancibia Urzúa, David – *Ñuke* – Crítica e interpretação – Teses. 2. Teatro político chileno – História e crítica – Teses. 3. Literatura latino-americana – História e crítica – Teses. 4. Política na literatura – Teses. 5. Teatro – Aspectos políticos – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III, Título.

CDD: Ch862.42



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação intitulada *Um diálogo entre culturas a partir do texto dramático Ñuke*, de autoria do Mestrando ASSIS BENEVENUTO VIDIGAL, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, outras Artes e Mídias

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Profa. Dra. Júnia Cristina Pereira - UFGD

Belo Horizonte, 20 de setembro de 2021.



Documento assinado eletronicamente por **Sara Del Carmen Rojo de La Rosa, Professora do Magistério Superior**, em 20/09/2021, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Marcos Antonio Alexandre, Professor do Magistério Superior**, em 20/09/2021, às 19:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Junia Cristina Pereira, Usuário Externo**, em 20/09/2021, às 22:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Sueli Maria Coelho, Diretor(a) de unidade**, em 21/09/2021, às 10:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **0934197** e o código CRC **593C75D1**.

Agradecimentos

Primeiramente, à minha mãe Sandra, meu pai Francisco e minha irmã Lara, pelo apoio de sempre e pela possibilidade de construirmos um vínculo chamado família, onde exercitamos os afetos, o respeito e as liberdades de sermos quem somos.

Ao Fábio Gruppi, meu companheiro, pelo total apoio desde a decisão de retomar o mestrado, antes da pandemia, até aos longos períodos de reclusão para os estudos. Principalmente pelo que conseguimos construir juntos neste período que certamente é o mais estranho de nossas vidas, a pandemia. Entre os altos e baixos sempre criamos uma forma de sorrir, como um antídoto à tristeza.

Ao meu grupo, o Quatroloscinco Teatro do Comum, que é outro espaço onde recriamos os mundos, coletivizamos o sentido do trabalho, da arte, da vida, das alegrias e tristezas, onde também expurgamos nossas falhas e nos colocamos num aprendizado sem fim. São quase quinze anos de muitas histórias, dividindo a vida em diversos aspectos. Ao Marcos Coletta, a Maria Mourão, ao Ítalo Laureano e Rejane Faria, e nome da história que construí com cada um de vocês, muito do que me tornei deve-se a essa experiência.

A todos os coletivos e grupos de teatro em que trabalhei, que conheci ao longo dessa trajetória de vinte anos de teatro. A todas, todos e todes profissionais de teatro que cruzaram esse caminho, e aos que ainda irão cruzar.

A todas as pessoas que movem a maquinaria do teatro, que trabalham na parte técnica, viva e afetiva que muitas vezes o público desconhece: na faxina, na cozinha, na pintura, na marcenaria, na roupa do teatro, na iluminação de cada obra e na manutenção do edifício teatral, na bilheteria, na curadoria, na produção, na gestão, na administração, na direção desses espaços, na segurança, na fotografia, na filmagem, na comunicação, no design, na assessoria de imprensa, aos motoristas, a quem abre, fecha e guarda as chaves do teatro. Este, que pode ser de rua, de palco, itinerante, de circo e tantas outras formas, não existe sem todas essas pessoas e os artistas da cena que dedicam sua vida a arte de reinventar o ser humano. Como bem afirmou Jorge Dubatti, retomando a “ideia marxista da arte como trabalho humano: o teatro é um acontecimento do trabalho humano”.

Ao autor David Arancibia Urzúa pela generosidade em ceder o texto dramático *Ñuke* para esta pesquisa, pelo diálogo e por seu trabalho como artista e pensador de teatro.

À Sara Rojo, por vários motivos. Pelo exemplo de pensadora e artista latino-americana; pelos espetáculos que assisti do Grupo Mayombe, os solos de Marina Viana e do Grupo Mulheres Míticas, todos sob sua direção; aos livros publicados, artigos, mediações, comunicações e todos os compartilhamentos de sua extensa dedicação a pensar e fazer teatro; à sua disponibilidade para o diálogo e franqueza crítica e afetiva; por sulear esta pesquisa, fruto de uma vivência que perpassa toda essa trajetória citada, iniciada há mais de uma década.

Nesta esteira, agradeço imensamente ao professor Marcos Antônio Alexandre e à professora Tereza Virgínia Barbosa. Assim como Sara Rojo, estes são exemplos de profissionais que contribuem e iluminam minha trajetória a partir de suas pesquisas e trabalhos artísticos. São como faróis que emitem uma luz capaz de nos guiar. Agradeço também à professora Júnia Pereira (UFGD), por ter aceitado fazer parte da banca de avaliação desta pesquisa, junto a Tereza Virgínia e Marcos Alexandre.

Às professoras Anna Palma, Elen de Medeiros e Sabrina Sedlmayer, pelas disciplinas ofertadas, compartilhamento de suas pesquisas e dedicação às teorias da literatura e do teatro.

Ao professor Romulo Monte Alto, que generosamente aceitou o convite de formar parte da comissão de avaliação de mudança de nível.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG) pela bolsa concedida durante parte da trajetória do mestrado, fundamental à minha dedicação a esta pesquisa.

À Universidade Federal de Minas Gerais, por toda sua história.

Por algum tempo, a Crítica acompanha a Obra, depois a Crítica se desvanece e são os leitores que a acompanham. A viagem pode ser comprida ou curta. Depois os leitores morrem um a um, e a Obra segue sozinha, muito embora outra Crítica e outros Leitores pouco a pouco se ajustem à sua singradura. Depois a Crítica morre outra vez, os Leitores morrem outra vez, e sobre esse rastro de ossos a Obra segue sua viagem rumo à solidão. Aproximar-se dela, navegar em sua esteira é um sinal inequívoco de morte segura, mas outra Crítica e outros Leitores dela se aproximam, incansáveis e implacáveis, e o tempo e a velocidade os devoram. Finalmente a Obra viaja irremediavelmente sozinha na imensidão. E um dia a Obra morre, como morrem todas as coisas, como se extinguirá o Sol e a Terra, o Sistema Solar e a Galáxia, e a mais recôndita memória dos homens. Tudo que começa como comédia acaba como tragédia. (BOLAÑO, 2006, p. 497)

Resumo

Este trabalho dedica-se a uma leitura crítica ao texto dramático *Ñuke*, do dramaturgo mapuche-chileno David Arancibia Urzúa, como um primeiro passo para elaborarmos um diálogo cultural com o contexto brasileiro. Para tanto, fez-se necessário um estudo histórico e político desde o período da invasão europeia nas Américas, sec. XV, amplamente difundida como “descoberta” das Américas, passando pelas transformações governamentais, independência e formação dos estados-nação, até aos dias atuais. Apoiamo-nos em mapas geopolíticos, em imagens contemporâneas que simbolizam o embate secular e em autores que recuperam as narrativas históricas e culturais dos povos originários, que resistiram ao projeto de apagamento e destruição do Poder colonizador, como forma de apreender todo esse contexto sob outro ponto de vista. Em seguida, apresentamos o autor e sua obra numa análise dramática do texto, fazendo uma comparação com a montagem realizada pelo Grupo KIMVN e com a primeira versão do texto publicada no Chile, em 2013. Explicitamos alguns termos na língua mapudungun, empregados na dramaturgia, que revelam aspectos da cultura mapuche e elevam a dramaturgia de Arancibia ao status de teatro político. Por fim, em diálogo com teóricos da imagem, como Jacques Rancière e Georges Didi-Huberman, analisamos algumas imagens críticas presentes na obra.

Palavras-chave: América Latina; Teatro mapuche; David Arancibia; Teatro político; Imagens.

Resumen

Este trabajo está dedicado a la lectura crítica del texto dramático *Ñuke*, del dramaturgo mapuche-chileno David Arancibia Urzúa, como un primer paso para desarrollar un diálogo cultural con el contexto brasileño. Por lo tanto, fue necesario realizar un estudio histórico y político del período de la invasión europea a las Américas, en el siglo XV, ampliamente difundido como el “descubrimiento” de las Américas, pasando por las transformaciones gubernamentales, la independencia y la formación de los estados-nación hasta el día de hoy. Nos apoyamos en mapas geopolíticos, imágenes contemporáneas que simbolizan la lucha secular y autores que recuperan las narrativas históricas y culturales de los pueblos originarios, que resistieron el proyecto de borrado y destrucción del poder colonizador, como una forma de aprehender todo este contexto bajo otro punto de vista. A continuación, presentamos al autor y su obra en un análisis dramático del texto y también comparándolo con la edición realizada por el Grupo KIMVN, y con la primera versión del texto publicada en Chile, en 2013. Explicamos algunos términos en la lengua mapuche utilizada en la dramaturgia, que revela aspectos de la cultura mapuche y eleva la dramaturgia de Arancibia a la categoría de teatro político. Finalmente, en diálogo con teóricos de la imagen como Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman, realizamos un análisis de algunas imágenes críticas presentes en la obra.

Palabras-clave: América Latina; Teatro mapuche; David Arancibia; Teatro político; Imágenes.

Abstract

This work is dedicated to a critical reading of the dramatic text *Ñuke*, by the Mapuche-Chilean playwright David Arancibia Urzúa, as a first step towards developing a cultural dialogue with the Brazilian context. Therefore, it was necessary to carry out a historical and political study from the period of the European invasion of the Americas, fifteenth century, widely spread as the "discovery" of the Americas, through governmental transformations, independence and formation of nation-states, until the present day. We rely on geopolitical maps, contemporary images that symbolize the secular struggle and authors who recover the historical and cultural narratives of the native peoples, who resisted to an erasure and destruction project of the colonizing power, as a way to apprehend this whole context under another point of view. Afterwards, we present the author and his work in a dramatic analysis of the text, comparing it with the theatre production performed by KIMVN Group and with the first version of the text published in Chile, at 2013. We explain some terms in the Mapudungun language, used in dramaturgy, that reveal aspects of Mapuche culture and elevate Arancibia's dramaturgy to the status of political theater. Finally, in dialogue with image theorists, such as Jacques Rancière and Georges Didi-Huberman, we analyze some critical images present in the work.

Key words: Latin America; Mapuche theater; David Arancibia; Political theater; Images.

Lista de figuras

Figura 1 - Montagem cênica Jaity Muro. Foto Raique Moura.	19
Figura 2 - Distribuição geográfica dos povos originários na Argentina.....	37
Figura 3 - Distribuição geográfica dos povos originários no Chile.....	38
Figura 4 - Território da nação mapuche	39
Figura 5 - Distribuição geográfica das etnias guarani	40
Figura 6 - Cartaz com os dizeres de Berta Cáceres	44
Figura 7 - Cartaz em manifestação contra PL 490/2007	45
Figura 8 - Cartaz criado por Denilson Baniwa	45
Figura 9 - Intervenção urbana por Denilson Baniwa.....	46
Figura 10 - Cartaz com dizeres de protesto mapuche.....	47
Figura 11 - Imagem do espaço cênico da montagem de <i>Ñuke</i> . Foto: Karinna Suter G.	61
Figura 12 - Imagem dos atores da montagem cênica de <i>Ñuke</i> . Foto: Karinna Suter G.	61
Figura 13 - Trutruka.....	68
Figura 14 - Cascauilla.....	69
Figura 15 – Kultrun.	69
Figura 16 - Manifestação popular chilena com a bandeira mapuche erguida no topo da estátua do General Manuel Banquedano. Foto: Susana Hidalgo.....	70
Figura 17 - Ruka Museu. KIMVN Teatro.	72
Figura 18 - Ruka no Museo de la Memoria em Santiago, Chile. Foto: Karina Suter G.	72
Figura 19 - Pifilka.....	73
Figura 20 - Imagem do site do movimento Escola Sem Partido.	78
Figura 21 - Incêndio na estátua do bandeirante Borba Gato. Foto: Gabriel Schlickmann.	93
Figura 22 - Estátua de Manuel Banquedano sendo retirada da praça Itália, em Santiago. Foto: Esteban Félix.....	95
Figura 23 - Estátua de Cristóvão Colombo derrubada em Barranquilla, Colômbia. Foto: Mery Granados.....	96

Sumário

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 - HISTÓRIA E TERRITÓRIO.....	24
1.1 A QUESTÃO TERRITORIAL NA REGIÃO DA ARAUCÂNIA.....	24
1.2 A LEI ANTITERRORISMO	31
1.3 MAPAS GEOPOLÍTICOS.....	35
1.4 IMAGENS E CONFLITOS.....	41
CAPÍTULO 2 - ÑUKE.....	48
2.1 O AUTOR DAVID ARANCIBIA	48
2.2 O TEXTO DRAMÁTICO <i>ÑUKE</i>	49
2.3 ESTRUTURA DRAMÁTICA	53
2.4 A MONTAGEM DE <i>ÑUKE</i> PELO GRUPO KIMVN.....	58
2.5 ALGUNS TERMOS NA LÍNGUA MAPUDUNGUN.....	62
CAPÍTULO 3 - IMAGENS CRÍTICAS.....	74
3.1 AS IMAGENS	74
3.2 A ESCOLA.....	76
3.3 A LÍNGUA MAPUCHE COMO IMAGEM POLÍTICA.....	84
3.4 POLÍCIA E POLÍTICA	88
CAPÍTULO 4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
4.1 APESAR DE TUDO	93
REFERÊNCIAS.....	101

INTRODUÇÃO

Os povos indígenas não estão no fim da história, senão no início de um futuro diferente. Quem tem tido a oportunidade de estar com eles sabe de sua sabedoria e dos horizontes que ela nos tem aberto para pensarmos o bem viver; sabe da esperança de que outro mundo foi e é possível. Se os povos indígenas não existissem, teríamos que inventá-los. Mas não é necessário, eles reinventam-se a cada dia e amanhecem de novo a cada manhã¹. (MELIÀ, *in*: CHAMORRO; COMBÈS, 2018, p. 17)

Este projeto de pesquisa nasce da interdisciplinaridade entre a Literatura e o Teatro na América Latina, lugares em que atuo como pesquisador e artista desde minha formação acadêmica (Letras, pela UFMG) e artística (Teatro, pelo curso técnico Cefart da Fundação Clóvis Salgado) e, conseqüentemente, da trajetória de quase duas décadas como dramaturgo, ator, tradutor, integrante do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum² e, coordenador e editor da Editora Javali³.

Entre fevereiro e março de 2020, realizei uma residência artística nas cidades de Dourados (MS), Asunción e Mariscal José Félix Estigarribia, estas no Paraguai, onde participei durante um mês de um curso intensivo de língua e cultura guarani. Além das aulas do idioma, frequentei alguns rituais, reuniões e cerimônias culturais guarani e kaiowá; também pude visitar algumas aldeias, reservas e terras de retomada. Tal empreitada marcou o início de um processo de pesquisa dramática que intensificou artística e politicamente o meu olhar para algumas questões da nossa história e sociedade, principalmente a dos povos originários.

¹ Trecho retirado do prefácio do livro *Povos indígenas em Mato Grosso do Sul: história, cultura e transformações sociais* (2018), escrito por Bartolomeu Melià, um dos mais importantes linguistas e antropólogos do século XX, falecido no ano de 2019, no Paraguai, onde viveu a maior parte de sua vida. Especialista nas línguas e culturas guaranis, Melià, nascido na ilha de Mallorca, era também missionário jesuíta, e dizia-se “evangelizado pelo guarani”. O antropólogo chegou a ser expulso do Paraguai, em 1976, regressando apenas em 1989, após a queda do ditador Alfredo Stroessner. Para mais informações: <http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/594740-bartolomeu-melia-jesuista-e-antropologo-evangelizado-pelos-guarani-1932-2019>. Documentário *Diario guarani: Bartolomeu Melià Lliteres* (2016), de Marcelo Martinesso em <https://www.youtube.com/watch?v=jQqSnlx9AK8> Acesso em 16 maio 2021.

² www.quatroloscinco.com Acesso em: 15 maio. 2021.

³ <https://www.editorajavali.com/> Acesso em: 15 maio. 2021.

Tomei conhecimento da obra *Ñuke* neste período, através da programação da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP), que teve como convidada Paula González Seguel, pesquisadora e diretora da obra. Durante o evento, a artista ministrou um laboratório de experimentação criativa chamados “memórias insurgentes”. Mesmo à distância, estive em contato direto com a programação da Mostra, pois organizei como coordenador e editor da Javali dois lançamentos da editora na ocasião. Em seguida, retornei da viagem de residência em Dourados para iniciar as aulas do mestrado, mesmo período da “chegada” da pandemia do Covid-19. Apenas uma semana após o início das aulas entramos em quarentena. Nos dois meses seguintes, ainda sob suspensão das atividades acadêmicas, realizei diversas reuniões virtuais com minha orientadora, Sara Rojo, para discutirmos alguns apontamentos da pesquisa e textos teóricos. Em um desses encontros, ela informou sobre a participação que faria na mesa “História memória e resistência: os mapuche em cena no teatro chileno contemporâneo”, realizada no Congresso Virtual UFBA - 2020. No evento, também estavam presentes a diretora Paula González Seguel e o dramaturgo e diretor teatral Roberto Cayuqueo, estes de origem mestiça mapuche-chilena). Sara Rojo apresentou um texto crítico sobre o teatro contemporâneo chileno de resistência, centrado na peça *Ñuke*. Este foi meu segundo contato com a obra. Já o terceiro e mais profundo foi o encontro com autor da obra, promovido pela minha orientadora, que o conheceu no ano de 2019, enquanto realizava estágio de pós-doutoramento na Cineteca Nacional de Chile. David Arancibia Urzúa buscava dramaturgos/as do Brasil que tivessem algum contato com as sociedades indígenas daqui. Feita a ponte Chile-Brasil, realizamos algumas reuniões virtuais, trocamos informações sobre as nossas trajetórias artísticas e de pesquisa. Arancibia me apresentou um texto de teatro que havia escrito a partir de uma residência em uma aldeia localizada na Amazônia colombiana, e me convidou para uma leitura. O objetivo desta era criar uma visibilidade para o povo daquela etnia, que estava começando a sofrer com a pandemia e não possuía nenhum tipo de recurso para enfrentá-la naquele momento. Na sequência de nossos encontros, Arancibia me apresentou o texto *Ñuke*. Após a primeira leitura percebi o quanto a obra dramática dialogava com questões que eu acabara de observar nas aldeias de Dourados e que, de forma geral, pode ser ampliado para o contexto de demais povos originários do território brasileiro. Em síntese, como a História chilena pode dialogar com a brasileira. Então, com a permissão do dramaturgo, comecei a traduzir sua obra para o português.

Uma observação importante: a tradução final do texto dramático *Ñuke* será um dos temas da pesquisa de doutorado, bem como a ponte com um contexto brasileiro específico, além de uma análise aprofundada sobre tradução teatral e sobre uma experiência cênica que pretendemos realizar. Portanto, os excertos da dramaturgia que serão compartilhados nesta pesquisa referem-se a uma primeira tradução, que serve especificamente para contextualizar o/a leitor/a, apresentando o enredo, o conteúdo da obra. Portanto, as questões teóricas mais específicas sobre a tradução, bem como a tradução final da obra, não serão contempladas nesta dissertação.

O conceito de “territorialidade” no teatro, do filósofo e pesquisador teatral argentino Jorge Dubatti, que aborda o acontecimento teatral em relação a contextos geográficos, históricos e culturais singulares é importante para esta pesquisa, pois está presente em *Ñuke*, texto dramático e espetacular, bem como em nossas trajetórias, orientando e orientadora. A “territorialidade” é alicerce dramático e estético na obra de David Arancibia.

A territorialidade considera o teatro em contextos geográfico-histórico-culturais de relação e diferença quando postos em contraste com outros contextos (de acordo com a fórmula comparatista clássica X-Y, que *mutadis mutandis* segue vigente para o ponto central da comparação). [...] Territorialidade é espaço subjetivado, espaço construído a partir de processos de territorialização, ou seja, processos de subjetivação, e que reconhece complexidades intra-territoriais, dentro de um mesmo território (nunca monolítico e homogêneo). Inclui as tensões com a desterritorialização e a reterritorialização⁴. (DUBATTI, 2008, p. 15)

Sobre deslocamentos territoriais, já havia me apresentado algumas vezes como ator, desde 2014, na cidade de Dourados, Mato Grosso do Sul. Mas foi no início de 2018, em turnê com o espetáculo *Real uma revista política*⁵ (2015), do Grupo Espanca!, que tive a oportunidade de ser apresentado à pesquisadora Graciela Chamorro (UFGD), de visitar o Casulo Espaço de Arte e Cultura, um importante centro cultural sob sua coordenação. Chamorro gentilmente levou alguns de nós, artistas da peça, a duas aldeias para conhecermos

⁴ “La territorialidad considera el teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula comparatista clásica X-Y, que *mutatis mutandis* sigue vigente para el eje de la comparación). [...] Territorialidad es espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intra-territoriales, dentro de un mismo territorio (nunca monolítico y homogéneo). Incluye las tensiones con la des-territorialización y la re-territorialización.” Todas as traduções das citações inéditas em português são de nossa autoria.”

⁵ <http://espanca.com/real/apresentacao/>. Acesso em: 10 jul. 2021.

algumas famílias guarani kaiowá. Foram encontros relativamente curtos e bem simples. No trajeto, compramos sacos de laranja e outras frutas para serem entregues nas aldeias. Fomos bem recebidos, de forma simples, sentados em troncos de madeira e cadeiras de plástico sobre a terra vermelha. Graciela Chamorro traduzia a conversa. Depois essas famílias cantaram, “rezaram”, mostraram alguns artesanatos e, depois, partimos de volta pela estrada de terra vermelha. Naqueles dias, após eu contar que havia fundado uma editora que publicava livros de artes cênicas e os vendia durante minhas viagens com o teatro, Chamorro me presenteou com alguns de seus livros sobre as culturas guarani e guarani kaiowá. Acabamos criando um vínculo. Naquele mesmo ano, também pude conhecer algumas pessoas das etnias Krikati e Gavião, em uma viagem à cidade de Imperatriz, no Maranhão. Elas trabalharam junto ao Grupo Quatroloscinco durante a montagem para a apresentação de nossa peça *Fauna*⁶ (2016). No dia seguinte, eles nos convidaram a passar um dia inteiro em uma aldeia do povo Krikati. Conhecemos alguns de seus anciãos e anciãs, ouvimos seus cantos, rezas, histórias sobre sua cultura e principalmente pudemos observar a relação que mantinham entre as realidades da aldeia e da cidade, ou seja, sua contemporaneidade. As viagens que realizamos ao Norte do Brasil naquele mesmo ano - Acre, Amapá, Roraima, Amazonas, Pará e Rondônia - me sensibilizaram ainda mais para uma questão que sempre esteve latente em minha trajetória: a constituição da América Latina e suas “nações”. Como os mecanismos de formação, como a escola, a arte, a mídia, agem na construção desse imaginário? Como se dá a política das imagens que representam o contingente histórico na sociedade e no teatro contemporâneo? Como nós, artistas, (co)respondemos a esse imaginário?

Uma breve análise dos espaços de visibilidade das artes (festivais, mostras, ocupações dos teatros etc.) mostra-nos um forte domínio e influência do regime colonial branco, europeu e norte americano. Haja vista as principais mostras e festivais que ocorrem na cidade na capital mineira. Podemos afirmar que Belo Horizonte possui importantes eventos culturais que propõem rupturas políticas e estéticas como o FAN⁷ (Festival de Arte Negra), a Mostra Benjamin de Oliveira⁸, a SegundaPRETA⁹, entre outros, que conseguiram solidificar seus espaços à custa de muita resistência e organização política. À diferença destes, infelizmente,

⁶ <http://www.quatroloscinco.com/p/fauna.html> Acesso em: 10 jul. 2021.

⁷ <http://www.fan.pbh.gov.br/> Acesso em: 16 maio. 2021.

⁸ <http://burlantins.com.br/benjamin/> Acesso em: 16 maio. 2021.

⁹ <http://segundapreta.com/> Acesso em: 16 maio. 2021.

não há no site¹⁰ oficial do FIT-BH (Festival Internacional de Teatro de Palco e Rua de Belo Horizonte, um dos mais importantes do país) nenhum acesso que disponibilize publicamente a memória de sua trajetória. Como frequentadores assíduos do festival, e as poucas informações dispersas que conseguimos na internet, podemos afirmar que existe essa defasagem de representatividade e não somente em relação aos povos indígenas. Na última edição do festival, em 2018, sim, houve um pensamento curatorial que propôs uma ruptura. A curadoria ficou a cargo das artistas e pesquisadoras Grace Passô, Soraya Martins, Anderson Feliciano, Luciana Romagnolli, Luciane Ramos e Daniele Ávila Small. Com um conceito decolonial, a curadoria selecionou obras cuja performance dos corpos propunham questionamentos éticos, históricos, territoriais e rompiam com um regime de visibilidade já esperado deste festival. Ainda com uma edição marcante na história do FIT-BH, as questões indígenas do território brasileiro ainda carecem de mais visibilidade.

Segundo pesquisa do IBGE, realizada em 2014, 54% da população brasileira é composta por indivíduos negros. No entanto, o Brasil ainda se mostra um país racista e desigual. As artes e a academia não se apartam dessa realidade. Estudos do Gemma (Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa do IESP-UERJ) apontam que apenas 8,6% das atrizes e atores das telenovelas brasileiras são negras e negros e que, às atrizes e aos atores negros, o cinema nacional delega somente 20% de seus papéis de destaque. (TIZUMBA, 2021, p. 20)

A relação apontada pela pesquisadora Júlia Tizumba torna-se mais crítica se aplicada ao espaço de representatividade dos povos originários. O último CENSO¹¹, realizado em 2010, aponta que 0,4% da população brasileira declarou-se como indígena. Entendendo o papel político das artes, bem como de seus agentes, os questionamentos não terminam: a qual dessas representações pertencemos? A serviço do que e de quem está o teatro que temos feito? Que lugar ocupamos dentro desse panorama? Que lugar desejamos e podemos ocupar conscientemente?

A troca iniciada com Graciela Chamorro continuou através das leituras de seus livros, e demais autores indígenas (Ailton Krenak, Davi Kopenawa, Daniel Munduruku etc.), e resultou em algumas pontes: o texto *Obstinada Noite* apresentando no projeto Janela de

¹⁰ <https://prefeitura.pbh.gov.br/fundacao-municipal-de-cultura/festivais/fit> Acesso em: 16 maio. 2021.

¹¹ https://indigenas.ibge.gov.br/images/indigenas/estudos/indigena_censo2010.pdf Acesso em: 17 maio. 2021.

Dramaturgia¹² (2018), o espetáculo *Tragédia*¹³ (2019), do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum, que faz uma referência contemporânea à *Antígona*, de Sófocles, situando a tragédia no contexto de formação da nação brasileira, mesclando, em cena, as línguas dos colonizadores e colonizados (português, italiano e guarani). Atualmente, estamos trabalhando juntos na edição do primeiro dicionário bilíngue kaiowá-português que será publicado pela Editora Javali, em 2022, através do Itaú Rumos Cultural.

Ainda no decorrer do período da residência em Dourados, início de 2020, outras três experiências foram marcantes e decisivas para a realização desta dissertação:

1 - Nós, alunos do curso de guarani, no dia 15 de fevereiro, acompanhamos uma reunião do Ministério Público entre um grupo guarani kaiowá que lutava pela permanência em seu território (*Nhu Porã*), no entorno de Dourados, e os advogados da família juridicamente “dona” da terra. O terreno em questão havia sido comprado por um homem rico de Brasília, em meados do século XX. Após a sua morte, os filhos venderam parte da propriedade para a Caixa Econômica Federal, que construiria moradias do projeto “Minha Casa Minha Vida”. As terras, que durante décadas nunca tinham sido verdadeiramente ocupadas pelos donos, foram sendo “descortinadas” com o avanço da urbanização da cidade sul mato-grossense. E à medida em que os “proprietários” negociavam parte do terreno, encontraram um empecilho: os guarani kaiowá que ali viviam. A reunião que presenciamos tinha por objetivo um acordo territorial entre as partes, mas que desfavorecia o grupo indígena. Graciela Chamorro mediava a reunião traduzindo e explicando as intenções de cada parte. Chamorro é frequentemente solicitada para participar desse tipo de situação porque além ser fluente na língua, é uma profunda conhecedora da cultura dos guarani e guarani kaiowá, atuando de forma historicamente crítica, política e humana junto àquelas comunidades, seja através de sua sólida pesquisa acadêmica, seja pela arte ou por seu convívio e envolvimento com projetos de educação, saúde etc. O “fórum” durou cerca de cinco horas e aconteceu em grande parte do tempo embaixo de uma mangueira, salvo quando todos que lá estavam saíram para vistoriar as divisas propostas. As falas dos kaiowá eram longas e carregadas de turbacão. Muitas delas expunham aspectos da cosmologia guarani. Uma das anciãs fez um discurso afirmando que a terra não pertencia aos kaiowá, mas eram

¹² <https://janeladedramaturgia.com/6a-edicao/> Acesso em: 17 maio. 2021.

¹³ <http://www.quatroloscinco.com/p/tragedia.html> Acesso em: 17 maio. 2021.

eles que pertenciam a ela, e por isso deveriam permanecer ali. Outro senhor explicou que uma parte do terreno que estava sendo requerido pela família era o cemitério onde os antepassados kaiowá foram enterrados. Uma outra mulher do grupo tentou explicar que eles não podiam aceitar viver apenas dentro da pequena área sugerida pelos advogados, que continha uma pequena mata, porque lá viviam outros seres (entidades) que conviviam com o grupo guarani, mas este não podia tomar aquele espaço apenas para si. Já a fala dos advogados, ao contrário, eram curtas e volteavam sobre os labirínticos códigos legislativos “dos brancos” registrados em papéis.

2 - Fui convidado pela professora Dra. Júnia Pereira (UFGD) a participar da abertura de sua disciplina “Dramaturgia 2 (moderna e contemporânea)”, ministrada no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal da Grande Dourados. Pude compartilhar um pouco da minha trajetória como dramaturgo, ator e diretor de teatro e o trabalho do Grupo Quatroloscinco Teatro do Comum. A partir da conversa com os alunos e a professora, percebi que havia ali uma diversidade social e cultural que buscava, e necessita, criar outros referenciais daqueles já canonizados no ensino acadêmico de teatro. No dia seguinte, em uma visita a aldeia Jaguapiru, conheci Jade Ribeiro, guarani kaiowá, aluna do curso de teatro da UFGD. Ela me contou que tinha muita vontade de montar um grupo de teatro na aldeia em que vive, e de algumas dificuldades de estudar teatro na universidade porque em grande parte dos textos dramáticos e teorias que lia não estava o seu “mundo” compreendido. O choque não se dava apenas pela carência de repertório e bibliografia existente, mas também pelo choque social, histórico e cultural.

3 - Assisti a montagem cênica *Jaity Muro* da Cia. Orendive¹⁴, com direção de Karla Neves, encenada pelas atrizes e dramaturgas Júnia Pereira e Rossandra Cabreira, cujo nome em guarani kaiowá é Kuña Poty Rajegua. Cabreira também é mestranda da UFGD e professora. Na peça, duas mulheres compartilham perspectivas distintas sobre suas reflexões e condições de estar mundo. A dramaturgia e a performance cênica abrem campos de

¹⁴ “O grupo Orendive surgiu em 2017 a partir da montagem do trabalho *Jaity Muro*. Na língua kaiowá, o termo *orendive* pode ser traduzido por “nós juntos” ou “conosco”. Formado por Júnia Pereira, Karla Neves e Rossandra Cabreira, o grupo nasce de pesquisa desenvolvida no contexto do curso de Artes Cênicas da UFGD e tem como proposta a criação intercultural, envolvendo pessoas indígenas e não indígenas. Também são referências para o trabalho do grupo o teatro performativo, as ações de convívio e os teatros do real.” <https://midiamax.uol.com.br/midiamais/teatro/2019/espetaculo-jaity-muro-discute-a-dualidade-da-mulher-no-espaco-urbano-e-na-reserva-indigena> Acesso em: 17 maio. 2021.

subjetividade, não apenas da experiência de vida das atrizes e do enredo que opera numa dialética entre o território urbano e a reserva indígena, mas também dos espectadores que são convidados a partilharem seus pontos de vista e contribuir dramaturgicamente em cada apresentação. Antes do público adentrar à sala de teatro, ele passa por uma pequena exposição de fotos das atrizes. Estas nos convidam a dar um pequeno depoimento escrito sobre nossa concepção dos espaços da aldeia e da cidade. Estes “bilhetes” são compartilhados em determinado momento da obra.

Figura 1 - Montagem cênica Jaity Muro. Foto Raique Moura.



15

Todos esses momentos foram muito significativos, pois me situaram concretamente e afetivamente em um contexto real que tem sido invisibilizado e subjugado por uma perspectiva histórica e política vigente. Foi a partir daí que iniciei uma ponte com o texto *Ñuke*, de David Arancibia.

Os rituais que presenciei, as cerimônias, as conversas com as pessoas que conheci, as aulas de língua e cultura guarani e guarani kaiowá, as três experiências citadas anteriormente, confirmaram uma riqueza cultural e política totalmente viva e desconhecida daquilo que me foi ensinado durante meus processos formativos. Distinto também do que eu estava acostumado a vivenciar no meu território de “cultura teatral”, em uma capital do sudeste

¹⁵ <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/peca-de-mulheres-da-cidade-e-aldeia-sugere-que-um-se-coloque-no-lugar-do-outro> Acesso em: 25 jul. 2021.

brasileiro, como pessoa branca, cisgênero e, ainda que gay, instruída por um processo histórico de apagamentos e genocídios. Ainda assim, meu caminho enquanto dramaturgo, ator, diretor e editor de teatro tem se dado numa perspectiva de enfrentar criticamente o *status quo*: questionando o conservadorismo, a aculturação imposta pela história numa perspectiva capitalista, machista e colonialista - principalmente nos últimos anos, desde o golpe parlamentar no ano de 2016, com *impeachment* a presidenta Dilma Rousseff, até o momento atual que o estado brasileiro é chefiado por um ultradireitista.

O Brasil, até julho de 2021, já havia perdido mais de 555.000 vidas para o vírus Covid-19, uma doença que, desde final de 2020, já possuía um importante agente combativo: a vacina. A sociedade brasileira tem sofrido constantes ataques antidemocráticos em diversos setores, como a desvalorização da educação pública através de cortes orçamentários e *fake news*, tal qual as que o próprio ex-ministro da educação Abraham Weintraub disseminou, afirmando que as universidades públicas eram verdadeiros campos de plantação de maconha e produção de drogas. Também na saúde pública, com grandes cortes de verba¹⁶ e pronunciamentos falsos sobre o uso da Cloroquina como tratamento preventivo para o covid-19. A CPI instalada no Senado Federal que investiga supostas omissões e irregularidades do Governo Federal no enfrentamento da pandemia tem nos mostrado um cenário que é desolador. E no campo da cultura não haveria de ser diferente, aliás, talvez seja a área com menor capacidade de resistência a este governo. Assim que tomou posse, no dia 01 de janeiro de 2019, Bolsonaro extinguiu o ministério da cultura, transformando-o em secretaria especial de cultura, que transitou entre os ministérios da cidadania e do turismo. Desde então, cinco (5) pessoas frequentaram o cargo: o primeiro secretário foi Henrique Pires, que pediu demissão em menos de nove meses, declarando que havia censura por parte do governo ao suspender editais públicos que previam temáticas sobre diversidade de gênero em programas de TV. Em seu lugar, assumiu o economista Ricardo Braga, cuja experiência estava atrelada a segmentos financeiros (corretoras e bancos), conseguindo manter-se no cargo por apenas dois meses. Na sequência, Roberto Alvim, diretor de teatro, responsabilizou-se pelo cargo por pouco mais de dois meses; sendo exonerado após realizar oficialmente um discurso, em rede nacional, de renovação da arte com referências explícitas ao nazismo alemão. Roberto Alvim¹⁷ parafraseou o pronunciamento de Joseph Goebbels, ministro de propaganda do ditador alemão Adolf

¹⁶ <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2021/04/em-meio-a-pandemia-vetos-ao-orcamento-cortam-recursos-para-saude-educacao-e-obras.shtml> Acesso em: 31 jul. 2021.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=61-99HUGbAs> Acesso em: 31 jul. 2021.

Hitler. Após a passagem catastrófica e criminoso, o cargo foi assumido pelo secretário adjunto José Paulo Soares Martins por apenas cinco dias. Exonerado no dia 22 de janeiro, o posto ficou inabitado até o dia 04 de março quando, então, a atriz Regina Duarte foi nomeada para tal ocupação, cuja “administração” durou não mais que dois meses e poucos dias. Demonstrando total despreparo para o cargo de gestão pública de política cultural, assim como os anteriores, Duarte realizou diversos pronunciamentos equivocados, preconceituosos, chegando até a “minimizar” as mortes durante a pandemia e os mortos e desaparecidos durante a ditadura militar. Em um vídeo, junto a Bolsonaro, ambos atuando de forma extremamente desconfortável e não natural, Regina Duarte, ao anunciar publicamente sua saída do cargo, diz para câmera:

Deixa eu contar. Eu acabo de ganhar um presente que é um sonho de qualquer pessoa de comunicação, de audiovisual, de cinema, de teatro. O convite pra fazer cinemateca, que é um braço da cultura, que funciona lá em São Paulo. E é um museu de toda a filmografia brasileira. Ficar ali, secretariando o governo, dentro da cultura, na cinemateca. Pode ter um presente melhor que esse? Obrigada, presidente¹⁸.

No vídeo, após Duarte justificar a sua “saída” por sentir falta de estar perto de seus netos, Bolsonaro reitera que ela trabalhará ao lado de seu apartamento na cidade paulista, e assim fará muito mais pelo Brasil. O pronunciamento termina com o lema desse governo que é “deus acima de todos”. Regina Duarte nunca chegou a assumir qualquer cargo na Cinemateca. O instável cargo da secretaria especial de cultura passa, então, a ser presidido pelo também ator de televisão Mario Frias. E nada mudou. A cultura continua sendo alvo de censuras explícitas, como aconteceu com o Festival de Jazz do Capão, realizado na Chapada Diamantina (BA), que teve seu financiamento cancelado através de um parecer técnico do governo (Funarte) que desclassificou o projeto com a seguinte justificativa: “o objetivo e finalidade maior de toda música não deveria ser nenhum outro além da glória de Deus e a renovação da alma”. Questionado sobre o caso, o secretário Mário Frias se pronunciou da seguinte forma: “enquanto eu for Secretário Especial da Cultura ela será resgatada desse sequestro político/ideológico”, referindo-se aos anteriores governos petistas. Ainda em seu mandato, Frias soma em seu histórico pronunciamentos racistas, denúncias por causar desconforto a outros servidores públicos ao trabalhar (explicitamente) armado com um revólver, entre outras declarações que confirmam seu total despreparo para o cargo. Resultado desse cenário de guerra, além de milhões de artistas desamparados financeiramente por conta

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=KkGy8tSaL4o> Acesso em: 31 jul. 2021.

da pandemia e do desmonte da cultura, no dia 29 de julho de 2021 ocorreu um incêndio¹⁹ na Cinemateca Nacional, aquela prometida à Regina Duarte, que estava desde agosto de 2020 sem qualquer tipo de acompanhamento da equipe de conservação (bombeiros, limpeza e segurança). Em dezembro de 2019, o contrato com a Associação de Comunicação Roquette Pinto (ACERP) foi encerrado pelo então ministro da educação Abraham Weintraub. Desde então a Cinemateca tornou-se um “elefante branco” no governo. O falecido prefeito de São Paulo, Bruno Covas, intentou um projeto de municipalização da instituição para que os cuidados e a gestão fossem retomados, o que gerou um confronto com a gestão de Mário Frias.

Por outro lado, também é importante ressaltar que diversos movimentos teatrais e sociais ocorridos em Belo Horizonte nos últimos anos foram, e são, fundamentais para o nosso percurso crítico, tais como: a SegundaPRETA; Academia Transliterária; Festival de Arte Negra; Festival de Teatro Negro on-line da UFMG; Mostra Benjamin de Oliveira; FIT-BH; Gaymada; a Praia da Estação; Janela de Dramaturgia; o renascimento do Carnaval de rua; os grupos de teatro, o corredor cultural da Leste (Galpão Cine Horto, Teatro 171, Zona Last); bem como as manifestações públicas que ocorreram desde 2013, e as ocupações, em 2016, nas escolas, prédios públicos e na Funarte-MG, entre outros. Esses movimentos, que podem ser considerados como levantes (DIDI-HUBERMAN, 2017) contemporâneos, agitam e propõem modificações na configuração estética e política da cidade, alteram o estatuto da partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) dominante. Contudo, como já dito, os movimentos indígenas, nesses contexto artístico teatral belo-horizontino, ainda são tímidos e lutam contra uma perspectiva de “folclorização cultural”.

Aos fatos já descritos somamos a experiência de coordenação editorial dentro da Editora Javali e na trajetória como artista do Grupo Quatroloscinco, que já se apresentou em mais de setenta cidades em vinte estados brasileiros, além de Argentina, Cuba e Uruguai. Atividades que proporcionaram uma infinidade de encontros com pessoas e espaços que foram decisivos para a abordagem desta pesquisa. Entendemos que essa curta retrospectiva é capaz de mostrar, minimamente, um constante estado de inquietação, confrontação de lugares de fala, territorialidades, de crise e de crítica presente na sociedade contemporânea.

¹⁹ <https://oglobo.globo.com/cultura/entenda-quem-o-responsavel-pela-cinemateca-que-chegou-ser-oferecida-como-premio-de-consolacao-para-regina-duarte-25132958> Acesso em: 31 jul. 2021.

Estamos cientes de que não somos representantes das sociedades originárias, muito menos almejamos ocupar esse espaço de reconhecimento, o qual deve ser desses povos. O que realizamos aqui, através desta dissertação, é tomar uma posição crítica e política a favor deles, no possível com eles. É aplicar um conhecimento proveniente de nossa experiência nas teorias do teatro, da crítica literária para estabelecermos uma ponte, possibilitando um circuito de acesso, um trânsito entre diversos agentes culturais, atores, artistas, espectadores e leitores indígenas ou não. Além de uma perspectiva acadêmica, artística e social, acreditamos que este trabalho tem a capacidade de recriar mundos possíveis num cenário de desolação política que se encontra o Brasil, como propõe Didi-Huberman:

Mas hoje, para mim, nesta página, para qualquer um diante de um livro de história ou no território de Auschwitz, é a necessidade de não se resignar a esse impasse da imaginação, esse impasse que precisamente é uma das grandes forças estratégicas - via mentiras e brutalidades - do sistema de extermínio nazista. (DIDI-HUBERMAN, 2017. p. 31)

Para Didi-Huberman “a memória não requer apenas nossa capacidade de fornecer lembranças circunstanciais” (*Ibid.*, p. 52), e é justamente o que um processo de leitura crítica de um texto dramático como *Ñuke* pode fomentar: a permanência da memória (de origem e de chegada) por meio da reelaboração e resgate dessas memórias vivas. É criar coletivamente um espaço de visibilidade para elas. O evento nazista a que o autor se refere está localizado num tempo-espaço específico, mas a força que está por trás desse extermínio não.

CAPÍTULO 1 - História e território

Desde o início dos anos 2000, foram produzidas, no Chile, uma série de manifestações de incontestável descontento. Refiro-me a dos estudantes secundários, de 2006; a dos universitários, de 2011; a dos aposentados de 2016 e 2017; a de diversos grêmios da saúde, dos professores etc., e sobretudo ao conflito mapuche, que devemos admitir, aqui, que é um nó que o conservadorismo neoliberal não vai desatar nunca. E simplesmente porque não pode desatá-lo, porque existe aí um par de convicções e de princípios que têm a ver com princípios racistas e o sacrossanto direito à propriedade privada. Ambas as convicções que estão no DNA dessas “boas” pessoas. Devolver aos índios as suas terras, ou acordar-lhes um certo grau de autonomia, qualquer que seja, é muito mais do que podem e querem imaginar. Preferem intimidá-los policial e militarmente com a vã esperança de que, assim, conseguirão contorná-los²⁰. (ROJO, G., 2021, sp.)

1.1 A questão territorial na região da Araucânia

Dentre os principais conflitos atuais entre os mapuche²¹ e o Estado chileno está a questão territorial, base de toda problemática entre os povos originários latino-americanos,

²⁰ “Desde principio de los años 2000, se había producido en Chile una serie de demostraciones inequívocas de descontento. Me refiero a de los estudiantes secundarios, de 2006; a la de los universitarios, de 2011; a la de los jubilados, de 2016 y 2017; a la de varios gremios de la salud, de los profesores etc; y sobretudo al conflicto mapuche, que debemos admitir aquí que es un nudo que el conservadorismo neoliberal no va a desatar jamás. Y simplemente porque no puede desatarlo. Porque hay ahí de por medio un par de convicciones y de principios que tienen que ver con el componente racista y el sacrosanto derecho a la propiedad privada. Convicciones ambas que están en el ADN de esas buenas personas. Devolverles a los indios sus tierras o acordarles un cierto grado de autonomía, cualquiera que este sea, es mucho más do que si quieren o que si pueden imaginar. Prefieren acosarlos policial y militarmente con la van esperanza de que así van a poder doblegarlos”. (Nossa transcrição e tradução). Trecho da fala proferida pelo crítico literário Grínor Rojo na mesa “América Latina y el ciclo de movilizaciones sociales recientes”, da inauguração do ano acadêmico 2021 do Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos da Universidad del Chile, no dia 8 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=NIY7nrFBQng&t=4051s> Acesso em: 8 abr. 2021.

²¹ Não marcaremos o plural na palavra mapuche. A regra gramatical da língua mapudungun não é semelhante a das línguas portuguesa e espanhola, onde acrescenta-se um “s”. Na literatura e no jornalismo encontraremos ambas ocorrências, mas escolhemos grafar da forma que o autor do texto dramático defende. É uma maneira da língua originária interferir na língua colonizadora, performando-a. Ainda sim, mesmo no singular, entendemos a cultura mapuche como diversa em si. Assim, justificamos também a não pluralização de “guarani” e “kaiowá”.

quicá é também cerne dos principais conflitos de toda história. Antes de nos debruçarmos sobre o texto dramático *Ñuke*, faremos um percurso pela história chilena.

A chamada Guerra de Arauco (1550-1656) marca oficialmente a disputa pelas das terras dos “araucanos” na região de Bío-Bío, sul do Chile, durante o período colonial. Apesar da guerra, os mapuche foram durante um tempo, desde a Coroa espanhola até princípios da emancipação da Nação chilena, reconhecidos como um povo e suas terras como seu território. Mas o enfrentamento sobrevive há séculos, vem atravessando as transformações políticas desde a invasão europeia até os dias de hoje.

Essa região, nomeada de *Araucânia*, hoje província de Arauco, fazia parte do extenso território (Estado independente) mapuche. Já “araucanos” foi como passou a ser denominado de uma forma geral aquele povo originário. O jornalista e dramaturgo mapuche Pedro Cayuqueo diz:

É o que ocorreu com o nosso próprio nome. Foi substituído na história oficial do Chile e da Argentina puramente por vontade do colonizador. Refiro-me ao gentílico “araucanos”, forjado na Colônia pelos espanhóis e que até os dias de hoje é utilizado por acadêmicos e pessoas comuns e influentes para referir-se aos mapuche. [...] Seja qual for a sua origem, o gentílico “araucanos” de forma alguma trata de uma denominação usada pelos mapuche para auto identificar-se²². (CAYUQUEO, 2017)

Existem algumas hipóteses sobre a denominação “Arauco” que vão desde a referência às florestas de araucária da região (árvore de importância alimentícia e habitacional para os mapuche) até uma apropriação castelhana do termo *ragko*, “água barrenta em mapudungun”, utilizado pelos espanhóis para se referirem aos habitantes mapuche ao sul do rio Bío-Bío. Há também outros que:

[...] dizem que a palavra *Arauco* provém de *auka*, “rebelde” ou “criado” na língua quéchua, termo que havia sido usado pelo Império inca para se referir às tribos guerreiras que os detiveram no rio Maule. Os espanhóis

²² “Es lo que pasó con nuestro propio nombre como pueblo. Fue reemplazado en la historia oficial de Chile y Argentina por uno más a gusto del colonizador. Me refiero al gentilicio de “araucanos”, acuñado en la Colonia por los españoles y que hasta el día de hoy es usado por académicos y personas comunes y corrientes para referirse a los mapuche. [...] Cual sea su origen, el gentilicio “araucanos” en absoluto trataba de una denominación usada por los mapuche para autoidentificarse.” Observação: a numeração de página da obra de Cayuqueo (2017) não será referenciada, pois o livro consultado encontra-se em formato digital eBook kindle, que não fornece o sistema de paginação, tal como na obra impressa.

logo se apropriaram e pluralizaram a palavra *auka*, denominando o território de “Arauco” e seu povo de “araucanos”²³. (*Ibid.*, p. 307)

A respeito da Guerra de Arauco, esta foi iniciada com o avanço dos colonizadores espanhóis para as terras do sul do Chile. Em vantagem, eles possuíam cavalos e armas, que logo foram incorporadas pelos mapuche. Porém, em desvantagem, não conheciam os territórios de extensas florestas onde aqueles povos originários viviam há milhares de anos. Nos arquivos do site “memória chilena” encontramos:

Com o avanço da *hueste*, as cidades fundadas e as fortalezas ao sul de Bío-Bío sofreram contínuos ataques por grupos indígenas distintos. Dessa forma, as primeiras cidades do sul passaram a ser fortalezas militares mal abastecidas, constantemente sitiadas e destruídas pelos indígenas. Esta situação chegou ao ponto máximo com a Batalha de Curalaba (1598), onde o governador Martín García Oñez de Loyola foi decapitado e os espanhóis se viram obrigados a recuar mais para cima do rio Bío-Bío, abandonando as cidades fundadas no sul²⁴.

No decorrer da História, diversos governadores tentaram impor alguma resolução sobre a guerra de fronteira que delimitava a extensão das terras dominadas. A situação tornou-se muito onerosa depois da grande rebelião (1598-1604) que acarretou a perda dos principais pontos de mineração de ouro. Uma ação crucial foi criada pelo governador Alonso de Ribera: a instauração de um exército fronteiriço, através do “Real Situado” (1603). Esse subsídio, autorizado pelo Rei Felipe III, desafogou os Cabildos vizinhos que, até então, financiavam a Guerra de Arauco.

Outra estratégia foi a Guerra Defensiva proposta pelo Padre Luis de Valdivia, em 1612, que consistiu em deter as incursões espanholas e a escravidão indígena para, assim, converter à fé os araucanos. No entanto, ao longo de 10 anos foi considerada um fracasso e retornou-se à ideia de uma fronteira móvel. Mas para este período (1623 até 1656) a intensidade dos combates diminuiu, produzindo uma situação muito

²³ [...] “dicen que la palabra *Arauco* proviene de *auka*, “rebelde” o “alzado” en lengua quechua, término que habría sido usado por el Imperio inca para referirse a las tribus guerreras que los detuvieron en el río Maule. Los españoles luego habrían castellanizado y pluralizado la palabra *auka*, llamando al territorio “Arauco” y a su gente “araucanos”.”

²⁴ “La avanzada de la *hueste*, las ciudades fundadas y las fortalezas al sur del Bío-Bío sufrieron continuos ataques por grupos indígenas distintos. De tal modo, las primeras ciudades del sur pasaron a ser fortalezas militares mal abastecidas, constantemente sitiadas y destruidas por los indígenas. Esta situación llegó a su punto más alto tras la batalla de Curalaba (1598), donde el gobernador Martín García Oñez de Loyola fue decapitado y los españoles se vieron obligados a replegarse más arriba del Bío-Bío, abandonando las ciudades fundadas en el sur.”

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-691.html#presentacion> Acesso em: 12 jun. 2021.

mais complexa de relações fronteiriças onde o comércio e outros tipos de interações foram mais importantes que a guerra²⁵.

Estas últimas informações são importantes porque provocaram transformações na relação política e social, engendrando uma economia, ou seja, uma interdependência entre as partes. Um entrelaçar complexo dessas sociedades que se sustenta até os dias de hoje e que poderemos observar, mais à frente, no texto dramático *Ñuke*. Assim como em outras obras teatrais em que David Arancibia participou como dramaturgo, como *Trewa. Estado-Nación o el espectro de la traición* (2018), ambos textos encenados pelo grupo KIMVN.

Em *História secreta mapuche*, volume I e II, Pedro Cayuqueo reconta a história oficialmente adotada pelo Estado chileno sob outra ótica, a mapuche. Através de documentos históricos que foram conscientemente esquecidos, apagados, recusados pelo Poder, o autor comprova que os mapuche foram os verdadeiros vencedores da Guerra de Arauco:

A chamada Guerra de Arauco relatada por Alonso de Ercilla em *La Araucana*, aquela dos guerreiros invencíveis e do “cemitério espanhol na América”, diminuiu notavelmente sua intensidade a partir de 1641. Naquele ano foram firmadas as pazes no Parlamento de Quillín e Biobío foi reconhecido como fronteira entre os mapuche livres e a Coroa²⁶. (CAYUQUEO, 2017)

Além disso, os mapuche foram reconhecidos pela Coroa espanhola como livres em seu território e como um povo aliado à Espanha.

O'Higgins foi um dos governadores do Chile mais lembrados e respeitados pelos principais chefes mapuche. Não apenas aboliu, em 1791, a encomenda, acabando com o trabalho escravo indígena da zona norte e do vale central; também promoveu e fortaleceu, em todos os

²⁵ “Otra estrategia fue la Guerra Defensiva planteada por el Padre Luis de Valdivia en 1612, que consistió en detener las incursiones españolas y la esclavitud indígena para así convertir a la fe a los araucanos. Sin embargo, al cabo de 10 años fue considerada un fracaso y se volvió a la idea de una frontera móvil. Pero para este período (1623 hasta 1656) la intensidad de los combates disminuyó produciéndose una situación mucho más compleja en relaciones fronterizas donde el comercio y otro tipo de interacciones fueron más importantes que la guerra.”

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-691.html> Acesso em: 12 jun. 2021.

²⁶ “La llamada Guerra de Arauco relatada por Alonso de Ercilla en *La Araucana*, aquella de los guerreros invencibles y del “cementerio español en América”, disminuyó notablemente en intensidad a partir de 1641. Aquel año se firmaron las paces en el Parlamento de Quillín y se reconoció a Biobío como frontera entre los mapuche libres y la Corona.”

cargos que ocupou, a velha política espanhola de paz e alta diplomacia com os lonkos²⁷.

Mais à frente, durante o período de independência do Chile e seus governos do século XIX e XX, foram consecutivas investidas militares para a real conquista da região da Araucânia, como a chamada Pacificação, que abordaremos no capítulo 4. Dentre as passagens que o jornalista mapuche sinaliza em seus livros, ressaltamos uma série de ataques que ocorreram no período entre 1860 e 1880. Pedro Cayuqueo recupera o excerto de um documento oficial com as recomendações do político e militar Cornelio Saavedra, quando este indicou o General Basilio Urrutia para ocupar o seu cargo na fronteira araucana e seguir com o projeto de guerra para ocupação do território mapuche.

A guerra, liderada pelo sistema de invasões do nosso exército ao interior da terra indígena, será sempre destruidora, custosa e sobretudo sem fim, merecendo, portanto, outro qualificativo que a torna mil vezes mais odiada e desmoralizadora de nosso exército. Como os selvagens araucanos, pela qualidade dos campos que dominam, encontram-se longe do alcance dos nossos soldados, não resta outra ação que a pior e mais repugnante que se emprega nesse tipo de guerra, ou seja: queimar seus ranchos, levar suas famílias, arrebatar seus rebanhos; em uma palavra, destruir tudo aquilo que não pode ser tirado deles²⁸. (CAYUQUEO, 2017) Grifo nosso.

Em seguida vieram as políticas de ocupação, os colonos europeus (italianos, franceses, alemães, espanhóis etc.), além dos próprios chilenos, as ferrovias, os latifúndios, a extração de matéria prima, uma política que, camuflada pelo *slogan* de progresso, foi devastadora para os povos originários em toda América Latina. Uma das principais tecnologias que possibilitou o triunfo da guerra contra os mapuche foi o telégrafo, que configurou uma comunicação infinitamente mais rápida que a informação “a cavalo”. O barco a vapor também dinamizou o deslocamento dos invasores (*winkas*). Outro ponto crucial foi a tática de guerra baseada em organizações sociais diferentes. Enquanto os mapuche se estruturavam de forma

²⁷ “O’Higgins sería uno de los gobernadores de Chile más recordados y respetados por los principales jefes mapuche. No solo abolió en 1791 la encomienda, terminando así con el trabajo esclavo de los indígenas de la zona norte y el valle central; también promovió y fortaleció, en todos los cargos que ejerció, la vieja política española de paz y alta diplomacia con los lonkos”.

²⁸ “La guerra, llevada por el sistema de las invasiones de nuestro ejército al interior de la tierra indígena, será siempre destructora, costosa y sobre todo interminable, mereciendo todavía otro calificativo que la hace mil veces más odiosa y desmoralizadora de nuestro ejército. Como los salvajes araucanos, por la calidad de los campos que dominan, se hallan lejos del alcance de nuestros soldados, no queda otra acción que la peor y más repugnante que se emplea en esta clase de guerra, es decir: quemar sus ranchos, tomar sus familias, arrebatarles sus ganados; destruir en una palabra todo lo que no se les puede quitar.”

descentralizada, ainda que coletiva, o poder e as leis do inimigo eram (ainda são) centralizadas. As distâncias entre os territórios e a comunicação encurtaram; as armas de fogo foram aprimoradas; a máquina do progresso foi avassaladora.

Enquanto alguns “adquiriam” verdadeiros impérios em terras mapuche, como José Bunster - banqueiro, latifundiário de trigo, madeireiro, financiador das cidades etc, - outros, e aqui nos referimos aos mapuche, (sobre)viviam num cenário de total barbárie e destruição. Contudo, os mapuche ainda tentaram, segundo sua “longa tradição diplomática” (Cayuqueo), um ultimato através da “carta dos quarenta caciques”. As cartas, na verdade eram duas, enviadas ao ministro pelos chefes mapuche (*lonkos*) exigiam a desocupação de suas terras por parte do estado chileno. Esses documentos estiveram “desaparecidos” por mais de um século e nunca fizeram parte da história oficial do país. Foram recuperadas pelo historiador mapuche Carlos Contreras Painemal e disponibilizadas em sua tese de doutoramento na Alemanha, bem como outros importantes testemunhos “desconhecidos” da história.

Senhor pedimos que tenha a bondade de retirar-se o quão antes seja possível, com todos seus espanhóis que se encontram no povoado de Angol. [...] Todos estes Caciques pedem agora em ordem seus respectivos terrenos que antes lhes pertenciam, porque foram roubados. Quando nunca devemos nada ao governo, nem aos que mandam no povoado, a ninguém e também lhes questionamos o motivo de terem assassinado o Cacique Domingo Melin e também a suas mulheres e todos os seus filhos. Mataram e depois puseram fogo em seus corpos. [...] Agora todos os Caciques pedem pra dizer que se não lhes forem entregues seus terrenos, entrarão em guerra até morrerem lutando, porque temos muita gente e armas também²⁹, [...] Assinatura. Sou seu bom amigo. (CONTRERAS, 2010, p. 310)

Ao “desaparecimento” de documentos como este, a história chilena respondeu com o elogio a outras narrativas. A imagem construída e amplamente difundida de José Bunster, por exemplo, foi a de um benfeitor, pioneiro da agricultura e “um modelo de empresário agrário do Sul”, como assinala Cayuqueo. O autor também relata que grande parte da sua geração,

²⁹ “Señor pedimos que tenga la Bondad de Retirarse Cuanto mas pronto se pueda, con todos sus Españoles que se encuentran en el pueblo de Angol. [...] Todos estos Caciques piden ahora en orden sus respectivos terrenos que an sido suyo, porque se los han quitado. Cuando nunca leemos Debido al gobierno, ni los que mandan en el pueblo, a nadie y tamvien recordamos por que me mataron el Cacique domingo Melin i tamvien sus mujeres todos los chiquillos, Matandolos i despues los pasaron al fuego. i por todo eso recordamos ara y tamvien por los pueblos que sean puesto sobre de nuestros terrenos, agora piden todos los caciques que si no les entregan sus terrenos, Dentrase en pelea asta morir peliando, por que tengo arta gente para pelear i armas también, [...] Firma. Soy su buen amigo.” Carta escrita 28 de janeiro de 1881. Archivo Patrimonial Raúl M. Ibáñez Salgado, Chile.

dos anos 80, foi educada nesta perspectiva e com essas informações que estavam presentes nos livros de história.

Entre os séculos XIX e XX, com a chegada de tantos forasteiros (colonos) no sul do Chile, a região transforma-se num verdadeiro *Far West*. E é neste contexto que surge “a polêmica figura do capitão Hernán Trizano, comissionado pelo governo para organizar os temidos Gendarmes das Colônias, instituição precursora do Corpo de Carabineros do Chile³⁰”. (CAYUQUEO, 2020, p. 282). Terminaria, assim, três séculos de “liberdade”, ou pelo menos de autonomia dos mapuche, com a derrocada de *Wallmapu*: “a terra ao redor”. Apesar de nossa pesquisa estar centrada em passagens histórica chilenas, somos cientes de que esse processo de guerras, ocupações, extermínios e resistência também ocorreu, e ainda ocorre, em toda América Latina.

A partir desse período, no século XX, os mapuche passaram a “ser” cidadãos chilenos; iniciou-se a criação das chamadas “reduções” (aldeamentos), a perda de autonomia territorial, alimentícia, linguística etc. E todos os enfrentamentos sociais e políticos acarretaram uma precarização do sistema de vida povo mapuche. Muitos são obrigados a se deslocarem para as cidades, a trabalharem em serviços desqualificados, são forçados a um processo de perda de identidade cultural. No Brasil, esse projeto das “reduções” de certa forma também ocorreu. Por exemplo, a Reserva Indígena de Dourados³¹ (MS) foi decretada em 1917.

As diversas resistências mapuche se organizaram ao longo dos tempos e sempre em contexto de conflito. No campo das artes, por exemplo, o texto dramático e a montagem de *Ñuke* pelo grupo KIMVN é uma dessas formas de resistência. Os recentes protestos sinalizados por Grínor Rojo, no início deste capítulo, são frutos dessa resistência. Bem como o fato de que, no dia 04 julho de 2021, Elisa Loncón, linguista e pesquisadora acadêmica mapuche, tenha sido eleita para presidir a Constituinte que irá reescrever a Constituição do Chile. Ainda hoje, a Constituição chilena vigente é aquela promulgada pelo ditador Augusto Pinochet, e que não reconhece os povos indígenas daquele país.

³⁰ [...] la polémica figura del capitán Hernán Trizano, comisionado por el gobierno para organizar a los temidos Gendarmes de las Colonias, institución precursora del Cuerpo de Carabineros de Chile.”

³¹ <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/3656#direitos> Acesso em: 16 jun. 2021.

1.2 A Lei Antiterrorismo

Mais do que uma ironia, é perverso que uma das principais empresas do ramo de exploração florestal em terras que, originalmente, pertencem ao território mapuche, tenha o mesmo nome da guerra iniciada no século XVI: Arauco. Essa empresa pertence ao grupo AntarChile S.A.³², chefiada pela família Angelini. O grupo, além do mercado de madeira e celulose, atua no ramo da mineração, energia elétrica, distribuição de combustível, tecnologia, pesca industrial, dentre outros. Esse mesmo tipo de organização também ocorre em outras corporações do ramo florestal daquele país, tendo participações inclusive em organizações bancárias. Segundo o documentário *Plantar pobreza: el negocio forestal en chile* (2014), produzido pelo Periódico Resumen, que aborda as consequências desse mercado através da história chilena, esse tipo de negócio representa o 2º lugar do lucro pela exportação primária no país, ficando atrás apenas da exploração de cobre. Organizações como a da família Angelini, ou o grupo Matte, nasceram e conseguem se manter através da história da formação da oligarquia chilena, desde a invasão colonial até aos acordos de privatização estatal implementado de forma vertical durante a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990). Permitindo que algumas empresas, através de subsídios, facilidades, isenções de impostos, doações de terras ou despojo indígena, viessem a dominar, de forma avassaladora, amplos setores da economia chilena, aumentando vertiginosamente alguns índices econômicos do país, mas, em medidas proporcionais, a desigualdade e o desequilíbrio social e político. No documentário, o historiador chileno Gabriel Salazar afirma que:

A ditadura militar aplicou uma política de desindustrialização do país. E favoreceram absolutamente, então, o capital comercial financeiro. Então por isso o empresariado chileno, que havia passado da indústria à última democracia, em 68 a 73, com essa operação realizada por Pinochet, de impor o modelo neoliberal, teve que reciclar-se, reconverter-se. [...] no sul, a especialização foi fundamentalmente potencializar a indústria madeireira que já estava instalada, que já possuía mais de meio século de andamento. Isso explica sua expansão e o fato de que todos os governos de concertação, inclusive Piñera, não quiseram fazer nada, porque, claro, é um ponto importante na economia, é a base de poder da

³² <https://www.antarchile.cl/#quienessomos> Acesso em: 12 jun. 2021.

oligarquia chilena, portanto é um lugar privilegiado onde ninguém mexe³³. (2014, sp.)

Foi também Augusto Pinochet que durante a ditadura promulgou a Lei Antiterrorismo nº 18.314/1984³⁴, no dia 16 de maio, publicada no dia seguinte, dia 17 de 1984. Tal lei propunha o agravamento das penalidades do código penal e foi criada para combater dissidentes daquele governo. Além disso,

Durante o dito regime foram editados os decretos de lei nº 2568 e nº 2750 (1979), legislação elaborada sem a participação indígena e da qual incentivou-se o desenvolvimento de um processo divisório que, na prática, acabou com quase todas as comunidades reduccionais mapuche criadas pelo Estado chileno antes da ocupação militar da Araucânia. Bem dizendo, tal legislação proibiu o direito das terras resultantes da divisão, muitas terras mapuches foram entregues a não indígenas através de contratos fraudulentos, como os arrendamentos por até 99 anos³⁵. (AYLWIN, 2000, p. 281)

A pesquisa realizada por José Aylwin, advogado especializado em direitos humanos, aponta que após a transição da ditadura para o governo democrático, a Comissão Especial de Povos Indígenas (CEPI), criada pela Concertação, ou seja, pela coalisão entre partidos de esquerda, centro-esquerda e centro, elaborou um anteprojeto de lei que reivindicava uma série de condutas políticas que a ditadura impôs em relação aos povos e territórios indígenas. A Lei Nº 19.253 foi aprovada em outubro de 1993, porém com uma série de modificações que prejudicou ainda mais a situação dos povos originários no Chile.

³³ “La dictadura militar aplicó una política de desindustrialización del país. Y favorecieron absolutamente, entonces, el capital comercial financiero. Entonces, por eso el empresariado chileno, que se había estado volcando de la industria en la otra democracia, en 68 y 73, con esa operación que realiza Pinochet de imponer el modelo neoliberal, tuvo que reciclar-se, tuvo que reconvertir-se. [...] en el sur, la especialización fue fundamentalmente potenciar la industria maderera que ya estaba instalada, que ya tenía más de medio siglo de desarrollo. Entonces, eso explica su expansión. Y el echo de que todos los gobiernos de concertación, más Piñera, no hayan querido hacer nada porque, claro, es un rubro importante en la economía. Es la base de poder de la oligarquía chilena y portanto es un rubro privilegiado, nadie lo toca”. Documentário *Plantar pobreza - el negocio forestal en Chile* (2014). Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=A42dHCXuJlw> Acesso em: 12 jun. 2021.

³⁴ <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=29731> Acesso em: 15 maio. 2021.

³⁵ “Durante dicho régimen se dictaron los decretos leyes Nº 2568 y Nº 2750 (1979), legislación elaborada sin participación indígena y desde la cual se incentivó el desarrollo de un proceso divisorio que, en la práctica, terminó con la casi totalidad de las comunidades reduccionales mapuches creadas por el Estado chileno tras la ocupación militar de la Araucanía. Si bien dicha legislación prohibió la enajenación de las hijuelas resultantes de la división, muchas tierras mapuches fueron traspasadas a no indígenas a través de contratos fraudulentos como los arriendos hasta por 99 años.”

Em matéria de direito à terra, o Congresso Nacional aumentou o prazo de duração dos contratos de arrendamento de terras indígenas de dois a cinco anos (artigo 13 inciso 4 da lei); autorizou no mesmo artigo a permuta de terras indígenas por terras não indígenas, e eliminou a obrigação do Conadi de escutar a comunidade antes de autorizar a alienação de terras indígenas cujos titulares fossem pessoas naturais (artigo 13 b do projeto). Mais grave ainda, o Congresso eliminou a disposição que estabelecia que os titulares de terras indígenas, em igualdade de condições com outros interessados, teriam direitos preferenciais para a constituição de direitos de água, minério e de aproveitamento e manejo de recursos florestais, uso de ribeiras, em terras indígenas e águas adjacentes (artigo 18 do projeto)³⁶. (*Ibid.*, p. 6)

Mesmo após a transição entre governos muitos aspectos da política chilena não foram significativamente modificados. A “democracia negociada”, como também é referida, completou seus 30 anos, em 2020, repleta de manifestações de “incontestável descontento” (ROJO, G.). Essas três décadas foram marcadas por inúmeros conflitos, de um lado os mapuche e do outro os governos e as empresas privadas de reflorestamento, energia, água, combustível etc. Tais empresas, com o total aval do sistema político e econômico, situam-se (e avançam) em territórios reivindicados pela Nação Mapuche. Destroem e poluem os rios, a terra; interferem culturalmente, financeiramente no ambiente e na vida dos que ali sempre viveram; e não somente na vida dos povos originários, mas em grande parte da sociedade chilena. Um paralelo brasileiro poderia ser pensado com as mineradoras instaladas em meio a comunidades rurais, quilombolas, indígenas no Estado de Minas Gerais. No recente rompimento das barragens de Mariana e Brumadinho, nas centenas de pessoas mortas, famílias devastadas, além de rios e milhões de seres vivos assassinados com a contaminação das águas. Apesar dos crimes, essas mineradoras seguem com lucro mensal de milhões de dólares, mas as pessoas que foram afetadas diretamente ainda lutam por alguma justiça e reparação. No Chile, os protestos dos mapuche contra esse tipo de abuso são enquadrados na Lei Antiterrorismo.

³⁶ “En materia de derecho a la tierra, el Congreso Nacional aumentó el plazo de duración de los contratos de arrendamiento de tierras indígenas de dos a cinco años (artículo 13 inciso 4 de la ley); autorizó en el mismo artículo la permuta de tierras indígenas por tierras no indígenas, y eliminó la obligación de Conadi de escuchar a la comunidad antes de autorizar la enajenación de tierras indígenas cuyos titulares fuesen personas naturales (artículo 13 b del proyecto). Más grave aún, el Congreso eliminó la disposición que establecía que los titulares de tierras indígenas, en igualdad de condiciones con otros interesados, tendrían derechos preferentes para la constitución de derechos de agua, mineros y de aprovechamiento y manejo de recursos forestales, uso de riberas, en tierras indígenas y aguas colindantes (artículo 18 del proyecto)”.

Sobre o conceito de terrorismo e sua aplicação no caso chileno-mapuche, a doutora em direito constitucional (UFMG) e professora da Universidade de Fortaleza Ana Maria D'Ávila Lopes afirma:

Impende, entretanto, esclarecer que o terrorismo não é um fenômeno recente, mas teve sua origem no denominado “Reino do Terror” que vigorou no período revolucionário francês do final do século XVIII, sob a liderança de Robespierre. Já no fim do século XIX, começou a ser praticado por grupos anarquistas que inverteram sua lógica, não mais sendo patrocinado pelo Estado, mas voltado contra este, no intuito de abalar suas instituições. Na segunda metade do século XX, adquiriu outro viés ao ser associado a movimentos nacionalistas e separatistas, como o IRA (Exército Revolucionário Irlandês) e o ETA (Pátria Basca e Liberdade). No final do século XX, o terrorismo assumiu novos contornos ao se globalizar em virtude do fundamentalismo religioso islâmico, que condena os valores e as práticas ocidentais tidas como infiéis e, portanto, passíveis de sofrerem a purificação por meio da jihad ou “guerra santa”. (LOPES, 2018, pp. 591-592)

Nos anos 2001 e 2002, após mais de duas décadas de governo democrático sem efetivas mudanças positivas na recuperação dos territórios e dos direitos indígenas, alguns incêndios em propriedades de reflorestamento foram realizados em forma de protesto. O então presidente Ricardo Lagos (2000-2006) passou a fazer uso da Lei Antiterrorista em manifestações políticas mapuche. Há diversos indícios de situações forjadas por empresas privadas, ou até mesmo por policiais do governo chileno para incriminar indígenas e enfraquecer seus movimentos. Claudio Donoso, pertencente ao Grupo de engenheiros florestais que lutam pelos bosques nativos, denuncia, no já citado documentário *Plantar pobreza* (2014), as facilidades do governo chileno com as tais empresas; como a Forestal Mininco que solicitou ao Estado a aplicação da Lei Antiterrorista. Segundo Donoso, Mininco é uma das empresas que tem uma péssima relação, sobretudo social, com as comunidades originárias vizinhas. Há evidências legais de que provas foram forjadas pela própria entidade privada (queima de caminhões) para que a Lei fosse acionada. E mesmo assim, Mininco continuou certificada pelo governo.

Nos primeiros anos deste século alguns mapuche e ativistas enfrentaram as condições desfavoráveis e protestaram contra a negligência do governo, ameaçando incendiar fazendas de reflorestamento de pinus. A lei Antiterrorista foi acionada e os manifestantes condenados.

Além da ilegitimidade da aplicação de uma lei antiterrorista para um conflito social em que não houve nenhuma vítima, o julgamento dos acusados pelo Poder Judiciário chileno foi eivado de várias afrontas a princípios contidos em documentos internacionais de proteção aos direitos humanos, a exemplo da violação à presunção de inocência, à legalidade, à igualdade e à não discriminação, assim como a diversas garantias processuais como a excepcionalidade da detenção provisória e o uso de “testemunhas sem rosto” (identificação), ensejando a denúncia do Estado chileno perante a Corte Interamericana de Direitos Humanos pela violação de vários dispositivos da Convenção Americana de Direitos Humanos. (LOPES, 2018, p. 605)

No dia 29 de maio de 2014, a Corte Interamericana de Direitos Humanos condenou o Estado chileno, anulando as acusações emitidas pela Corte Suprema chilena. O acontecimento ficou mundialmente conhecido como caso “Norín Catrimán e Outros (*Dirigentes, miembros y activistas del pueblo indígena Mapuche*) vs. Chile”. Este caso, que se arrastou por mais de uma década e que foi encerrado com a condenação da Corte Interamericana, é uma exceção. Infelizmente a coação do Estado chileno ocorre em múltiplas facetas.

Entre aqueles a que David Arancibia dedica o texto dramático *Ñuke* está José Huenante³⁷, detido pela por policiais fardados no dia 3 de setembro de 2005, na cidade de Puerto Montt. José nunca foi encontrado. É considerado o primeiro caso de “desaparecimento forçado” depois da transição à democracia no Chile. É neste contexto que se encontra o ponto neurálgico do texto dramático de Arancibia.

1.3 Mapas geopolíticos

Dispusemos quatro mapas que apresentam as regiões (territórios) ocupadas pelos mapuche. Entendemos que esta ação de ler os mapas tem a ver com a importância que damos ao conceito de territorialidade, de Dubatti (2008, 2016), para a análise teatral. É importante concretizar visualmente onde estão e se encontravam esses povos, que foram divididos pela formação dos estados-nação na América Latina. Segundo a pesquisadora chilena Claudia Zapata Silva:

³⁷ <http://www.laizquierdadiario.cl/Jose-Huenante-Primer-detenido-desaparecido-en-democracia> Acesso em: 15 maio. 2021

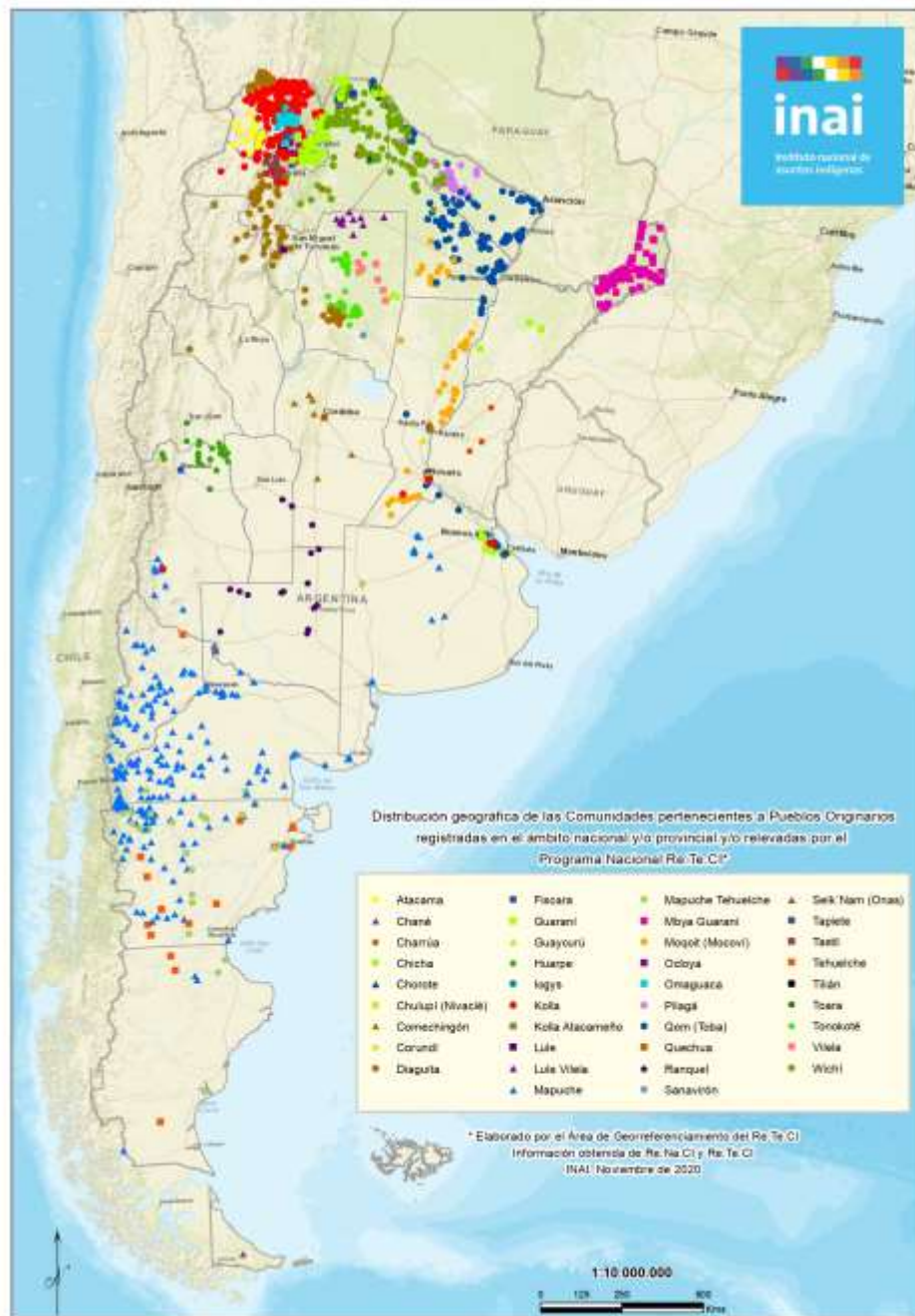
A questão da terra e a memória do despojo são uma continuidade no Movimento Mapuche ao longo do século XX, mas na atualidade a formulação deste problema se deslocou junto com os discursos das organizações. Sua relação com o conceito de nação o politizou além de possíveis recuperações, sendo a palavra território o centro neurálgico de um nacionalismo mapuche que alcança seu ponto mais alto na escrita de seus intelectuais. (SILVA, 2007, p. 72)

Essa questão dos territórios x identidade cultural é possível de ser identificada amplamente na luta dos povos originários. Por exemplo, o *Tekoha* dos guarani concretiza o sentido dos (bons) modos de vida à uma geografia, a um território. E passou a ser ressaltada com veemência por esses povos desde a década de 70, como aponta a pesquisadora Juliana Mota.

O território possibilita a criação da identidade, uma identidade territorial não descolada da identidade cultural, de modo que identificar o território é ser também identificado a partir dele. O território e a identidade se fazem construindo, dialeticamente, um ao outro, na perspectiva de que construir territórios é construir identidades ao mesmo tempo em que construir identidades é construir territórios, fundamentalmente aquilo que Haesbaert (2007) caracterizou de identidades territoriais. (MOTA, 2017, p. 66)

No primeiro mapa podemos observar uma relação de etnias indígenas que vivem na Argentina. Os mapuche daquele país encontram-se majoritariamente ao sudoeste e centro-oeste, próximos à Cordilheira dos Andes, e estão simbolizados por um triângulo azul. Originalmente, o território desses povos abarcava consideráveis extensões de terras do que hoje conhecemos como Argentina e Chile. O mapa também identifica a distribuição geográfica de outras etnias originárias no país.

Figura 2 - Distribuição geográfica dos povos originários na Argentina



38

No mapa seguinte, observamos a distribuição de algumas etnias originárias presentes no Chile, os mapuche estão sinalizados com a cor rosa mais forte.

³⁸ <https://www.argentina.gob.ar/sites/default/files/mapadecomunidades.pdf> Acesso em 16 maio. 2021.

Figura 3 - Distribuição geográfica dos povos originários no Chile

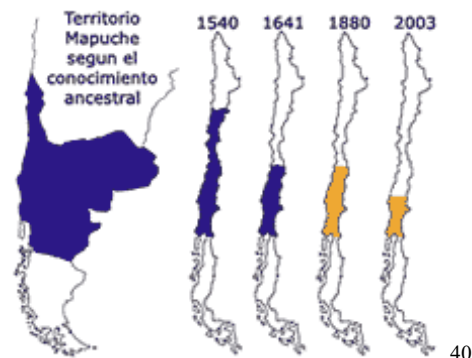


39

Já na seguinte figura, temos a “evolução”, melhor dizendo, a regressão da ocupação pelos mapuche de seu território original, desde o século XVI.

³⁹ https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Pueblos_indigenas_de_Chile-ver.svg#file Acesso em: 15 maio. 2021.

Figura 4 - Território da nação mapuche



Como podemos observar, no primeiro desenho em azul, a nação mapuche ocupava originalmente territórios que foram separados com a colonização e a formação dos estados nação Argentina e Chile. As políticas de “integração” criadas em todos países latino-americanos em relação aos povos originários objetivou a aculturação dessas sociedades perante ao novo modelo vigente, a transição de uma identidade à outra. Não foram apenas os mapuche que sofreram com as divisões territoriais, mas todos as nações povos indígenas. Como por exemplo os yanomami cujo território está situado entre o Brasil e a Venezuela, ou os guarani cujo território vai desde Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai e Uruguai. Ocupando diferentes ecossistemas, como litoral, pampas, florestas, desertos, áreas alagadas pantaneiras, tanto em reservas indígenas quando em áreas rurais e urbanas de tais países. As diferentes características naturais e políticas dessa vasta região também proporcionaram diferenças culturais, linguísticas, políticas e cosmológicas em uma mesma etnia.

O pouco do que é ensinado nas escolas sobre a história dos povos originários e a formação do Brasil, por exemplo, é uma ínfima narrativa de desinformação. Essa é uma tática da guerra colonial que ainda sobrevive: a seleção e manutenção de narrativas. Pedro Cayuqueo adverte sobre uma delas: a informação de que os mapuche descendiam dos guarani. Essa teoria criada por Ricardo Latcham⁴¹ e que chegou a ser transformada pelo historiador Francisco Encina como doutrina nos textos escolares, é uma teoria equivocada, criada a partir

⁴⁰ <http://losindigeasenlacolonia.blogspot.com/2010/05/mapas.html> Acesso em: 16 maio. 2021.

⁴¹ Ricardo Eduardo Latcham Cartwright, foi um engenheiro, arqueólogo, folclorista e etnólogo. Nascido no ano de 1869 na Inglaterra, falecido em 1943 no Chile. É considerado um dos pioneiros da etnografia mapuche, foi diretor do Museu de História Nacional do Chile.

do desconhecimento da real história mapuche. Ainda sobre outros equívocos a respeito dos mapuche:

Não se trata de povos distintos do mapuche ou a uma grande família linguística que abarca o mapuzugun. São basicamente identidades territoriais, denominações geográficas que dão conta da localização de cada um no grande mapa Wallmapu, dêiticos (e não etônimos) para designar à gente (che) do sul (willi), norte (pikun), leste (puel) e oeste (gulu). [...] Tais são, até hoje, as identidades territoriais mapuche, as quais diferem entre si por variações dialetais e leves mudanças nas cerimônias e protocolos. Não mais que isso⁴². (CAYUQUEO, 2017, p. 344)

Abaixo, acrescentamos outro mapa, este retrata a presença dos povos guarani dispersos por cinco países latino-americanos. Divisões políticas que ignoraram o território originário. É uma forma de entendermos que a história de espoliação que aconteceu e acontece com os mapuche é similar a de outros povos originários.

Figura 5 - Distribuição geográfica das etnias guarani



⁴² “No se trata de pueblos distintos al mapuche o a la gran familia lingüística que cobija el mapuzugun. Son básicamente identidades territoriales, denominaciones geográficas que dan cuenta de la ubicación de cada quien en el gran mapa Wallmapu, dêiticos (y no etnónimos) para designar a la gente (che) del sur (willi), norte (pikun), este (puel) y oeste (gulu). [...] Tales son hasta hoy las identidades territoriales mapuche, las cuales diferien entre sí por variaciones dialectales y leves cambios en las ceremonias y protocolos. No más que eso.”

⁴³ https://img.socioambiental.org/v/publico/pibmirim/onde-vivem/guarani_versaol.jpg.html

Acesso em: 15 maio. 2021.

Ler esses mapas de forma crítica é também um exercício de nos localizarmos geográfica e politicamente na história. Como se deu a construção deste território onde habitamos? Esses mapas não remetem apenas ao passado, mas sobretudo ao presente e, em potência, ao futuro.

Há um diálogo no texto dramático *Escola*, do dramaturgo chileno Guillermo Calderón, que simboliza muito bem essa tomada de consciência. É a passagem em que os professores estão ensinando aos alunos o conceito de mais valia no sistema capitalista neoliberal.

Maria - [...] Ele ficou com a mais valia. E por que você não pode fabricar suas próprias bonecas? Porque você não tem os materiais. Não tem ferramentas. Não tem o capital.

Haidê - E por que ele tem o capital?

Maria - Porque ele herdou do pai.

Haidê - E de onde o pai dele conseguiu esse dinheiro?

Maria - Herdou do seu avô que era fazendeiro.

Carmen - E o avô... quem deu as terras pra ele?

Maria - Ninguém. Ele roubou dos índios. (CALDERÓN, 2018, p. 27)

1.4 Imagens e conflitos

Os povos originários latino-americanos que resistiram a todas as políticas de extermínio da colônia, do império e das nações republicanas, lutam pela retomada e a demarcação de seus territórios. E mesmo quando já adquiriram por direito a demarcação de seu território, como é o caso do povo Yanomami, no Brasil, enfrentam a invasão, a exploração ilegal de recursos naturais e as políticas de retrocesso dos direitos indígenas e do meio ambiente. Como está acontecendo na gestão do presidente Jair Bolsonaro, que é declaradamente contra os direitos dos povos originários. Bolsonaro chegou a pronunciar em discurso na ONU (2020) que as queimadas que ocorreram no Pantanal e na Amazônia brasileira são causadas por indígenas e quilombolas; que o país é um dos que mais preservam o meio ambiente. No entanto, não é o que apontam os índices⁴⁴, realizados pelos poucos

⁴⁴ <https://iusnatura.com.br/queimadas-pantanal/> Acesso em: 23 maio. 2021.

institutos que ainda restam no país. O presidente ainda declarou, por mais de uma vez, em outros discursos públicos, que o “índio” cada vez mais é um “ser humano igual a nós⁴⁵”.

Grande parcela do capitalismo desenvolvido nos países latino-americanos se caracteriza pelo extrativismo de recursos naturais. Como o vegetal (madeira) e mineral (ferro, cobre, ouro, pedras preciosas etc.). Mas a produção de energia hidroelétrica, do consumo de água potável para os grandes centros e o abastecimento do agronegócio, da pecuária bovina, bem como o crescimento e o impacto biológico desses setores, são hoje os principais responsáveis pelos conflitos territoriais entre os povos originários e os governos latino-americanos. Alguns territórios reclamados pelos povos indígenas são ricos nesses recursos e ainda se encontram preservados justamente pela não interferência do “homem branco”.

Se antes as narrativas das atrocidades cometidas pelas mãos da repressão policial e governamental nos protestos indígenas eram silenciadas, ou eram totalmente apagadas, hoje, com a internet, em questão de segundos o mundo pode tomar conhecimento através das imagens. As táticas das “guerras” contemporâneas passam também pelas imagens e narrativas que ela produz, e principalmente pela sua capacidade de alcance. Seja através noticiários, ou pelas mídias ninjas ou publicações em perfis de ONGs ou de civis nas redes sociais. Por exemplo, uma busca por #resistenciaindigena na internet nos levará a um vasto acervo de imagens sobre diversos movimentos de resistência no Brasil e no mundo. O uso das *hashtags*, palavras-chave, que indexam em rede e nos permitem acessar diversas manifestações imagéticas e/ou textuais, possibilitam uma nova relação com a produção de conteúdo a partir das territorialidades contemporâneas que contam também com a virtualidade. Mas não nos enganemos, tanto as denúncias quanto as *fakes news* podem se alastrar a velocidades altíssimas, gerando o que o filósofo coreano Byung-Chul Han classifica como movimento de enxame.

O habitante digital da rede não se reúne. Falta a ele a *interioridade da reunião* que produziria um *Nós*. Eles formam um especial *aglomerado sem reunião*, uma *massa* [Menge] sem interioridade, sem alma ou espírito. [...] É primeiramente uma massa decidida a uma ação comum que gera o poder. *A massa é o poder*. Falta aos enxames digitais essa decisão. Eles não *marcham*. Eles se dissolvem de maneira tão rápida quanto surgiram. Por causa dessa efemeridade, eles não desenvolvem nenhuma energia política. (HAN, 2018, pp. 29-30)

⁴⁵ <https://www.cartacapital.com.br/politica/bolsonaro-diz-que-indio-esta-evoluindo-e-se-tornando-humano-igual-a-nos/> Acesso em: 23 maio. 2021.

Acreditamos que alguma energia política esses movimentos em rede são capazes, sim, de provocar. Talvez não concretizem uma resposta *in loco* à altura do opressor. A desterritorialização das ações humanas através da internet, como a que estamos vivendo nesta pandemia, ainda é um vasto “território” a ser habitado. O filósofo tem motivos para criticar essa marcha sem poder, barulhenta e fugaz que se manifesta apenas pela internet. No entanto, está alinhada aos movimentos presenciais, como a resistência indígena, torna-se mais um elemento de articulação para a luta. Assim como o uso do telégrafo e do barco a vapor modificaram as táticas da guerra militar na invasão da Araucânia, derrotando os mapuche, a internet é um instrumento ainda mais potente pelo seu alcance mundial. E como em toda guerra, tudo depende de quem detém os meios e os acessos, de quem controla e censura.

O que nos interessa com esta reflexão são algumas manifestações (imagens) que simbolizam algumas lutas históricas dos povos originários em um contexto contemporâneo. Seleccionamos 5 imagens.

A primeira é um cartaz com uma frase de autoria da ativista indígena hondurenha Berta Cáceres Flores, assassinada em sua própria casa por homens armados no dia 2 de março de 2016. A frase viralizou pela internet e foi reproduzida em diversos suportes e em vários países, tornando-se um símbolo da luta dos povos originários. Os dizeres: “você tem a bala, eu tenho a palavra. A bala morre ao ser detonada, a palavra vive ao ser replicada”. Berta foi cofundadora e coordenadora do Conselho de Populares e Organizações Indígenas de Honduras. Também recebeu o prêmio Goldman de Meio Ambiente (2015) com uma campanha que pressionou a maior construtora de barragens do país a retirar a Barragem Água Zarca do rio Gualcarque.

Figura 6 - Cartaz com os dizeres de Berta Cáceres



46

Na sequência, a imagem da manifestação contra a PL490/2007⁴⁶, na cidade do Rio de Janeiro, no dia 01 de julho de 2021. O Projeto de Lei propõe uma problemática alteração no estatuto da demarcação das terras indígenas no Brasil, prevendo que apenas as terras que já estavam em posse desses povos na data da promulgação da Constituição brasileira, 5 de outubro de 1988, podem ser demarcadas. Além de exigir uma comprovação de posse, a PL também altera as normas de contato com povos isolados, legaliza o garimpo em terras indígenas, e proíbe a expansão de áreas já demarcadas⁴⁸. A PL, apoiada pela bancada ruralista, é de autoria do falecido deputado federal Homero Pereira (PR/MT). Apesar de reprovada pela Comissão de Direitos Humanos e Cidadania (CDHM), a proposta foi aprovada pela Comissão de Agricultura, Pecuária, Abastecimento e Desenvolvimento Rural (CAPADR), com justificativa de que da forma como se encontra a legislação de demarcação qualquer terra pode vir a ser “terra indígena”. Na imagem, os dizeres do cartaz erguido pela manifestante indígena responde à questão da propriedade da terra, dialogando diretamente com as obras do artista plástico Denilson Baniwa, da etnia Baniwa.

⁴⁶ <https://www.facebook.com/DIVERSIDADCULTURA/posts/3881949328497734> Acesso em: 14 maio. 2021.

⁴⁷ https://www.camara.leg.br/proposicoesWeb/prop_mostrarintegra;jsessionid=4C5584A67AAA8DD7288C7BE00C3B0063.proposicoesWebExterno2?codteor=583535&filename=Avulso+-PL+490/2007 Acesso em: 14 jul. 2021.

⁴⁸ <https://www.correiobraziliense.com.br/politica/2021/06/4933154-pl-490-entenda-o-que-e-o-projeto-que-muda-a-demarcacao-de-terras-indigenas.html> Acesso em: 15 jul. 2021.

Figura 7 - Cartaz em manifestação contra PL 490/2007



No Brasil, segundo a Constituição, toda terra indígena demarcada é uma terra do Estado. Sendo assim, segundo as alterações que a Constituição possa sofrer ao longo da história e o “desejo” dos governantes, essas terras demarcadas podem também ser alteradas. Abaixo, duas imagens de uma série de cartazes e intervenções urbanas em grafite e estêncil realizadas por Denilson Baniwa. Nelas, o artista plástico amazonense não apenas elucida a temática das demarcações, como vai mais a fundo e deslegitima a história e legislação da propriedade privada, imposta pela colonização europeia no continente americano e vigente até os dias atuais.

Figura 8 - Cartaz criado por Denilson Baniwa



⁴⁹ Imagem disponível no perfil de Instagram do coletivo de mídia ninja @coletivozarabatana. Autor desconhecido. Visto em: <https://www.instagram.com/indigena.zarabatana.coletiva/> Acesso em: 14 jul. 2021.

Figura 9 - Intervenção urbana por Denilson Baniwa



51

Por fim, temos a arte de um cartaz com o desenho de três indígenas mapuche. Duas mulheres, uma mais velha à frente, e uma mais jovem atrás tocando o instrumento típico *kultrun*, e uma frase que, historicamente, tem estado presente em diversas manifestações a favor dos mapuche e demais povos originários do Chile. Os dizeres elucidam uma característica da formação do povo chileno.

⁵⁰ Série de ilustrações para o artigo “Retomada” escrito por Cacique Babau e publicado na revista *Piseagrama*, edição nº 13, intitulada “Desobediência”. Os cartazes foram produzidos na oficina “ocupeacidade”. <https://piseagrama.org/retomada/> Acesso em: 14 jul. 2021.

⁵¹ Visto em: <http://portalbelohorizonte.com.br/noticias/mostra-de-culturas-indigenas-apresenta-coletiva-intervencao-digital-com-arte-indigena> Acesso em: 14 jul. 2021.

Figura 10 - Cartaz com dizeres de protesto mapuche



Existem milhares de outras imagens disponíveis na internet que demarcam essas territorialidades políticas, em luta, dos povos originários pelo mundo. Elas são produções reais que se inscrevem nos espaços físicos e digitais, expressam seus discursos e interferem diretamente no senso comum imagético e afetam o regime de visibilidade das sociedades e governos não indígenas, ou seja, agem na política das imagens. Esses poucos exemplos que trouxemos contribuem em nossa perspectiva de análise das imagens proposta pelo texto dramático de Arancibia, que está desenvolvida no capítulo 3.

⁵² Imagem publicada no perfil de Instagram da Primera Línea Prensa, órgão independente de jornalismo chileno. <https://www.primeralineaprensa.cl/> Visto em: <https://www.instagram.com/p/CBtJR8jlsor/?epik=dj0yJnU9Mms0TVIKeHdxcFJJZzBKX09MSz1NY1ZpbjVIU2tCZ1UmcD0wJm49QUdNMUIKVFJ5R1BHZVMxVkm0LWlmdyZ0PUFBQUFBR0R2UGNr> Acesso em: 14 jul. 2021.

CAPÍTULO 2 - Ñuke

2.1 O autor David Arancibia

David Arancibia Urzúa é doutorando em Literatura Latino-americana na Universidad de Concepción, mestre em Artes (direção teatral) pela Universidad de Chile e licenciado em Teatro (atuação) pela Pontificia Universidad Católica de Chile. O autor declarou em uma entrevista ao Festival Santiago a Mil que vinha, desde o início de meados dos 2000, buscando resgatar as suas origens indígenas.

Nascido na cidade de Santiago, distante do território originário dos antepassados, mas sabendo da ascendência mapuche por parte de seus avós maternos, David realizou uma viagem ao sul do Chile, em 2006, no intento de inteirar-se melhor de sua história e encontrar parentes, até então, desconhecidos. A partir daquele momento, o autor aprofunda seus laços históricos, culturais e políticos, passando a se autodeclarar mapuche-mestiço. O teatro, que já era parte de sua vida, torna-se um importante aliado em relação ao contexto mapuche.

Arancibia também é diretor artístico do grupo Dramaturgia Clandestina⁵³, um coletivo de investigação cênica e editorial, criado em meados de 2016, na cidade de Concepción, onde reside atualmente e realiza seus estudos de pós-graduação. Dramaturgia Clandestina foi criado a partir de influências da Oficina literária “Mano de obra”, realizada naquela cidade na década de 80, durante a ditadura. O objetivo inicial do projeto de David Arancibia era gerar um movimento teatral e literário clandestino. E foi se desdobrando a partir de outras referências, como a do “Taller del libro”, um grupo editorial de Concepción.

E então continuamos nosso projeto, que buscava evocar a pergunta “o que é o clandestino” hoje em dia, num mundo onde tudo se vê e tudo se diz? Então, Dramaturgia Clandestina, transformou-se em um espaço para tecer histórias com um sentido bem crítico e político, onde também refletimos e nos perguntamos pela realidade e quem a define, e tratamos

⁵³ <https://www.instagram.com/dramaturgiaclandestina/> Acesso em: 14 maio. 2021.

de entendê-la como uma construção de múltiplos olhares ou sentidos, tal como propõe o sociólogo Erving Goffman, [...]”⁵⁴

Destacamos alguns de seus trabalhos no teatro, como dramaturgo, diretor e/ou ator: *Trewa. Estado-nación - o el espectro de la traición* (2019), encenado pela Cia. KIMVN Teatro; *Mãa*, obra escrita a partir da residência em Orinoco, região amazônica colombiana, organizada pela Corporación Tapioca, Iberescena e o Ministério de Cultura da Colômbia; *Ñuke. Una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016), encenado pela Cia. KIMVN Teatro; *Oveja Negra (...o la muerte de chile)*, apresentada no Festival Santiago Off (2015); *Awkarayen (re escritura despojada)* (2012-2013); *¡Monitos Culiaos!* (2008-2011); *La Sagrada Historia del Reyno de Shile* (2010). Em agosto de 2021, Arancibia estreou, sob sua direção, a obra *Grisú (esta obra no está terminada)*, baseada em alguns contos do escritor Baldomero Lillo, que aborda a vida dos mineiros da região de Bío-Bío durante o período do Governo da Unidade Popular⁵⁵ (1969-1973) - primeiro mandato socialista que foi eleito no mundo de forma democrática e por via pacífica.

2.2 O texto dramático *Ñuke*

Escrito pelo dramaturgo mapuche-chileno David Arancibia, entre 2012 e 2013, durante a primeira edição do curso de dramaturgia do Royal Court Theatre, no Chile. A obra foi inspirada em uma família mapuche da região de Ercilla, onde os conflitos têm se mostrado historicamente mais severos. Sua dramaturgia também é baseada em outros fatos constantemente noticiados, como: jovens mapuches baleados pela polícia chilena em manifestações; invasões e ocupações dos territórios dos indígenas por parte do exército; prisões políticas sustentadas na Lei Antiterrorismo número nº 18.314/1984. *Ñuke* foi montada pelo Grupo KIMVN no ano de 2016.

⁵⁴ “Y ahí continuamos nuestro proyecto, que buscaba evocar la pregunta de, ¿qué es «lo clandestino» hoy en día, en un mundo donde todo se ve y todo se dice?. Entonces, Dramaturgia Clandestina, se ha transformado en un espacio para tejer historias con un sentido bien crítico y político, donde también reflexionamos y nos preguntamos por la realidad y quién la define, y la tratamos de entender como una construcción de múltiples miradas o sentidos, como lo propone el sociólogo Erving Goffman, [...]”. Visto em: <https://resumen.cl/articulos/david-arancibia-de-dramaturgia-clandestina-en-espacios-como-estos-la-escritura-se-vuelve-un-acto-colectivo-y-democratico> Acesso em: 15 maio. 2021.

⁵⁵ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-31433.html> Acesso em: 16 maio. 2021.

Nossa pesquisa está centrada em uma versão específica do texto *Ñuke*, que não é nem a resultante da montagem teatral, nem a que foi publicada em formato digital pelo Conselho Nacional da Cultura e das Artes do Governo Chileno (2013). O autor cedeu-nos esta versão indicando sua preferência. Existem algumas diferenças importantes entre cada uma delas, como a presença ou ausência de personagens e cenas.

No texto publicado em 2013, a sétima cena que compõe a obra refere-se ao encontro entre Carmen e o personagem Advogado, cujo espaço ficcional da ação indicado é o escritório dele, ou seja, um espaço externo à *ruka*, que provavelmente está situado fora da comunidade mapuche. O que cria um vetor dissidente de toda espacialidade até então construída apenas dentro da casa mapuche. A ordem original das cenas que compõem a obra é diferente, sendo que o quadro onde há o encontro entre Carmen e a Professora ocorre após a cena entre Carmen, Vitor e José. Na versão que analisamos essa ordem está invertida, o que proporciona um maior desenvolvimento da tensão dramática da obra. O personagem Advogado foi excluído e a cena reestruturada como um “monólogo” ou um diálogo direto com a plateia. Esta cena continua sendo o penúltimo quadro e é um dos momentos mais interessantes, pois, cria-se um distanciamento onde a personagem, através do plano ficcional, toca o plano real convivial abertamente ao falar com o público.

Já no texto espetacular (2016) existem outras diferenças, como a personagem Avó, que é mãe de José, o marido de Carmen, além de outras proposições dramatúrgicas, como relatos dos personagens, músicas, cantos etc. Em uma entrevista, a diretora da obra, Paula González Seguel, conta:

Quando David me passou seu texto, gostei, mas sentia que era muito discursivo. E eu dizia que a realidade é muito mais complexa que um discurso panfletário ou uma manifestação. Trabalhar com testemunhos faz você se envolver com as pessoas, conhecer o seu contexto, sua história; porque a realidade mapuche é uma realidade muito complexa, muito diversa⁵⁶.

⁵⁶ “Cuando David me pasó su texto me gustó, pero sentía que era muy discursivo. Y yo decía es que la realidad es mucho más compleja que un panfleto o una marcha. El hecho de trabajar con testimonios te involucra con las personas, conoces su contexto, su historia; porque la realidad mapuche es una realidad muy compleja, muy diversa.”

Na montagem, além das expressões em mapudungun presentes no texto original, a personagem Avó, representada pela *lonko* Elsa Quinchaleo, comunica-se apenas na língua originária. Quinchaleo ocupa uma posição política, social e cultural importante em sua comunidade, é uma detentora de antigos saberes e da língua mapuche. Tornou-se atriz no grupo KIMVN.

Apesar do nosso objetivo não ser analisar comparativamente as versões de *Ñuke*, compartilhamos algumas características que nos pareceram marcantes porque acreditamos que demonstram um aspecto fundamental desse tipo de teatro político: as obras finalizadas são resultantes de cada processo criativo em diálogo com cada contexto de produção. Ou seja, o texto é um meio e não apenas um fim. O texto está vivo, segue em transformação, em confabulação com demais artistas e com o próprio autor. É uma força motriz capaz de catalisar acontecimentos ainda maiores. Sendo assim, podemos afirmar que a versão sobre a qual trabalhamos é aquela resultante da experiência de vários processos criativos e críticos, foi analisada e reelaborada por David Arancibia. Não corresponde integralmente à versão original, muito menos à resultante do texto espetacular, mas a uma versão mais lapidada para dar-se à leitura.

Para contextualizar o enredo de *Ñuke*, o autor emprega a cosmovisão mapuche através da fala e das ações dos personagens, também nas informações contidas nas didascálias poéticas que situam a ação dramática no decorrer do texto; Arancibia investe na linguagem textual bilíngue, fazendo uso de quarenta e quatro palavras e expressões da língua mapudungun mescladas ao espanhol chileno. O dramaturgo propõe que toda a ação da peça ocorra em uma casa tipicamente construída aos moldes mapuche, uma *ruka*. E o que torna a proposta ainda mais potente é que a maioria dos personagens são de origem mapuche, menos a Professora. Contrariando o cenário do século XX, onde os povos originários pouco fizeram parte dos temas e das representações teatrais chilenas, em *Ñuke*, como entre tantas outras proposições mais recentes, os mapuche assumem um lugar de protagonismo.

No artigo “KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência”, a pesquisadora Carla Dameana Pereira de Souza (UFBA) explora tais conceitos a partir da trajetória do grupo KIMVN. Especificamente em *Ñuke* Souza afirma que:

[...] me interessa pensar esteticamente o teatro documental de KIMVN como uma crônica cênica que conta a história dos Mapuche a partir da autorrepresentação 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. (SOUZA, 2019, p. 186)

O *weupife* de que fala Souza, tal como assinala Pedro Cayuqueo (2017), refere-se àquela pessoa que exerce a função de narradora e guardiã da história e da memória mapuche. Como vimos, esse intento já está presente da própria dramaturgia de Arancibia, e que foi desdobrado durante a pesquisa de montagem realizada pelo Grupo KIMVN. Estes são alguns aspectos deste teatro político documental.

Através da história de uma família mapuche - mãe, pai, filho pequeno, filho jovem encarcerado, parentes, comunidade vizinha, a escola e a polícia - estes representados pela professora e o policial fardado - que o texto se corporifica. Na trama, a região da comunidade mapuche encontra-se militarizada e vem sendo invadida pelo exército chileno, provocando diversos conflitos. O filho mais velho de Carmen, a mãe, está preso por determinação da justiça, que o enquadrrou como terrorista (Lei Antiterrorismo) em uma manifestação política.

Durante um tiroteio na comunidade mapuche, um incidente ocorre com um policial do exército, que é baleado e levado por Carmen para dentro de sua casa. Ela socorre o homem aplicando os conhecimentos da medicina tradicional, mas este não suporta os ferimentos e vem a óbito. Carmen leva-o para fora de casa. O restante da ação dramática ocorre nos dias subsequentes, enquanto a instituição policial e o Estado investigam os responsáveis pela morte do policial, acusando, obviamente, os mapuche como os principais suspeitos. Diante do ocorrido, Carmen teme que seu filho mais novo possa sofrer retaliações em sala de aula, no

colégio de padres em que estuda. Ela decide, então, retirá-lo da escola - que é a única que atende as famílias mapuche da região - e educar a criança em casa, aos modos de sua cultura. As discussões propostas no texto de Arancibia passam pela educação indígena x branca, aculturação, disputa de território, economia, violência estatal, direitos humanos entre outras.

Além da elaboração do texto sustentada em acontecimentos reais, a dramaturgia também dialoga com a obra de Bertold Brecht, diretamente com o texto *Terror e miséria no Terceiro Reich*, de 1938. Brecht escreveu esta dramaturgia a partir de noticiários, trechos de jornal, documentos do período pré Segunda Guerra Mundial da Alemanha dominada pelo Nazismo. Arancibia segue, em *Ñuke*, a linhagem do teatro político e emancipador.

2.3 Estrutura dramática

A estrutura do texto dramático está dividida em oito partes. As rubricas entre os diálogos ora são indicativas de ação, ora informam ao leitor aspectos do tempo, dos fenômenos naturais (chuva, raio, tempestade, vento, animais...), dos ambientes externos e internos da casa, muitas vezes retratando-os com características humanas. Algumas dessas passagens evocam aspectos da cosmologia mapuche. Essas rubricas são mais poéticas e operam como uma outra voz narrativa dentro do texto, para além dos personagens.

“*Ñuke*”, que significa mãe, é o título da primeira parte, onde são apresentadas as personagens Carmen (a mãe), o filho mais novo, o Cabo (policial) e Hortensia (parenta de Carmen). A rubrica que abre o texto apresenta o contexto de tensão causado por um tiroteio na comunidade mapuche durante uma operação militar. A cena apresenta, logo de início, o conflito detonador de toda ação dramática da peça: enquanto Carmen dá instruções de segurança ao seu filho mais novo, um fardado é gravemente ferido do lado de fora da casa de Carmen. Ela o carrega para dentro e tenta ajudá-lo. Ao retirar o capacete de sua cabeça, ela descobre que o homem é descendente de mapuche. Ele não suporta o ferimento e morre. Hortensia, vinda do conflito exterior, entra na casa e vê a situação. Ordena que Carmen tire aquele policial dali o quanto antes, já prevendo o problema que isso poderia trazer para todos.

Segunda parte: *Kiñe*, que significa o número um (1). Uma longa rubrica, cerca de uma página, apresenta o modo de vida, a casa, o cenário, os objetos, principalmente aqueles que representam a cultura mapuche, e descreve também a atmosfera do lugar e dos personagens. A linguagem adotada nas rubricas é menos coloquial e quase sempre mais poética.

Noite silenciosa. Ninguém se move. Os espíritos da noite se escondem entre as sombras. No meio da montanha bate um coração. [...] Carmen está sentada à mesa, tomando mate. Não chora, não ri, apenas espera. De repente o menino passa carregando algo que cai no chão. [...] Uma *trutruka* pendurada na parede. Também há um calendário, fotos de formaturas escolares, fotos antigas e imagens religiosas. [...] Entra José, carregando sacolas de mercado nas duas mãos⁵⁷.

Na cena, Carmen conta a José, seu marido, sobre um sonho que teve. Os sonhos para os mapuche são importantes fontes de sentido. É preciso saber ler as mensagens que eles trazem. Em seguida, o casal discute sobre o ocorrido do dia anterior. Carmen decide que seu filho mais novo não irá mais à escola de padres, por medo de retaliações. José informa que no dia seguinte irá visitar o filho mais velho deles que está preso.

Terceira parte: *Epu*, que significa o número dois (2). Inicia-se novamente com uma rubrica poética que contextualiza a atmosfera dramática a partir de descrições da natureza, do tempo e do espaço. A cena, de extensão textual semelhante à cena anterior, inicia-se com a chegada de Hortensia na casa de Carmen. O diálogo, além de expor a alguns aspectos da cultura mapuche, apresenta um debate sobre a questão da escola não indígena de padres para as crianças da comunidade, e sobre a economia mapuche (plantação, colheita, manufatura etc.). A cena finaliza com a informação sonora de que um carro se aproxima da casa.

Quarta parte: *Küla*, que significa o número três (3). Uma cena um pouco maior, praticamente o dobro da anterior, onde José, Hortensia e Carmen estão presentes. As rubricas são indicativas apenas de ação. José liga o rádio e todos escutam atentamente um programa de entrevista, em que falam o Diretor Geral da Polícia Militar, Carla Huenchumilla - a porta-voz dos familiares da comunidade mapuche -, e o porta-voz do governo chileno. O tema do

⁵⁷ “Noche silenciosa. Nadie camina. Los espíritus de la noche se esconden entre medio de las sombras. En medio del monte late un corazón. [...] Carmen está sentada a la mesa, tomando mate. No llora, no ríe, solo espera. De pronto, el niño pasa a llevar algo que cae al suelo. [...] Y una *trutruka* cuelga en la pared. También hay un calendario, fotos de graduaciones escolares, fotografías antiguas, e imágenes religiosas. [...] Entra José, con bolsas de mercadería en cada mano.”

noticiário é a prisão de quatro manifestantes mapuche, cujo um deles é o filho de Carmen, que foram enquadrados na Lei Antiterrorismo em um ato de protesto, e a morte do policial faleceu vítima deu um tiro na comunidade mapuche. Após desligarem o rádio, eles discutem e se posicionam controversamente sobre as manifestações e demais formas de reivindicarem os direitos mapuche

Carmen - *Para Hortensia*. Sempre somos poucos, aqui e lá. Quantos vão para as manifestações? Trinta? Quarenta? Com sorte, cem... Ninguém apoia a gente, não vamos ganhar nada fazendo manifestações toda hora. [...]

Hortensia - Mas somos nós que temos que brigar por isso, Carmen, se não é a gente que toma essa frente, ninguém vai fazer isso por nós⁵⁸.

Quinta parte: *Meli*, que significa o número quatro (4). Uma rubrica poética inicia o quadro descrevendo o silêncio da tarde, os sons dos animais, o voo dos urubus, a caçada de um gavião. É uma cena consideravelmente maior que a anterior, cerca de duas vezes o número de páginas, e é dedicada integralmente ao encontro entre a Carmen e a Professora da escola de padres, uma personagem sem nome próprio. Esta vai até a comunidade para saber o motivo do filho mais novo de Carmen ter parado de frequentar às aulas, assim como aconteceu com outras crianças da comunidade. O longo diálogo entre as duas expõe o contraste das realidades e visões de mundo entre as duas mulheres, e problematiza a falta de conhecimento que a “escola” tem em relação à cultura e às questões políticas mapuche, como o enfrentamento com o Estado e com a polícia. Carmen relata a história sobre seu filho que está preso, explica à professora que as crianças mapuche não são violentas, mas que aprendem desde muito cedo com o ambiente hostil em que são obrigadas a crescer. Por exemplo, diz a professora que elas brincam com as bombas de gás lacrimogênio e os projéteis que encontram nos quintais de suas casas após as operações da polícia chilena (carabineiros) na comunidade. Carmen também revela um ferimento em seu corpo, causado por tiros de bala de borracha em um protesto; conta que apesar de ter ido ao hospital, não foi sequer atendida.

Professora - Senhora Carmen, sinceramente, eu te digo que não tenho conhecimento de nada disso. Quer dizer, fico sabendo de algumas

⁵⁸ “**Carmen** - *Para Hortensia*. Siempre somos unos pocos, aquí y allá. ¿Cuántos van a las marchas? ¿Treinta? ¿Cincuenta? Con suerte cien... A nosotros nadie nos apoya, no sacamos na’ con andar haciendo marchas a cada rato. / **Hortensia** - Si nosotros no más los que tenemos que dar la pelea poh Carmen, si no la damos nosotros nadie más la va dar. Y si tenemos que radicalizarnos, tenemos que hacerlo también.”

coisas, quando as crianças comentam. E olhe lá. Bem, eu imagino que... enfim, você me entende⁵⁹.

Apesar das boas intenções da Professora, a personagem simboliza esse sujeito construído a partir da perspectiva não indígena chilena. Tal como apontou Pedro Cayuqueo, formado a partir da máquina ideológica do estado, ou seja, da conservação do poder colonizador e apagamento da história do colonizado. O interesse afetivo da Professora é contradito em suas referências históricas e políticas. Esse aspecto será mais desenvolvido no capítulo final da dissertação, *Imagens Críticas*, na parte dedicada à escola.

Sexta parte: *Kechu*, que significa o número cinco (5). É a maior cena da peça, três vezes mais extensa do que a terceira parte. Uma pequena rubrica poética contextualiza a natureza, o céu, os pássaros. Carmen e José recebem a visita de Victor, o *lonko* da comunidade. Na cena, os homens bebem muito vinho enquanto conversam. Vários temas são discutidos entre os três: a ação da justiça no caso do filho mais velho do casal; a reunião entre os moradores da comunidade para deliberarem sobre questões políticas em relação à conduta da polícia e do Estado Chileno; o policial morto na comunidade e a pressão que o exército está fazendo para incriminar algum mapuche; os sonhos premonitórios de Carmen, de Victor e demais pessoas da comunidade, a resistência mapuche etc.

Víctor - Eu confio na sua palavra. Se você viu eles atirarem, foi assim então. Mas temos que nos dar apoio. E nos cuidar. Entre todos. Nesse dia, tinha vários parentes do lado de fora, eles também podiam ter caído. [...] Todo mundo aqui teve *pewmas*, e alguma coisa querem nos dizer⁶⁰.

Sétima parte: *Kayu*, que significa o número seis (6). Inicia-se com uma objetiva rubrica de ação. A cena é curta, como a do segundo quadro do texto. José e Carmen estão em casa, após a saída de Victor. Ela sente a falta de seu filho mais novo, procura em casa e não o encontra. Desespera-se com medo de ele ter sido levado por alguém em retaliação ao ocorrido com o policial. José sai para procurá-lo. Nessa cena há uma quebra, um distanciamento: Carmen dirige-se diretamente aos espectadores. Ela retoma a história do sonho que já havia

⁵⁹ “**Profesora** - Señora Carmen, 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. Bueno, es que me imagino que... en fin, usted me entiende.”

⁶⁰ “**Víctor** - Yo confío en su palabra. Si usted los vio disparar, así fue entonces. Pero tenemos que apoyarnos. Y cuidarnos. Entre todos. Ese día había varios Hermanos afuera, ellos también podrían caer. [...] Aquí todos hemos tenido *pewmas*, y algo nos quieren decir.”

contado no início da peça, onde os animais estavam mortos, desaparecidos, e uma galinha passava a noite na chuva procurando seu pintinho. Ela diz:

Carmen - Eu sonhei com uma tempestade [...] Acordei e tava chovendo... Você sabe como são as coisas por aqui... Ou não? Essas coisas sempre acontecem, sempre aconteceram... mas não é normal, eu sei que não é normal... isso tem que terminar... [...] Eu gostaria que vocês abrissem os olhos e se dessem conta que isto é uma guerra, e que nós apenas estamos nos defendendo... e que meu filho... eu quero o meu filho, quero que meus filhos estejam bem... Eu me pergunto o que foi que eu fiz? O que fiz? [...] Sou mãe e sou mulher. Sou mãe, e não sou terrorista⁶¹.

Em *Ñuke*, a dramaturgia de Arancibia retorna com frequência aos sonhos (*pewmas*), direta ou indiretamente. Ora são as rubricas poéticas que descrevem de forma mais onírica os sons, as vozes, a presença do espaço físico e atmosférico; ora são tratados pelos personagens de forma explícita e com devida atenção, pois eles sabem que os sonhos são mensagens cifradas que dizem algo sobre a realidade e, por isso, necessitam de sabedoria para realizarem uma leitura crítica das imagens oníricas e só assim decidirem como devem agir. Os sonhos para a cultura mapuche, assim como para demais culturas originárias, são importantes acontecimentos e merecem uma atenção e um lugar especial. Todos os indivíduos podem especular os significados de um sonho, mas é a/o *machi* quem tem essa sabedoria desenvolvida. *Machi* é aquela pessoa que se torna líder espiritual, curandeiro/a, e que possui a capacidade e a permissão de transitar entre o mundo físico e o mundo espiritual, onde encontrará a cura através da leitura e interpretação comunicativa desses planos.

Em *O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho*, o neurocientista Sidarta Ribeiro (UFRN) afirma que:

A descoberta de que o sonho ilude deve ter sido feita inúmeras vezes no início da civilização, mas tudo indica que desde cedo essa descoberta veio acoplada à certeza de que o sonho, se não é real, pode influenciar na realidade. De um jeito ou de outro, o alvoroço causado pelos sonhos deve ter sido cotidiano. As decisões importantes da vida desperta passaram a depender, ao menos em parte, dos bons ou maus auspícios

⁶¹ “**Carmen** - Soñé con una tormenta [...] Me desperté y estaba lloviendo... Usté sabe cómo andan las cosas acá... ¿o no? Estas cosas siempre pasan, y siempre han pasado... pero no es normal, yo sé que no es normal... esto tiene que terminar... [...] Me gustaría que abrieran los ojos, y se dieran cuenta que esto es una guerra, u que nosotros nos estamos defendiendo no más...y que mi niño... yo quiero a mi niño, quiero que mis hijos estén bien... ¿Qué he hecho yo me pregunto? [...] Yo soy madre, y no soy terrorista.”

revelados nas imagens noturnas. Sonhadores cujos sonhos muitas vezes correspondiam a fatos posteriores devem ter começado a ser valorizados pelo grupo. [...] A navegação bem-sucedida desse novo universo acabou por se tornar uma especialização social. Era o embrião do xamanismo, tataravô da religião, da medicina e da filosofia. (RIBEIRO, 2019, p. 43)

No entanto, a razão, o materialismo e o próprio desenvolvimento capitalista da sociedade relegaram pejorativamente o lugar do sonho para figuras que foram historicamente repreendidas: as bruxas, as ciganas, as videntes. De uma forma em geral, essa ideia de interpretação dos sonhos ganhou ares de charlatanismo na cultura ocidental. Arancibia propõe aos espectadores não mapuche (*winkas*) uma outra maneira de se relacionar com os sonhos, mais profunda, capaz de evocar uma sabedoria que se concretiza pelos debates, decisões dos personagens, em uma coletividade que exhibe um forte aspecto daquela cultura indígena na contemporaneidade. Ou seja, empoderando novamente aquelas figuras que possuem a capacidade de lidar com os sonhos naquela sociedade e cultura.

A cena é finalizada com uma indicação de trilha sonora onde estão presentes instrumentos musicais mapuche e violão. No texto *Ñuke* publicado em 2013, esta cena era diferente, havia o personagem Advogado, e Carmen não falava diretamente com os espectadores.

Oitava parte: *El final después de la lluvia*, o final depois da chuva. Cena curtíssima, menos de meia página, funciona como um breve epílogo. O filho mais novo de Carmen entra em casa, como se nada tivesse acontecido. Ele estava apenas do lado de fora da casa, talvez brincando escondido. Carmen, muito brava, corrige a atitude do filho. Tem um impulso de dar-lhe um tapa, mas o abraça.

2.4 A montagem de *Ñuke* pelo Grupo KIMVN

A Companhia KIMVN Teatro Documental⁶² foi fundada por Paula González Seguel (diretora teatral, atriz e documentarista) e Evelyn González Seguel (psicóloga, musicista e compositora). Em sua origem, a Cia. era intitulada *KIMEN*, expressão que significa “você me conhece”? Posteriormente, no ano de estreia de *Ñuke*, o grupo passa a se chamar KIMVN, ou

⁶² Fundada em Santiago, 2008. <http://kimvnteatro.cl/> Acesso em: 24 maio. 2021.

seja, “conhecimento” na língua mapudungun. O coletivo se autodenomina da seguinte maneira:

Concebemos o teatro como uma ferramenta política, de recuperação da memória individual e coletiva de um povo, onde o social, o artístico e o político são tecidos num mesmo território, seja textual, visual ou sonoro. A partir deste lugar criamos, legitimamos o conhecimento ancestral, visibilizamos o patrimônio imaterial do nosso povo, por uma mirada crítica e contemporânea, investigando sobre os limites da teatralidade, onde a vida e a arte se cruzam para dar testemunho da luta de um povo que segue vivo e escreve sua história alicerçado na resistência⁶³.

Em 2009, o grupo KIMVN estreou seu primeiro trabalho intitulado *Ñi pu tremen*, “meus antepassados”, no Centro Cerimonial de los Pueblos Originarios Mawidache, uma comunidade mapuche urbana situada na periferia de Santiago, que realiza o resgate de práticas ancestrais com intuito de manter viva a cultura e o conhecimento daquele povo em plena cidade. Os trabalhos seguintes foram: *Territorio descuajado. Testimonio de un país mestizo*; *Galvarino*; *Ñuke*; *ÑIAMI TANI NIXAN - Desapareció su alma*; *TREWA. Estado-Nación o el espectro de la traición* e o concerto teatral *ÛL KIMVN, canto a la sabiduría*. Desde então já se apresentaram em diversos países na Europa, América Latina e no Oriente.

Um subtítulo foi acrescido à montagem de *Ñuke*: “*una mirada íntima hacia la resistencia mapuche*”. Do mesmo modo como indica a dramaturgia de Arancibia, o espetáculo foi concretizado dentro de um *ruka*, propondo aos espectadores e atores o convívio teatral desde uma perspectiva arquitetônica afetiva (espaço íntimo de uma família) e ancestral coletiva mapuche (construção habitacional milenar). E completamente distinta a dos edifícios teatrais urbanos.

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. [...] Porém, é também

⁶³ “Concebimos el teatro como una herramienta política, de recuperación de la memoria individual y colectiva de un pueblo, donde lo social, lo artístico y lo político se tejen en un solo territorio, ya sea escritural, visual o sonoro. Desde este lugar creamos, legitimamos el conocimiento ancestral, visibilizamos el Patrimonio Inmaterial de nuestro pueblo, desde una mirada crítica y contemporánea, investigando sobre los límites de la teatralidad, donde la vida y el arte se cruzan para dar testimonio de la lucha de un pueblo, que sigue vivo, y escribe su historia desde la resistencia”. Para mais informações, acessar: <https://ww3.museodelamemoria.cl/wp-content/uploads/2017/12/RESTROSPECTIVA-KIMVN-TEATRO-21-AGOSTO.pdf> Acesso em: 14 maio. 2021.

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. (SOUZA, 2019, p. 184)

Na montagem, o processo dramático continuou a se desenvolver e culminou em alterações, tais como novas cenas e novos personagens já descritos anteriormente. Isso demonstra que, mesmo com a decisão de montar um texto finalizado e publicado (2013), o grupo concebe sua criação por um viés político onde seus agentes não são apenas atores e atrizes de “interpretação”, mas que (re)presentam concomitantemente a obra e a si próprios, num tempo-espaço vivo. Que entendem que todos os elementos - texto, corpo, espaço, cultura etc. - devem estar em diálogo numa atualização da obra.

Em seu artigo “Teatro mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible? ⁶⁴”, a pesquisadora argentina Araceli Mariel Arreche constata, sobre os teatros, que:

Investigações contemporâneas estão revelando a existência de uma pluralidade de culturas, sua extensão geográfica, estrutura social, suas cosmogonias etc. Todas elas buscam reconstruir suas histórias, mas nenhuma dessas investigações mostra a necessidade de reconstruir sua “teatralidade”, “seu modo de se fazer presente no espetáculo social, e analisar a sua função em cada cultura. Embora Villegas afirme e proponha uma leitura semiótica de ditos “objetos arqueológicos” para corrigir tal circunstância, no decorrer de seu trabalho, constatamos que a alusão ao teatro indígena está se reduzindo à representação no teatro ocidental latino-americano dos indígenas e não a uma indagação das distintas teatralidades sociais desses povos⁶⁵, [...]. (Sd., sp.)

Ñuke desenvolve-se numa estrutura dramática que propõe uma teatralidade que transgrede com a tradição ocidental do teatro à italiana ao (re)construir uma *ruka* e erguê-la, enquanto edifício teatral e espaço cenográfico, em cada lugar em a obra será apresentada; ao propor aos espectadores um deslocamento sensorial, uma outra oportunidade de convívio e

⁶⁴ Visto em: <https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobre-una-teatralidad-invisible> Acesso em: 18 jul. 2021.

⁶⁵ “Investigaciones contemporâneas están revelando la existencia de una pluralidad de culturas, su extensión geográfica, estructura social, sus cosmogonías, etc. Todas ellas buscan reconstruir sus historias, pero ninguna de dichas investigaciones muestra la necesidad de reconstruir su “teatralidad”, “su modo de hacerse presente en el espectáculo social, y analizar la función de la misma en cada cultura”. Si bien Villegas lo enuncia, y propone una lectura semiótica de dichos “objetos arqueológicos” para corregir dicha circunstancia, en el seguimiento de su trabajo, nos encontramos que la alusión al teatro indígena se va reduciendo a la representatividad en el teatro ocidental latinoamericano de lo indígena y no a una indagación de las distintas teatralidades sociales de dichos pueblos, [...].” <https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobre-una-teatralidad-invisible> Acesso em: 01 jun. 2021.

forma de espetação: vivenciar a peça dentro de uma casa típica mapuche, real e ficcional sobrepostos.

Figura 11 - Imagem do espaço cênico da montagem de *Ñuke*. Foto: Karinna Suter G.



66

Figura 12 - Imagem dos atores da montagem cênica de *Ñuke*. Foto: Karinna Suter G.



⁶⁶ As fotos estão em <https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/39911104871/in/photostream/> Acesso em: 14 maio, 2021.

2.5 Alguns termos na língua mapudungun

Antes de avançarmos nos significados de algumas palavras escritas na língua mapuche, é importante saber que “mapu” significa terra. “che” significa gente. “Mapudungun” ou “mapuzugun” representa, então, o som da terra, a língua falada por aqueles que são filhos da terra. Os idiomas indígenas são línguas originalmente ágrafas, somente a partir do processo de colonização é que se deu o processo de sistematização da escrita de algumas delas, principalmente através das Missões Católicas num primeiro momento e, posteriormente, das protestantes. Muitas dessas línguas indígenas receberam uma atenção linguística somente a partir da tradução da bíblia durante as Missões, mas até hoje não tiveram dicionários próprios nem suas narrativas transcritas e publicadas, o que explicita um dos aspectos colonizadores das iniciativas. A divisão geográfica e política estabelecida, a muito custo, entre Argentina e Chile, que desconsiderou o território e a nação mapuche, provocou ao longo da história uma variação na forma de escrita da língua mapudungun, bem como sotaques e variações culturais. Vamos aos termos.

- **Números**

A respeito dos números que nomeiam os capítulos entre a primeira e última parte do texto:

<i>Mapudungun</i>	Português
<i>Kiñe</i>	Um
<i>Epu</i>	Dois
<i>Küla</i>	Três
<i>Meli</i>	Quatro
<i>Kechu</i>	Cinco
<i>Kayu</i>	Seis

O fato de Arancibia enumerar as cenas no idioma mapudungun demarca uma importante postura política. Apesar de não acrescentarem nenhuma informação da tradição

cultural daquele povo, os números estabelecem um diálogo, em mesmo patamar, com uma linguagem amplamente usada e fundamental na cultura ocidental contemporânea. Cada vez mais nós somos transformados em números. Os grandes controladores do mercado mundial apoiam-se nos dados da *big data*, que nada mais são dos que análises numéricas dos hábitos da humanidade. Todo cidadão ao nascer deve ser registrado e receberá um número de identificação, e assim por diante: identidade, casamento, carteira de trabalho, telefone, endereço, óbito. A própria economia é uma relação de “dinheiro” baseada em números - indissociáveis da vida. O Censo, as políticas de guerra, sociais, culturais, tudo está (cada vez mais) organizado em números. E é aí, nessa linguagem cotidiana que habita também o epistemicídio. A partir do momento que um Estado não se reconhece como plurinacional, as línguas originárias não são oficializadas, portanto nenhum desses sistemas de informação, documentação, escolarização, legislativo, judiciário etc., nada disso estará traduzido para tais línguas. Aquele indivíduo que sabe se comunicar, escrita e verbalmente, apenas em mapudungun será invalidado perante o “sistema” e, mesmo que não queira, será obrigado a aprender o mínimo do idioma oficial - por exemplo os números, seu nome e assinatura - para sobreviver. E, conseqüentemente, para melhor se estabelecer, deverá fazer mais uso da língua colonizadora em detrimento da sua. O espaço onde se pratica a língua e a cultura original torna-se cada vez mais restrito: dentro de casa e em contato com os familiares mais velhos. Mas à medida em que vão falecendo, acabam levando consigo o elo linguístico e cultural. A língua, aqui, é territorialidade também, é um dispositivo identitário. A partir dos números escritos em mapudungun, Arancibia propõe um olhar aguçado sobre a política que está por trás da língua, principalmente a seus leitores, uma vez que a enumeração dos capítulos é um artifício mais literário do que cênico, ainda que possa ser desenvolvido cenicamente

- **Ñuke**

O termo que nomeia a obra significa “mãe”. A palavra, em sua língua de origem, titula a primeira parte da trama, uma espécie de prólogo, onde nos é apresentado o conflito principal sobre o qual a peça se desenvolverá: a relação entre a polícia chilena e os mapuche.

O termo *ñuke* não é proferido em nenhum outro momento da peça. Já nas falas dos personagens, o autor utilizou sempre o correlativo em espanhol: “*Yo soy madre no más, y no soy ninguna delincuente. Soy Madre, y soy mujer. Soy madre, y no soy terrorista*”. A figura

da mulher-mãe é um vetor central da peça, é por ela que os principais temas são costurados dramaturgicamente.

Outra expressão muito importante na cultura mapuche é *Ñuke Mapu*, ou seja, a Mãe Terra.

Em termos gerais, o povo mapuche se caracteriza pelo profundo sentimento de apego à terra e à natureza. A *Ñuke Mapu* (mãe terra) é essencial em seu contexto histórico, político, social e cultural. Está intimamente ligada a uma dimensão sobrenatural e sagrada, por isso, para os mapuche, a terra não é propriedade de ninguém em particular, mas sim é um patrimônio “*itrofill mongen*”, ou seja, de todo tipo de vida⁶⁷.

Assim descreve o *Diccionario de la lengua mapuche*, desenvolvido pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Família do Governo do Chile. Este foi um projeto que abarcou outras três línguas: Aymara, Quechua e Rapa Nui. Não são dicionários que se aprofundam na quantidade existente de verbetes, mas, além destes, apresentam um panorama histórico, linguístico e cultural de cada etnia.

Um dos principais poetas contemporâneos do Chile, o mapuche Elicura Chiuailaf, que recebeu o prêmio nacional de literatura, em 2020, diz em um trecho de seu poema “Sonho azul”:

[...] Aprendo então os nomes
das flores e das plantas
Os insetos cumprem a sua função
Nada está de graça neste mundo
O universo é uma dualidade
o bom não existe sem o mau
A Terra não pertence às pessoas
Mapuche significa Gente da

⁶⁷ “En términos generales, el pueblo mapuche se caracteriza por el profundo sentimiento de apego a la tierra y a la naturaleza. La *Ñuke Mapu* (madre tierra) es esencial en su contexto histórico, político, social y cultural. Está íntimamente ligada a una dimensión sobrenatural y sagrada, por ello, para los mapuche la tierra no es propiedad de nadie en particular, sino patrimonio de “*itrofill mongen*”, es decir, de todo tipo de vida.” Visto em: https://asuntosindigenas.ministeriodesarrollosocial.gob.cl/docs/Diccionario_mapudungun.pdf Acesso em: 09 ago. 2021.

Terra - iam me dizendo⁶⁸ (CHIUAILAF, 1995, p. 33)

A partir destas referências, podemos correlacionar a *Ñuke Mapu* com Carmen, a mãe em *Ñuke*. A mãe, no sentido familiar e ontológico, é essa territorialidade sobre a qual todos os seres estão interligados. Ela é a fonte da vida. Nela, como em todos os seres, está presente a dualidade, a força e a fragilidade, a vitória e a derrota, o sim e o não. É uma leitura possível a ser feita, ainda que não enxergamos como sendo uma obrigatoriedade essa correlação “naturalizada” entre o ser terra e o ser mulher. Essa construção mítica possui diversas perspectivas críticas, mas enxergamos que nela potencialmente há um lugar de poder. Mais do que qualquer personagem, em *Ñuke*, é a mão que detém a força e o poder de decisão.

<i>Ñuke</i>	Mãe
-------------	-----

- **Lamngen**

Substantivo que significa “irmã”. Também é um termo utilizado entre uma mulher e um homem, ou apenas entre mulheres, nunca entre homens, para referirem-se em uma conversa. Portanto, pode designar uma relação de parentesco ou uma ideia de pertencimento à etnia, mesmo que não seja consanguíneo. Em *Ñuke*, a primeira ocorrência se dá quando Carmen, ao retirar o capacete do policial fardado ferido, diz: “*Así que usted es lamngen...*”. “Então você é *lamngem...*”.

A passagem sinaliza que o policial é de origem mapuche. Certamente um descendente mestiço nascido na cidade, que perdera seus vínculos culturais e políticos com a cultura tradicional, mas que, pelos traços físicos, visivelmente não é um *winka*, “branco”. O personagem não se considera mapuche. O que pode ser confirmado um pouco mais à frente, quando ele expõe seu desconhecimento da medicina tradicional e insulta Carmen, que tenta tratar o seu ferimento com folhas de canelo: “**Cabo** - O que você tá fazendo comigo, índia de merda?”

A principal ideia presente em “*Así que usted es lamngen...*”, de acordo com a ação dramática, é o estado de surpresa da personagem (e assim se espera também dos espectadores

⁶⁸ “Aprendo entonces los nombres de / las flores y de las plantas / Los insectos cumplen su función / Nada está de más en este mundo / El universo es una dualidad / lo bueno no existe sin lo malo / La Tierra no pertenece a la gente / Mapuche significa Gente de la / Tierra - me iban diciendo”.

e leitores) ao descobrir que aquele policial ferido, dentro da *ruka*, é um descendente mapuche. Essa quebra de expectativa demonstra o quão historicamente a sociedade branca está marcada na vida dos mapuche, e o quão ela tem sido feroz no seu projeto de extermínio das sociedades originárias. Há uma crítica ao próprio indivíduo, mas principalmente ao sistema de poder dominante que age de uma forma drástica e desestabiliza, desde o início da colonização, toda a história desses povos. É, ao mesmo tempo, uma crítica à perda e a uma forçada construção de identidade cultural.

As demais ocorrências do termo *lamngen* também designam essa ideia de um parentesco mapuche não necessariamente consanguíneo, de pertencimento étnico: “*Y los lamngen de la universidad no han podido venir*”; “*¿Cómo está lamngen?*”, “E os parentes da universidade não puderam vir”; “Como está, parente?”. Referir-se a alguém de sua etnia como parente é comum nas sociedades indígenas como “forma de preservação da família extensa” (CHAMORRO, 2017, p. 85), ou em casos mais políticos, até mesmo a uma outra etnia originária. Ailton Krenak (MG), importante figura política pertencente à etnia Krenak, ao aludir a Aliança dos Povos da Floresta, diz:

Agora você vai ter um papo de índio. Vê se está chegando aí a minha voz. Então, amigo, fico pensando assim numa conversa que você pudesse colocar no ar para os nossos parentes, para o povo do Acre, principalmente para o povo da floresta, mas também para todas as pessoas que estão pensando como é que o Acre, que é uma pequenina parte, se destacou tanto para o olhar dessas pessoas de todo o mundo? (KRENAK, 2015, pp. 116-117) (Grifo nosso)

<i>Lamngen</i>	1º - mapuche 2º - indígena 3º - parente consanguíneo
----------------	--

- **Winka trewa**

Expressão popular depreciativa utilizada pelos mapuche para se referirem aos estrangeiros, brancos. *Winka* = chileno, estrangeiro, não mapuche; *trewa* = cachorro.

Talvez por isso os antigos chamaram os invasores europeus de *weinka*, origem da atual denominação *winka*. Na língua mapuche seu significado é “novo inca” e por séculos foi a forma que nossos antepassados

denominaram os espanhóis e os chilenos em Wallmapu⁶⁹. (CAYUQUEO, 2020, p. 293)

Este substantivo usado na condição de adjetivo também designa o “branco” como ladrão, canalha, sem palavra etc. A canção araucana *Winka onal*⁷⁰ (branco ladrão) diz de uma mulher mapuche que, enquanto lava seu *chamal* no rio, protesta cantando a seu modo a sua queixa: “*winka trewa/ winka pillo/ me quitaste mi potrillo/ mi ruka, waka y terneno/ winka trewa/ winka pillo...*”. “Branco ladrão/ branco bandido/ roubou meu potro/ minha casa/ vaca e bezerro/ branco ladrão/ branco bandido...”

Ainda sobre esse outro, “o branco”, Ailton Krenak sintetiza muito bem o seu sentido:

Os nossos parentes sempre reconheceram na chegada do branco o retorno de um irmão que foi embora há muito tempo, e que indo embora se retirou também no sentido de humanidade que nós estávamos construindo. Ele é um sujeito que aprendeu muita coisa longe de casa, esqueceu muitas vezes de onde ele é, e tem dificuldade de saber para onde está indo. (KRENAK, 2015, p. 162) (Grifo nosso).

<i>Winka trewa</i>	“branco cachorro” - branco canalha, ladrão.
--------------------	--

- **Trutruka**

Instrumento musical de sopro, “instrumento de vento”.

⁶⁹ “Tal vez por eso los antiguos llamaron *weinka* a los invasores europeos, origen de la actual denominación *winka*. En lengua mapuche su significado es “nuevo inca” y por siglos fue la forma en que nuestro ancestros denominaran a los españoles y chilenos en Wallmapu”.

⁷⁰ Dependendo da época em que foi escrita, e da região, a grafia pode ser diferente: Huincaonal, winkaonal, huincaoinal. Assim como as palavras *winka*, *wingka*, *trewa*, *tregua*. Esta canção amplamente conhecida possui diversas versões. <https://www.youtube.com/watch?v=DaLXQcoaqIw> Acesso em: 23 maio. 2021.

Figura 13 - Trutruka



<i>Trutruka</i>	Instrumento de sopro feito a partir de um longo talo de uma espécie de bambu, “caña”, com uma parte de chifre de boi.
-----------------	---

- **Peñi**

Assim como em *lamngen*, é um termo relacional que neste caso é usado desde a perspectiva masculina, ou seja, apenas entre homens quando para referenciar-se numa conversa. Pode designar uma relação de parentesco, como irmão, ou filho da irmã da mãe; ou *malle mew peñi*: filho do irmão do pai. Na obra, a palavra é usada não no sentido de parentesco consanguíneo, mas de reconhecimento, irmandade, entre o gênero masculino. “**Víctor** - Mañana nos vamos a juntar con algunos peñi”. “**Víctor** - Amanhã vamos nos encontrar alguns parentes”.

<i>Peñi</i>	Irmão, irmandade entre homens, parente.
-------------	---

- **Machi**

É a pessoa que exerce o papel de um médico, curandeiro, nos planos físico, psíquico e social. É o/a xamã, designado/a por espíritos superiores para tais funções. Na cultura mapuche, o/a machi é quem guia o nguillatun - cerimônia coletiva.

⁷¹ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94002.html> Acesso em: 25 maio. 2021.

<i>Machi</i>	Líder espiritual
--------------	------------------

- **Car e kultrun**

Referente a *cascauilla*, ou *kaskawilla*, instrumento familiar a um chocalho que geralmente faz acompanhamento ao *kultrun*, ou *kultrung*. Este é um instrumento de percussão, um pequeno tambor em formato semiesférico que na cosmovisão mapuche está representado o mundo, os quatro pontos cardeais, as estações do ano, entre outros símbolos fundadores da cultura. É um instrumento essencial da identidade cultural.

Figura 14 - Cascauilla.



72

Figura 15 – Kultrun.



73

⁷² <http://vidamapuche.blogspot.com/2010/05/instrumentos-musicales-pifilka-silbato.html>
Acesso em: 25 maio. 2021.

O desenho presente no *kultrun* também faz parte da bandeira mapuche. No dia 25 de outubro de 2019, os protestos contra o governo de Sebastián Piñera reuniram pelas ruas da capital Santiago mais de um milhão de manifestantes. Segundo a imprensa foi o maior protesto popular desde o fim da ditadura. Naquele ano, mais de 300 civis ficaram cegos por causa dos disparos com as armas de “borracha” utilizada pela polícia chilena, os carabineros. O levante ficou marcado por fortes imagens, e uma delas entrou para a história. É a que mostra manifestantes erguendo a bandeira mapuche no topo da estátua que homenageava o General Manuel Bañquedano González. Durante as manifestações de 2018 e 2019, vários protestantes e ativistas picharam a estátua com diversas cores, mas “à noite, durante o toque de recolher, a Prefeitura de Santiago restaurava o monumento e repintava, general e cavalo, de preto”, como indica site “brasildefato”. Na mesma matéria está disponibilizada a emblemática foto com a bandeira mapuche erguida, que, por fim, foi retirada.

Figura 16 - Manifestação popular chilena com a bandeira mapuche erguida no topo da estátua do General Manuel Bañquedano. Foto: Susana Hidalgo.



74

<i>Car</i>	um tipo de chocalho
<i>Kultrun</i>	tambor semiesférico

- **Weichafe**

⁷³ <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-78386.html> Acesso em: 25 maio. 2021.

⁷⁴ <https://www.brasildefato.com.br/2021/04/16/por-que-o-local-da-foto-simbolo-dos-protestos-de-2019-e-disputado-ate-hoje-no-chile> Acesso em: 10 jul. 2021.

É o guerreiro, o combatente. A palavra está composta por *weicha* = guerra; *fe* = partícula personalizadora. Os *weichafe*, juntamente com os *longko/lonko* (caciques) e os *machi* (xamãs), são importantes representantes e agentes da cultura e da política mapuche. O que caracteriza um *weichafe* é a sua energia, ou força, denominada *newen*. Um exemplo é o documentário chileno de 2011, realizado por Elena Varela, chamado *Newen Mapu Che*⁷⁵, que significa literalmente: a força do povo da terra. O filme investiga os conflitos pela recuperação de terra entre os mapuches e o Estado chileno. O ponto de partida da obra é a morte do jovem mapuche Alex Lemun, no dia 12 novembro de 2002, em um desses conflitos⁷⁶.

<i>Weichafe</i>	Guerreiro
-----------------	-----------

- **Lonko**

Lonko/longko é uma figura central da comunidade, o/a cacique, que desempenha funções de aspectos políticos, administrativos etc.

<i>Lonko</i>	Autoridade, cacique
--------------	---------------------

- **Ruka**

Construção tradicional da casa mapuche. De forma cônica e circular, construída com materiais de origem vegetal, com piso de terra⁷⁷. “É o centro das atividades comunitárias e familiares. Para favorecer a comunicação entre gerações, não possui divisões interiores e seu espaço se organiza em torno ao fogo (*kultral*)”. No site da Companhia KIMVN Teatro é possível acessar um vídeo interativo que apresenta informações sobre a origem da ruka e dezenas de elementos típicos da cultura mapuche.

⁷⁵ Disponível em: <http://www.forumdoc.org.br/wp-content/uploads/2015/11/NEWEN-MAPUCHEfinal.pdf> Acesso em: 09 de ago. 2020. Filme documentário completo: <https://www.youtube.com/watch?v=ijz5NLIITvM> Acesso em: 09 ago. 2020.

⁷⁶ <http://fiestoforo.blogspot.com/2010/04/vocabulario-mapuche-weichafe.html> Acesso em: 08 ago. 2020.

⁷⁷ <https://www.museomapuchecanete.gob.cl/sitio/Contenido/Temas-de-Colecciones-Digitales/73251:Formas-de-habitar-la-ruka-espacio-comunitario-y-familiar> Acesso em: 20 ago. 2020.

Figura 17 - Ruka Museu. KIMVN Teatro.



78

Figura 18 - Ruka no Museo de la Memoria em Santiago, Chile. Foto: Karina Suter G.



79

Segundo o artigo “Ruka: representação arquitetônica e simbólica do mundo mapuche”, disponível no site do Museu Mapuche Canete (Chile):

Tradicionalmente, a entrada da ruka estava direcionada ao leste, ou *pwel mapu*, lugar onde moram as forças espirituais benéficas, enquanto o teto redondo reproduzia o *wendu mapu*, o espaço sagrado onde habitam os antepassados. Hoje em dia, a possibilidade de manter essa orientação

⁷⁸ <http://www.kimvn.teatro.cl/espanol/> Acesso em: 14 maio. 2021.

⁷⁹ Ruka construída para as apresentações de *Ñuke* no Museo de la Memoria, em Santiago, Chile, 2018.

<https://www.flickr.com/photos/museodelamemoria/39911104871/in/photostream/> Acesso em: 14 maio. 2021.

depende de outros fatores, como a proximidade de o acesso à água (Menares, Mora y Stüdermann, 2007, 17). A organização do espaço interior reproduz a ordem cerimonial que se faz da direita para a esquerda. O mobiliário está disposto ao redor do fogão, em uma ordem que simula o movimento do sol. Este buraco de pouca profundidade cavado no chão está aceso durante todo o dia e a noite, e constitui o centro entorno do qual as famílias mapuche compartilham e conservam a memória comunitária⁸⁰.

<i>Ruka</i>	Casa
-------------	------

- **Pifilka**

Pequena flauta, mais parecida com um apito, feito de madeira ou pedra.

Figura 19 - Pifilka.



<i>Pifilka</i>	Apito, instrumento musical
----------------	----------------------------

⁸⁰ “Tradicionalmente, la entrada de la ruka miraba en dirección al este o pwel mapu, lugar donde moran las fuerzas espirituales benéficas, mientras que el techo redondo reproducía el wenu mapu, o espacio sagrado donde habitan los antepasados. Hoy en día, la posibilidad de mantener esta orientación depende de otros factores, como la cercanía y el acceso al agua (Menares, Mora y Stüdemann 2007, 17). La organización del espacio interior reproduce el orden ceremonial que se hace de derecha a izquierda. El mobiliario se dispone alrededor del fogón, en un orden que simula el movimiento del sol. Este agujero de poca profundidad cavado en el piso está prendido día y noche, y constituye el centro en torno al cual las familias mapuche comparten y conservan la memoria comunitaria.”

⁸¹ <https://instrumundo.blogspot.com/2013/02/pifilca-pifullka.html> Acesso em: 10 jul. 2021.

CAPÍTULO 3 - Imagens críticas

3.1 As imagens

As imagens, como as palavras, são brandidas como armas e são dispostas como campos de conflito. Reconhecer, criticar, tentar saber o mais precisamente possível: isso é talvez uma primeira responsabilidade política cujos riscos devem assumir com paciência o historiador, o filósofo ou o artista⁸². (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 19)

A imagem não é somente aquilo que vemos e ouvimos, mas, citando novamente Didi-Huberman, também aquilo que nos olha, e conseqüentemente que nos fala. Como ressaltou Sara Rojo, “o conceito de dialética está por trás da ideia de que a imagem ao ser olhada, obriga-nos a olharmos, e isso é o que a constitui e nos constitui em determinado momento” (ROJO, S., 2016, p. 32). E não foi por acaso que utilizamos algumas imagens para arquitetar a nossa pesquisa. Nossa tarefa enquanto leitores, espectadores, pesquisadores é similar a do arqueólogo, que desnuda as camadas que estão por trás da superfície que a constitui. O filósofo Jacques Rancière, em *O espectador emancipado*, afirma:

Aquilo que chamamos de imagem é um elemento num dispositivo que cria certo senso de realidade, certo senso comum. Um “senso comum” é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. É também uma forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nessa comunidade primeira entre palavras e coisas. O sistema de informação é um “senso comum” desse tipo: um dispositivo espaço-temporal dentro do qual palavras e formas visíveis são reunidas em dados comuns, em maneiras comuns de perceber, de ser afetado e de dar sentido. (RANCIÈRE, 2012, p. 92)

A partir do nosso percurso, acreditamos termos explicitado que *Ñuke* confronta-nos, aos não mapuche, em nosso senso comum, afeta a nossa partilha do sensível, sendo ela a dominante ou não. Segundo Rancière: “vamos entender aqui partilha [*partage*] no duplo sentido da palavra: comunidade e separação. É a relação de ambas que define uma partilha do sensível” (RANCIÈRE, 2018, p. 40).

⁸² “Las imágenes, como las palabras, se blanden como armas y se disponen como campos de conflictos. Reconocerlo, criticarlo, intentar conocerlo con la mayor precisión posible: esa sea tal vez una primera responsabilidad política cuyos riesgos deben asumir con paciencia el historiador, el filósofo o el artista.”

Seja pelo emprego da língua mapudungun que convoca os espectadores num campo sonoro distinto da língua oficial do Poder; ou pela proposição de contextualização cênica da ação dentro de uma *ruka*, alterando também a geografia onde geralmente encontra-se o espectador de teatro; ou pela cosmologia mapuche presente na construção textual e sua influência na ação dramática, e pelos personagens em sua grande maioria serem indígenas. O senso comum do imaginário de *Ñuke* pertence aos indivíduos da comunidade mapuche, haja vista o seu contexto de produção, mas é através do teatro que também é capaz de se comunicar com outras sociedades originárias que se reconheçam politicamente naquela história. E até mesmo aos que não se reconhecem como “indígenas” ou não estão familiarizados com aquele contexto. A dramaturgia de *Ñuke* é erguida a partir de uma dialética atemporal, constituinte da “América Latina”. Assim, é uma obra capaz de comunicar seu discurso a públicos com distintas competências culturais.

Assim como propõe Juan Villegas:

Entendemos o teatro como um discurso. Ou seja, como um ato de comunicação entre um emissor e um destinatário (receptor) em uma situação específica, onde o emissor utiliza uma pluralidade de signos (verbais, gestuais, visuais, auditivos, culturais, estéticos etc.) para construir um imaginário social e comunicar uma mensagem a seus receptores⁸³. (VILLEGAS, 2005, p. 15)

Escolhemos, em *Ñuke*, algumas imagens centrais: a escola, a língua, a polícia e a política, que são instrumentos de controle e formação (no sentido de aprender, mas também de apreender, de manipular). São imagens inseridas em imaginários que desencadeiam as principais ações da dramaturgia e propõem aos leitores-espectadores uma mirada crítica, requerendo de nós uma tomada de posição.

Na obra, o Estado chileno se faz presente por meio de inúmeros conflitos e problemas causados aos mapuche pelas instituições “escola” e “polícia”, que como vimos no primeiro capítulo desta dissertação, são frutos de uma “relação” iniciada desde o século XV e XVI. Por vezes, David Arancibia nos propõe imagens dialéticas, cheias e camadas, como a do policial

⁸³ “Entendemos el teatro como un discurso. Es decir, como un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica, en el cual el emisor utiliza una pluralidad de signos (verbales, gestuales, visuales, auditivos, culturales, estéticos, etc.) para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores.”

baleado e morto dentro do território mapuche. Quando Carmen o leva para dentro de casa, descobre que, por detrás da farda, símbolo do exército chileno, que tanto derramou o sangue mapuche, há um corpo indígena.

As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. (RANCIÈRE, 2012, p. 15)

Aqui, por exemplo, a imagem do “poder branco” se camufla na pele indígena para se fazer visível. De fato, há um intento por parte desse poder de absorver o inimigo - no caso o mapuche - através de um complexo sistema social. A diretora e o dramaturgo de *Ñuke* informaram durante comunicação realizada no projeto Teatro e Sociedade⁸⁴ que, desde alguns anos, existe um projeto da polícia chilena (carabineiros) destinado a formar policiais indígenas. A história mostra que a autossuficiência da vida mapuche foi impedida através do roubo de suas terras. Há séculos sua cultura e existência vem sendo reprimida, a ponto de muitos indivíduos não sentirem orgulho e não se reconhecerem como mapuche. Restando uma mínima brecha para viverem à margem da sociedade chilena. Após tanta repressão, chega um momento da história em que essa mesma instituição do Estado chileno oferece um espaço de formação, trabalho, dinheiro, algum reconhecimento social. O policial em *Ñuke* é uma imagem de dessemelhança. Esse tipo de imagem opera por um mecanismo dialético. E, claro, toda imagem não é por si só algo ou um conceito definitivo, ela é acionada a partir do outro, de quem a olha, do sentido que é engendrado nesse encontro. Semelhança ou dessemelhança aqui é um jogo força, vetores que podem mudar o estatuto de uma imagem.

3.2 A escola

O sistema educacional funciona como aparelhamento de controle nesta estrutura de discriminação cultural. Em todos os níveis do ensino brasileiro - primário, secundário, universitário - o elenco das matérias ensinadas, como se executasse o que havia previsto a frase de Sílvio Romero, constitui um ritual de formalidade e da ostentação das salas da

⁸⁴ Conversas sobre Teatro e Sociedade é um curso de extensão anual organizado pelo Núcleo de Estudos em Literatura e Artes Performáticas (Nelap) do CNPq, pela área de Literatura e Outras Artes da Faculdade de Letras (FALE) da UFMG. Paula Seguel e David Arancibia participaram do encerramento da segunda edição, intitulada Teatro Mapuche no Chile. <https://www.youtube.com/watch?v=VG2IUiV8rzk> Acesso em: 15 jul. 2021.

Europa e, mais recentemente, dos Estados Unidos. Se consciência é memória e futuro, quando e onde está a memória africana, parte inalienável da consciência brasileira, no currículo escolar? (NASCIMENTO, 2016, p. 113)

O trecho, retirado do capítulo “o embranquecimento da cultura: uma outra estratégia de genocídio”, do livro de Abdias Nascimento, editado pela primeira vez em 1978, na ditadura brasileira, não alude apenas àquele momento histórico. Mas aponta para uma amplitude temporal que vai desde o início da colonização, à chegada forçada das pessoas negras em condição de escravizadas, ao império, à formação do Estado brasileiro, aos dias de hoje e ao futuro. A análise de Abdias permanece atemporal. Por exemplo, no Brasil, nos últimos anos o Movimento Escola Sem Partido, Projeto de Lei nº 7180/2014, vem se fazendo cada vez mais presente no campo político e educacional do país. Em seu *website*, tal movimento se apresenta da seguinte forma:

Numa sociedade livre, as escolas deveriam funcionar como centros de produção e difusão do conhecimento, abertos às mais diversas perspectivas de investigação e capazes, por isso, de refletir, com neutralidade e equilíbrio, os infinitos matizes da realidade⁸⁵.

Além da breve descrição, também estão disponibilizadas seis (6) regras que devem conduzir a atuação dos professores em sala de aula. Com a suposta justificativa de uma pluralidade social e contra a potencial doutrinação política que um professor poderia exercer indevidamente sobre os alunos em sala de aula, tais leis agem de forma a ignorar que o docente é, antes de tudo, um corpo vivo num tempo-espaço histórico. Assim como os discentes. Tão complexo é também o pressuposto de que vivemos em uma sociedade onde a liberdade é uma condição autônoma de qualquer indivíduo. O discurso de “neutralidade” defendido pelo movimento tem sido criticado por, na verdade, estar a serviço da manutenção do sistema da classe dominante da sociedade brasileira, fundada em pilares conservadores, excludentes e racistas.

A imagem de fundo do site do Movimento Escola sem Partido é uma fotografia onde há uma criança sorrindo. Uma imagem que sintetiza e simboliza a proposta do projeto de lei. Há também, como podemos ver na imagem abaixo, uma outra imagem, sobreposta à anterior,

⁸⁵ <https://www.escolasempartido.org/quem-somos/> Acesso em: 31 maio. 2021

mas refere-se apenas ao *link* de uma entrevista, em áudio, de Miguel Nagib, fundador do movimento.

Figura 20 - Imagem do site do movimento Escola Sem Partido.



86

A leitura que fazemos da utilização da imagem da criança como pano de fundo do site pode parecer óbvia, mas é a única que o próprio “movimento” nos possibilita: a criança que simboliza todas as classes de alunos, com todas as diferenças históricas, sociais, econômicas étnicas etc, é uma criança branca. Ela é o modelo de infância, e neste contexto propõe que aquela criança seja entendida como um modelo “universal”. A imagem carregaria uma ideia “neutralidade” capaz de representar a todas outras crianças, mas na verdade, ela exclui a maior parcela da população brasileira. A representatividade aqui é apenas a manutenção do *status quo*.

Em sua ávida necessidade de mitos destinados a fundamentar seu poder, hemisfério ocidental considerava-se o centro do globo, a terra natal da razão, da vida universal e da verdade da humanidade. Sendo o rincão mais “civilizado” do mundo, só o Ocidente foi capaz de inventar um “direito das gentes”. Só ele conseguiu edificar uma sociedade civil das Nações compreendida como um espaço público de reciprocidade do direito. Só ele deu origem a uma ideia de ser humano dotado de direitos civis e públicos como pessoa, como cidadão pertencente ao gênero humano e, enquanto tal, interessado por tudo o que é humano. Só ele codificou uma gama de costumes aceitos por diferentes povos, que abrangem os rituais diplomáticos, as leis da guerra, os direitos de conquista, a moral pública e as boas maneiras, as técnicas do comércio, da religião e do governo. (MBEMBE, 2018, p. 29)

⁸⁶ Print da tela do site www.escolasempartido.org Acesso em: 31 maio. 2021.

O “resto”, como assinala Mbembe ao referir-se à África negra, e que pode ser ampliado para o contexto dos povos originários, representava a existência objetificada. O filósofo e teórico político camaronês alude, na passagem supracitada, o “artifício” dessa sociedade ocidental branca que se autodetermina detentora do direito universal sobre (qualquer) vida para executar o seu projeto de poder.

Em *Ñuke*, a problemática do sentido da razão, figurada no modelo da escola dos padres, é um dos temas que desenvolvem a ação dramática. O modelo da escola ocidental é um imperativo em nossas sociedades urbanas, assim como na área rural de indígenas e não indígenas. A escola é um pressuposto para qualquer cidadão se desenvolva na sociedade. No entanto, para uma parcela humana, tem sido desde muito tempo realizada como instrumento de dominação, aculturação, colonização.

No texto da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, está:

Art. 210. Serão fixados conteúdos mínimos para o ensino fundamental, de maneira a assegurar formação básica comum e respeito aos valores culturais e artísticos, nacionais e regionais.

§ 1º O ensino religioso, de matrícula facultativa, constituirá disciplina dos horários normais das escolas públicas de ensino fundamental.

§ 2º O ensino fundamental regular será ministrado em língua portuguesa, assegurada às comunidades indígenas também a utilização de suas línguas maternas e processos próprios de aprendizagem⁸⁷.

Apesar de minimamente assegurada em direito, nem sempre as escolas indígenas conseguem operar dentro dessa perspectiva intercultural, uma vez que há muito pouco material didático desenvolvido nas diversas línguas originárias presentes em território brasileiro. Outro fator importante a ser observado é quando esse aluno egresso da escola indígena sai de sua aldeia para frequentar as escolas urbanas de ensino médio e universidades. Como se dá essa interculturalidade nesses espaços?

Nesse sentido, podem-se destacar os obstáculos enfrentados no processo de ensino e de aprendizagem em instituições educativas não indígenas. Segundo Santos e Serrão (2017, p. 217), “[...] a escola urbana não se preparou para receber alunos de culturas diversas”. Esses estudantes de cultura indígena saem, muitas vezes, de suas comunidades “para morar na cidade, trazendo consigo modos próprios de perceber o mundo, de se

⁸⁷ https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm Acesso em: 24 set. 2021.

expressar e de apreender conhecimentos”⁸⁸. (COELHO; ANDRADE; 2021, p. 153)

No Brasil, apenas no ano de 2008 o currículo oficial passou a incluir, obrigatoriamente, a temática “História e Cultura afro-brasileira e Indígena” através da Lei 11.645, sancionada pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, que alterou o status da Lei 9.394, de 1996:

Art. 1º O art. 26-A da [Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996](#), passa a vigorar com a seguinte redação:

“[Art. 26-A](#). Nos estabelecimentos de ensino fundamental e de ensino médio, públicos e privados, torna-se obrigatório o estudo da história e cultura afro-brasileira e indígena.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere este artigo incluirá diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira, a partir desses dois grupos étnicos, tais como o estudo da história da África e dos africanos, a luta dos negros e dos povos indígenas no Brasil, a cultura negra e indígena brasileira e o negro e o índio na formação da sociedade nacional, resgatando as suas contribuições nas áreas social, econômica e política, pertinentes à história do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à história e cultura afro-brasileira e dos povos indígenas brasileiros serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras.”⁸⁹

São recentes as leis que asseguram o uso das línguas maternas originárias nas escolas indígenas (1988, 1996, 2006, 2017). Sendo que na maioria das mais de cem línguas faladas em território brasileiro não existem materiais didáticos desenvolvidos em seus idiomas próprios. Esse tipo de conflito é estabelecido no texto dramático a partir da palavra que “convoca o ausente” (Rancière). A escola de que tanto se fala está ausente enquanto matéria, cenário, espaço dramático. Em oposição, o texto propõe como espaço de diálogo, discussão e aprendizado a casa, o convívio em comunidade.

Professora - Por isso estou aqui... Na verdade, eu que me ofereci para vir. É que eu estou preocupada com o seu filho, e também com todas as outras crianças que vivem nesta comunidade. Quase todas deixaram de ir à escola. Isso não está certo. Você quer mudá-lo de escola?

Carmen - Pra onde? Existe alguma diferença entre a sua escola e as outras? É a mesma coisa, se não é de padre, é de pastor.

Professora - Mas, então?

⁸⁸ <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/e-mosaicos/article/view/53814> Acesso em: 24 set. 2021.

⁸⁹ http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/111645.htm Acesso em: 02 jun. 2021.

Carmen - Decidi que ele não vai mais pra escola. Não sei até quando. Além do que, as coisas não andam muito boas por aqui.

Professora - Mas nós queremos ajudá-los... É que, na verdade, eu, mais do que ninguém, tenho interesse em ajudar as crianças, por isso eu estou aqui, por isso eu dou aulas, por isso eu quis vir trabalhar tão longe, por isso eu vim conversar com você... Olha, os padres também estão muito preocupados com as crianças que vivem nesta comunidade. Eles não querem que fiquem sem os estudos.

Carmen - Sem estudos ou não querem perder o incentivo do governo?
Pausa. Se for só pelo estudo não importa, eu não fui à escola. E sei fazer as coisas muito bem. Minha mãe me ensinou tudo que eu sei.

Professora - Mas também é muito importante que se aprenda o que ensinam na escola. Seu filho não pode ficar sem saber algumas coisas.

Carmen - Por quê?

Professora - Porque o seu filho ainda não sabe nem ler nem escrever bem, por exemplo.

Carmen - Os padrecos se preocupam que nossos filhos aprendam a ler, a somar, que saibam um pouco de ciência e um pouco de história, ensinam nossos filhos a rezar e a falar com deus, mas você acredita mesmo que isso vai ter serventia pra alguma coisa? Você sabe cortar lenha?

Professora - Mais ou menos.

Carmen - Você já plantou batata alguma vez?

Professora - Nunca.⁹⁰

Outra passagem da dramaturgia que desafia o conceito/imagem da escola construída pelas sociedades não originárias é quando a filha de um mapuche, vizinho de Carmen, pede permissão para participar da formatura do oitavo ano vestida com os trajes típicos mapuche. A diretoria da escola de padres nega o pedido afirmando que o uniforme é um mecanismo onde os alunos passam a ser parte de um sistema igualitário, ou seja, capaz de eliminar as diferenças. Como se justamente a diferença, pela qual a aluna quer se colocar em relação aos

⁹⁰ “**Profesora** - Por eso estoy aquí... Aunque en verdad fui yo la que se ofreció a venir. Lo que pasa, estoy preocupada por su hijo, y por los demás niños que viven en esta comunidad. Casi todos han dejado de ir al colegio. Eso no está bien ¿Quiere cambiarlo de colegio? / **Carmen** - ¿Dónde? ¿Hay alguna diferencia entre su colegio y los otros? Es lo mismo, si no es de curas es de pastores. / **Profesora** - ¿Entonces? / **Carmen** - Decidí no mandarlo más al colegio. No sé hasta cuando. Además que las cosas no andan muy bien por acá. / **Profesora** - Pero nosotros queremos apoyarlos... O sea, en verdad, a mí es la que más me interesa apoyar a los niños, por eso estoy aquí, por eso hago clases, por eso quise venirme a trabajar tan lejos, por eso vine a conversar con usted... Mire, los curitas igual están muy preocupados por los niños que viven en esta comunidad. Ellos no quieren que se queden sin estudios. **Carmen** - ¿Sin estudios, o no quieren quedarse sin subvención? *Pausa.* Por los estudios no importa, porque yo no fui al colegio. Y lo más bien que sé hacer las cosas. Mi mamita me enseñó todo lo que sé. / **Profesora** - Igual es súper importante que aprenda lo que enseñan en el colegio. Su hijo no se puede quedar sin saber algunas cosas. / **Carmen** - ¿Por qué? / **Profesora** - Porque su hijo todavía no sabe leer ni escribir bien, por ejemplo. / **Carmen** - Los curitas se preocupan de que nuestros hijos aprendan a leer, a sumar, que sepan un poco de ciencia, y un poco de historia, les enseñan a rezar y hablar con dios ¿pero usted cree que les va a servir de algo? ¿Usted sabe cortar leña? / **Profesora** - Mas o menos. / **Carmen** - ¿Ha sembrado papas alguna vez? / **Profesora** - Nunca.”

demais alunos, fosse um mal a ser erradicado. A uniformização da vestimenta acaba por determinar um aniquilamento da diversidade cultural. Podemos fazer uma relação com o uniforme do policial (*carabiniere*), que revela informações sobre sua ancestralidade apenas quando tem parte do seu uniforme retirado por Carmen. Sobre essa relação entre a escola seu mecanismo seletivo de certas imagens, bell hooks relata:

Acho que um dos incômodos silenciosos que rodeiam o modo como um discurso sobre raça e gênero, classe social e prática sexual perturbou a academia é exatamente o desafio a essa cisão entre mente e corpo. Quando começamos a falar em sala de aula sobre o corpo, sobre como vivemos no corpo, estamos automaticamente desafiando o modo como o poder se orquestrou nesse espaço institucionalizado em particular. A pessoa mais poderosa tem o privilégio de negar o próprio corpo. Lembro que, na graduação, eu tinha professores brancos do sexo masculino que usavam sempre o mesmo paletó de tweed, a mesma camisa amassada ou coisa que o valha, mas todos nós sabíamos que tínhamos de fingir. Nunca podíamos comentar sobre a vestimenta dele. Pois isso seria sinal de carência intelectual da nossa parte. A questão era que todos nós tínhamos de respeitar o fato de ele estar ali para ser uma mente e não um corpo. (hooks, 2017, p. 183)

A experiência que hooks relata refere-se a um contexto acadêmico, mas a escola primária, fundamental e ensino médio, que são etapas antecedentes e obrigatórias àquela, está fundamentada na mesma lógica. Entendemos que essa política já está implantada, desde as primeiras fases, nesse sistema. E assim, sustentada num suposto discurso igualitário, que é diferente de democrático, torna-se um espaço de seleção e apagamento das imagens. A escola, um espaço comunitário onde, supostamente, deveriam coabitar todas as representações (perspectiva teórica) não consegue lidar com o corpo (e suas imagens), pois este é um campo com imbricações concretas, políticas, históricas, ou seja, territorializadas. Nesse sentido, anular a diferença é pressupor um lugar de neutralidade, que deve ser representado por uma única imagem, capaz de conceber um infinito de representações. No entanto, ocorre como no exemplo mencionado da Escola Sem Partido, a neutralidade termina por se concretizar numa imagem excludente, bem delineada histórica e socialmente.

Nós estamos experimentando várias camadas de colonização simultaneamente. Ao mesmo tempo que você é convidado a ter uma escola dentro da sua aldeia, você também é convidado a esquecer todo o repertório da sua cultura e começar a atualizar seu repertório para negociar condições da sua sobrevivência. (KRENAK, 2015, p. 248)

A colonização citada por Krenak está fundada no conceito da razão, apontada também por Mbembe e Viveiros de Castro, em que uma pequena parcela da população mundial tomou

para si como justificativa para a dominação mundial. Ainda que existam, e resistam, outras formas de vida e de concepções de mundo, estas estão sob as leis que Ailton denomina como “forma compulsória de virar cidadão”. Por exemplo: no Brasil, país formado por centenas de etnias originárias e que não se reconhece como plurinacional; a obrigatoriedade de todo cidadão ser registrado e documentado em cartório; a imposição de um sistema de vida dependente da mercadoria, do dinheiro, de um constructo não natural, conseqüentemente da acumulação e da pobreza; do desequilíbrio gerado por esse sistema que impõe uma forma em detrimento de outras. O sentido da vida foi deslocado do valor qualitativo para o quantitativo.

Ainda sobre essas relações entre as comunidades originárias e o modelo da escola oficialmente implementado pelo governo, desde muito tempo, é uma constante tensão. Na comunidade guarani kaiowá de Panambizinho (MS), Graciela Chamorro aponta:

As opiniões na comunidade sobre a escola são ambivalentes. Reconhece-se que ela é necessária para que novas gerações possam se desenvolver, mas também que ela “afasta” as crianças da “cultura” kaiowá. Consultada sobre o lugar dessa instituição na vida da comunidade, uma das avós, Aparecida Mônica Pedro, diz-nos em 2009: ‘A escola transforma as crianças, as afasta da terra; a escola lhes dá outras ideias, querer ser profissional, ter salário, ganhar dinheiro; mas isso é difícil e pouca gente consegue. Daí esse pessoal vai ficar à toa, sem saber como se sustentar, pois nosso *tekoha*, “o lugar onde vivemos”, tem condições precárias, é pobre de caça e mato, a terra é dura e não dá uma boa colheita. A escola poderia ajudar a melhorar essa situação, mas lá as crianças não aprendem sobre isso, só aprendem a escrever com caneta e com computador’. (CHAMORRO, 2017, p. 92)

O que *Ñuke* denuncia, bem como Krenak e Chamorro, é que há uma inconformidade entre o conceito de escola e de sociedade dos “brancos” e dos “indígenas”, tanto na forma quanto no conteúdo daquilo que se ensina. O ensino é fundamental e inerente a toda humanidade, ocorrendo em diversos espaços, mas a imagem da “escola” ocidental é um estrangeirismo que tem se mostrado sem sentido para muitos povos originários, pois é nela que seus filhos e filhas perdem as referências (imagens) de sua própria cultura, que são “enfeitados” por outras imagens, que dificilmente poderão acessá-las na sociedade excludente e racista em que vivem. É como naquela cena do filme *Bacurau* (2019), escrito e dirigido por Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, onde o casal de brasileiros, de descendência europeia, acreditam que fazem parte da mesma comunidade que os norte-americanos apenas por terem a pele clara, e conseqüentemente serem superiores aos habitantes da pequena cidade nordestina. Porém, o filme tem um discurso que diz aos

brasileiros que há brancos e brancos, ou seja, há uma diferença crucial na escala política que continua determinando quem tem o direito à vida. Nesse sentido, haverá sempre uma falta que impede de se aproximar da imagem modelo, do conceito de gente, de cidadão, de ser humano dotado de razão criado pela lógica colonial. O contrário disso é como afirma a pesquisadora chilena Claudia Zapata Silva:

O ponto de partida é uma definição de intelectual indígena que está determinada por sua função política, por se assumir índio, por se representar como tal e por se apropriar de sua história pessoal e familiar com o propósito de construir um lugar de enunciação a partir do qual se faz política, constrói-se conhecimento e se elaboram leituras indígenas com o objetivo de acabar com a situação de domínio que estes continuam experimentando. (SILVA, 2007, pp. 58-59)

Atentemo-nos de que na obra dramática, ao contrário da escola que prega uma “neutralidade”, a casa de Carmen está repleta de objetos, imagens, que situam os leitores e espectadores na perspectiva da cultura mapuche, ainda que nem todos entendam seus significados. São tais imagens que demarcam um território de diferença, apresentam novos horizontes para os que são estrangeiros e reafirmam algo aos que partilham daquele universo. Neste “cenário” podemos nos deter por mais tempo porque há muito o que ver e enxergar, porque ele nos mira de distintas formas.

Em *Ñuke*, imagem da “escola” é uma denúncia de um instrumento imperativo por parte do Estado na vida dos povos originários. Instrumento à serviço do apagamento da memória, da língua e cultura, da consciência política e histórica desses povos. A que está por trás do modo de vida expresso na cenografia e dramaturgia de *Ñuke* é a memória de uma tradição cultural, é o próprio ensinamento.

3.3 A língua mapuche como imagem política

David propõe em *Ñuke* mais de quarenta termos na língua mapudungun. Palavras que, como assinalamos no capítulo 2 deste trabalho, são detentoras de sentidos cosmológicos, sociais, afetivos, políticos, em suma: representam traços importantes da cultura mapuche. Já a montagem da obra pelo Companhia KIMVN de Teatro verticaliza a proposta do autor,

criando uma personagem, a Avó, que só se comunica na língua originária. Em ambos os casos não há tradução disponível para os espectadores/leitores. E esse é um posicionamento estético-político dos criadores, que denuncia que, por trás do idioma oficial do país, o castelhano, existem outras línguas vivas, portanto cosmovisões dissidentes, apesar do silenciamento imposto pelas leis do Estado.

Dos diversos desdobramentos que a língua mapudungun, em cena, pode provocar na recepção, sinalizamos apenas dois: os espectadores/leitores que conhecem o mapudungun e os que desconhecem. De ambos os lados dessa divisão binária podemos pensar que existem pessoas mapuche e não mapuche. Há *winkas* que estudam a língua, há pessoas mapuche que não tiveram essa oportunidade de aprendizado nem em casa, muito menos na escola. É o que o questiona Carmen à Professora.

Carmen - É isso que nossos filhos precisam, viu, tia. Que alguém ensine a eles a falar nossa língua. Pra que não se perca. Porque nós mesmos não falamos. Alguns nem se lembram mais. Outros de nós têm até vergonha. Só os mais velhos têm essa sabedoria. Mas sobraram poucos, porque quase todos já estão morrendo. E depois, quem vai nos ensinar?⁹¹

A proposição de David Arancibia funciona também nesse lugar do ensino e aprendizado. Aos que não sabem o mapudungun, a obra demarca uma fronteira pela linguagem, que pode ser um convite ao conhecimento, ou um ruído na comunicação, um incômodo, uma afronta etc. *Nuke* impõe, desde seu título, uma questão: quem acessa e quem não acessa a língua mapuche, e por quê? Aos que compreendem a língua, a obra é capaz de ativar outros afetos. Distintas territorialidades se formam na audiência da peça, na leitura da dramaturgia. A obra denuncia aquilo que já ocorre na vida “real”.

Elisa Loncón, professora universitária e atual presidente da Convenção Constitucional chilena, no documentário *Mapuches no Chile: idioma espelho da alma* (2016), afirma que:

É muito importante que o idioma seja mantido porque é no idioma que se encontra a visão de mundo, onde estão os sonhos das pessoas [...]

⁹¹ “**Carmen**: Eso es lo que necesitan nuestros hijos poh tía. Que alguien les enseñe hablar nuestra lengua. Pa’ que no se pierda. Porque nosotros no la hablamos. A algunos se les olvidó. A otros les da vergüenza. Los viejos no más saben hablarlo. Pero quedan poquitos, ya se están muriendo todos ¿Después, quién nos va a enseñar?”

Perder o idioma também implica em perder os conhecimentos tradicionais antigos, os saberes, a memória, é perder o conteúdo da nossa essência. A essência do que é ser mapuche se perde⁹².

E como algo tão valioso pode ser “perdido”? Segundo o dicionário Priberam⁹³ da língua portuguesa, perder é “deixar de ter uma coisa útil, proveitosa ou necessária, que se possuía, por culpa ou descuido do possuidor, ou por contingência ou desgraça”. Acreditamos que o agente da ação deve ser revisto quando se refere à perda das línguas originárias, pois a língua/linguagem do possuidor foi forçosamente despossada pelas mãos de outro. Essa é mais uma inversão de sentido imposta pela lógica colonial que segue operante nos dias de hoje. Um governo que não reconhece sua plurinacionalidade, as línguas e os povos que seguem vivos, e não cria mecanismos de ensino, de publicação, de sinalização e tradução de documentos, de valorização cultural etc., está agindo diretamente no processo de “perda”, ou melhor dizendo de genocídio linguístico. Em *Ñuke*, Carmen, apesar de não ter formação escolar, não saber ler nem escrever, corrige o ponto de vista da Professora, oferecendo-lhe dados que refutam as narrativas oficiais.

Carmen - O que vocês ensinam pra eles?

Professora - Ler... somar... escrever... ensinamos um pouco de ciência, um pouco de história...

Carmen - Viu, tenho razão.

Professora - Mas também ensinamos a história de...

Carmen - Qual história?

Professora - As conquistas, as batalhas, os desastres, as guerras, as pacificações...

Carmen - Poxa, tia, veja como está errada. O que viveram os avós dos meus pais não foi a pacificação. Alguns de seus filhos foram viver em Santiago e não voltaram nunca mais de lá. Tenho pra mim que ficaram com vergonha de serem mapuche... não sei... Meus pais foram proibidos falar a língua materna quando estavam na escola, então pra quê continuar, se vai dar no mesmo, a história é uma e não é possível mudá-la, mas isso nunca teve nada de pacificação como a senhora disse⁹⁴.

⁹² “Es muy importante que el idioma se mantenga porque en el idioma ahí está la visión del mundo, están los sueños de las personas [...] Perder el idioma también implica perder los conocimientos tradicionales antiguos, los saberes, la memoria, es perder el contenido del sentido. El sentir mapuche se pierde.” Trecho da fala de Elisa Loncón no documentário *Mapuches no chile: idioma espelho da alma* (2016), realizado pela ONU. Visto em: <https://www.youtube.com/watch?v=WAmSB4jcyTY> Acesso em: 19 jul. 2021.

⁹³ <https://dicionario.priberam.org/> Acesso em: 01 ago. 2021.

⁹⁴ “**Carmen**: ¿Qué les enseñan entonces? / **Profesora**: Leer... sumar... escribir... les enseñamos un poco de ciencia, un poco de historia... / **Carmen**: Ve que tengo razón. / **Profesora**: Pero igual les enseñamos la historia de... / **Carmen**: ¿Cuál historia? / **Profesora**: Las conquistas, las batallas, los desastres, las guerras, las pacificaciones... / **Carmen**: Ve que se equivoca poh tía. Lo que vivieron los abuelos de mis papitos no fue ná una pacificación. Algunos de sus hijos se fueron a vivir a Santiago y de ahí no volvieron / nunca más. Pa`mi que

O “agente” da perda da identidade mapuche sempre agiu sustentado num projeto de dominação bem delineado e legislado. A “pacificação”, por exemplo, foi uma operação realizada pelos governos chilenos no século XIX, em decorrência da Guerra de Arauco e demais conflitos territoriais ao longo da história, onde o exército, de forma coercitiva, realizou a integração da região da Araucânia à soberania do Estado chileno, criando as reduções mapuche. Elisa Loncón comenta:

Aqui, nesta comunidade chamada “Lefweluan” deve ter cerca de 3% de pessoas que falam o idioma. A língua foi uma língua poderosa mesmo após a conquista, mas o que finalmente destruiu a língua foi o século XX com as escolas. Por exemplo, chegaram a lavar a boca com sabão quando eles falavam em mapudungun, porque associavam o idioma com o impuro, com o sujo, com o demônio⁹⁵.

Retomar o mapudungun em cena, sem sua tradução, afronta os mecanismos da perda. Ainda buscando reestabelecer essa memória, que é muito mais do que uma língua, reverte a lógica da perda oferecendo aos espectadores/leitores a possibilidade de retribuir aquilo que lhe foi “perdido”. É como se demarcasse uma vantagem aos *winkas*: quem está perdendo são eles, que desperdiçaram a possibilidade de aprenderem o mapudungun, enquanto os mapuche, ali, comunicam-se nas duas línguas.

Loncón afirma no documentário que “o racismo é realmente forte na sociedade chilena. Então os pais deixaram de falar o idioma com os filhos, para evitar o sofrimento do filho, produto do racismo⁹⁶. Acreditamos que o mapudungun materializado nas imagens sonoras dos textos de *Ñuke* pode ser uma importante ferramenta que rompe esse ciclo de sofrimento e preconceito, pois trabalha a representatividade num importante patamar da sociedade: a cultura. Nesse sentido, a diretora de *Ñuke*, Paula González Seguel, a partir de sua

les daba vergüenza ser mapuche... no sé... A mis papitos no los dejaban hablar en su lengua cuando iban al colegio, pero pa’ que seguir, si da lo mismo, la historia es una y no se puede cambiar, pero eso, no era na’ una pacificación como usted dice.”

⁹⁵ “Aquí en esta comunidad llamada “Lefweluan” debe haber como 3% de personas que hablan el idioma. La lengua fue una lengua poderosa hasta pasado la conquista y quién liquidó finalmente la lengua fue en el siglo XX con las escuelas. Por ejemplo, hasta les lavaban la boca con jabón cuando hablaban en mapudungun porque se asociaba ese idioma a lo impuro, a lo sucio, a lo que está endemoniado.”

⁹⁶ “El racismo es realmente fuerte en la sociedad chilena. Entonces los padres dejaron de hablar el idioma con los hijos, para evitar el sufrimiento a lo hijo, producto del racismo.”

vivência com os espectadores mapuche durante as apresentações da obra, fala sobre o conceito de cura⁹⁷. O teatro como possibilidade de reestabelecer elos.

3.4 Polícia e Política

A cena inicial da peça é curtíssima, como um lampejo, mas oferece-nos diversos elementos importantes para seguirmos nossa leitura. Quando Carmen retira o capacete do policial gravemente ferido e descobre que por baixo da farda não existe um *winka*, indica-nos que precisamos ler e ver através de camadas: é a irregularidade da imagem que supúnhamos plana. Apesar de não ser um “branco”, aquele homem por trás da farda também demonstra não se reconhecer como um indígena mapuche. Carmen usa as folhas de canelo para estancar os ferimentos do homem, mas ele rejeita, ignora o procedimento, certamente fruto do processo de aculturação.

Cabo - O que cê tá fazendo comigo, índia de merda?

Carmen - Disse pra você calar a boca, isso pode te fazer mal.

[...]

Cabo - Por que... por que... você tá fazendo isso por mim⁹⁸?

Por que Carmen resolve se arriscar e cuidar justamente daquele que representa a maior ameaça para seu povo? A obra não explicita, e isso é uma qualidade, se o tiro levado pelo policial foi uma bala perdida proferida por algum outro policial, ou se foi disparado por um morador da comunidade mapuche. Esta alternativa implicaria, anteriormente, num roubo de arma, já que, segundo o texto, tudo indica que a bala pertencia ao tipo de armamento usado pela polícia chilena. Carmen teria se aproximado do fardado ferido e o levado para dentro de sua casa por solidariedade, por desespero, por responsabilidade, ou para comprovar a verdadeira face humana sobre a qual se incorpora o Estado? Ela retira o capacete do fardado e comprova: “Então você é *lamngen*”. Ciente da “origem” indígena do policial, ela tenta salvá-lo. A atitude de Carmen demonstra um profundo sentido humano de comunidade. Ela deseja

⁹⁷ A fala foi proferida no durante o encontro realizado pelo curso digital “Conversas sobre teatro e sociedade”, já citado em nota anteriormente.

⁹⁸ “**Cabo**: ¡Que me’stai haciendo india’e mierda... / **Carmen**: ¡Te’s callao le dije, mire que le puede hacer mal... / [...] / **Cabo**: ¿Por qué... por qué... me está haciendo esto?”

ver o rosto daquele que está por trás da farda, ela almeja reconhecer a humanidade no “diferente”, a humanidade por trás das leis. Se antes a linguagem imposta se dava através dos uniformes e dos tiros, agora ela se dá pelo diálogo e pela pele, olho no olho. Como afirma Didi-Huberman:

Esperar ver um homem seria, portanto, colocar em jogo novamente a necessidade de reconhecimento do outro, o que significa reconhecê-lo tanto como semelhante quanto como um falante.⁹⁹ (DIDI-HUBERMAN, 2014, p. 13).

A instituição Estado, como a polícia-exército, sinônimo da ameaça, é composta por pessoas reais. Esta cena desmonta a noção que amplamente se tem do aparelho do Estado “que encontra-se de fato ligada à pressuposição de que Estado e sociedade se opõem, sendo o primeiro figurado como a máquina, o “monstro frio” que impõe a rigidez de sua ordem à vida da segunda” (RANCIÈRE, 2018, p. 42).

José - E por que você entrou com ele?

Carmen - Por quê? Fiz errado?

José - Não. Mas estava sozinha.

Carmen - Dá no mesmo, ué. Não sabe o que eu senti naquele momento. Só fiz o que tinha que ser feito.

José - Você podia ter deixado ele pra lá, eles que dessem conta disso.

Carmen - É fácil falar isso se você não estava aqui. Tinha que fazer alguma coisa, senão... O quê? Por acaso cê não teria feito igual¹⁰⁰?

A imagem que nos é apresentada - o fardado - torna-se dialética, desafia-nos: “Eis uma fórmula extrema, quando não exasperada, dessa escolha: saber sem ver ou ver se saber. Uma perda em ambos os casos” (DIDI-HUBERMAN, 2020, p. 186). Mesmo sem sabermos os reais motivos da personagem Carmen, a surpresa de sua descoberta é também a nossa, leitores e espectadores. Descortinadas as camadas da imagem, estamos frente ao problema para além da ficção.

⁹⁹ “Esperar ver a un hombre sería pues volver a poner en juego la necesidad de un reconocimiento del otro, lo cual supone reconocerlo a la vez como semejante y como hablante.”

¹⁰⁰ “**José**: ¿Y pa’ qué se le ocurrió entrarlo? / **Carmen**: ¿Por qué? ¿Estuvo mal? / **José**: No. Pero estabai sola. / **Carmen**: Por lo mismo poh. No sabis lo que sentí en ese momento. Hice lo que tenía que hacer no más. / **José**: Pero podría haberlo dejao ahí, y que ellos se hubieran encargao. / **Carmen**: Es fácil decirlo si tu no estuviste aquí. Había que hacer algo, sino ¿Qué? ¿Voh no hubierai echo lo mismo acaso?”

Segundo Rancière existe uma diferença entre a “baixa polícia”, a polícia e a política, que é “uma forma particular de ordem mais geral que dispõe o sensível, na qual os corpos são distribuídos em comunidade”. (RANCIÈRE, 2018, pp. 41-42) Essa “baixa polícia” já pressupõe uma filosofia política. Que no texto dramático está atrelada às ameaças do exército dentro da comunidade, às prisões dos mapuches baseadas na Lei Antiterrorismo etc. Para o filósofo o outro conceito de polícia é:

[...] antes de mais nada, uma ordem dos corpos que define as partilhas entre os modos do fazer, os modos de ser e os modos do dizer, que faz que tais corpos sejam designados por seu nome para tal lugar e tarefa; é uma ordem do visível e do dizível que faz com que essa atividade seja visível e outra não o seja, que essa palavra seja entendida como discurso e outra como ruído. (*Ibid.*, p. 42)

Já a política:

[...] aquela atividade que rompe a configuração sensível em que as “partes” e as partes ou sua ausência são definidas com base em um pressuposto que, por definição, não tem lugar: a de uma parte dos que não têm parte. Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço no qual as “partes”, as partes e as ausências de partes se definiam. A atividade política é que desloca um corpo do lugar que lhe era designado ou muda a destinação de um lugar, ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso onde ali só tinha lugar o ruído, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como ruído. (*Ibid.*)

Arancibia constrói a ação dramática da peça nessa dialética, entrelaçando esses conceitos desenvolvidos por Rancière. Desde a cena inicial, que demonstra o conflito vivido pelos mapuche pela ação da polícia, a “baixa polícia”, até o desfecho da obra, o autor também nos apresenta a ordem dos corpos definida pela cultura mapuche, e demais elementos que marcam os conceitos de política e de polícia ancestral daquele povo. Há a política, em sua tarefa de romper a configuração do sensível e fazer ser visto e ouvido o que o Estado e a história oficial têm tratado como ruído. Há política e polícia no confronto entre esses mundos distintos, o “winka” e o mapuche, e de certa forma inseparáveis, contraditórios, que se retroalimentam.

Professora - Acontece que os meninos gostam de brincar de se esconderem...

Carmen - E o que tem de estranho nisso?

Professora - Suponho que nada. Mas foi em uma dessas brincadeiras que o seu filho machucou a cabeça de um colega.

Carmen - Sim, eu sei.

Professora - E... às vezes eles jogam pedra por cima do muro, ou em direção à rua... E, bem, uma vez caiu uma pedra em uma camionete. Mas por sorte não aconteceu nada. Dizem que é brincadeira de...

Carmen - De luta.

Professora - Sim, isso. E quando eu lhes pergunto por que fazem isso, eles me dizem que é porque querem ser *weichafes*.

Carmen - Uhum, disso eu também sei.

Professora - E você acha normal as crianças brincarem desse tipo de coisa?

Carmen - Depende.

Professora - De quê?

Carmen - As crianças deste lugar sempre encontram balas e bombas de gás lacrimogênio que ficam espalhadas pelo campo, e depois eles brincam de guerra.

Professora - Não sabia.

Carmen - Então, cê não acha normal que as crianças brinquem desse tipo de coisa?¹⁰¹

O diálogo entre as personagens avança, a professora confessa a Carmen que apesar de ter pouco conhecimento sobre a realidade da vida dos mapuche, ela deseja poder fazer algo, ensinar as crianças para que aprendam, para que sejam mais organizadas, para que não se comportem de maneira tão violenta. Ao que Carmen lhe responde que as crianças não são violentas, mas inquietas, e que aprendem com o que vivem. A professora ainda insiste em querer entender melhor a realidade mapuche para poder ajudar de alguma forma. Ao término do diálogo, Carmen agradece à professora pela preocupação e pela “boa intenção” e diz:

Carmen - Obrigada. Te agradeço de verdade. Mas se eu te disser que isso você não vai poder entender verdadeiramente, vai pensar que não quero nada com você, mas a verdade é que não vai poder entender. Porque entender não basta. É preciso viver isso. É preciso estar aqui. São coisas difíceis de explicar porque meu povo é diferente do seu e, às vezes, ninguém quer entender dessa forma¹⁰².

¹⁰¹ “**Profesora:** Lo que pasa es que a los niños les gusta esconderse... / **Carmen:** ¿Y qué tiene de raro eso? / **Profesora:** Supongo que nada. Pero en uno de estos juegos fue que su hijo le rompió la cabeza a su compañero. / **Carmen:** Si, lo sé. / **Profesora:** Y a veces tiran piedras al otro lado de la pared, o hacia el camino.... Eh, y bueno, una vez le cayó una piedra a una camioneta. Pero por suerte no pasó nada. Dicen que juegan a la... / **Carmen:** A la lucha. / **Profesora:** Sí, eso. Y cuando yo les he preguntado porque lo hacen, me han dicho que porque quieren ser *weichafes*. / **Carmen:** Sí, también sé eso. / **Profesora:** ¿Y usted encuentra normal que los niños jueguen a este tipo de cosas? / **Carmen:** Depende. / **Profesora:** ¿De qué? / **Carmen:** Los niños de este lugar siempre recogen balas y bombas lacrimógenas que quedan tiradas en el campo, y después juegan a la guerra. / **Profesora:** No sabía. / **Carmen:** Entonces, ¿encuentra normal que los niños jueguen a este tipo de cosas?”

¹⁰² “**Carmen:** Gracias. De verdad gracias. Pero si le digo, que de verdad no podrá entender, va pensar que no quiero na’ con usted, pero de verdad que no la va poder entender. Porque no basta con eso. Hay que vivirlo. Hay que estar aquí. Son cosas que son difíciles de explicar, porque mi pueblo es distinto al suyo, y a veces nadie lo quiere entender así.”

Ñuke levanta uma questão complexa das sociedades contemporâneas, que é a necropolítica, que reconfigura as noções de resistência, sacrifício e terror, segundo Achille Mbembe. O policial indígena, absorvido pelo mecanismo de controle do estado chileno, tornou-se agente dessa máquina de Poder - dispositivo que em realidade reconfigura os espaços (de vida) de acordo com um fundamento capitalista, racista, colonialista, como vimos. O indígena que foi às ruas para lutar por direitos - “romper a configuração do sensível” - terminou preso; aqueles que se recusam a sair das aldeias, como Carmen, que defendem o direito de ter sua experiência da vida nos moldes de sua cultura em seu território original, também se encontram cercados, sem liberdade, em seu próprio território. *Ñuke* denuncia que a etnia mapuche continua na eminência de perder o que resta de sua liberdade, sua autonomia, sua vida. Mas que mesmo assim, os mapuche seguem sua luta.

A autonomia da vida, então, estaria a serviço do quê? De quem? Importa ao Estado? Lembramos aqui dos inúmeros protestos pelo mundo com o dizeres “*black lives metter*”, “vidas pretas importam”, que também foram expandidos para “vidas indígenas importam”.

Populações inteiras são o alvo do soberano. As vilas e cidades sitiadas são cercadas e isoladas do mundo. O cotidiano é militarizado. É outorgada liberdade aos comandantes militares locais para usar seus próprios critérios sobre quando e em quem atirar. O deslocamento entre células territoriais requer autorizações formais. Instituições civis locais são sistematicamente destruídas. A população sitiada é privada de seus meios de renda. Às execuções a céu aberto somam-se matanças invisíveis. (MBEMBE, 2016, p. 138)

A soberania do Estado chileno, também o brasileiro entre tantos outros, consegue agir com seus distintos dispositivos e executa o seu projeto de governabilidade determinando quem são os que podem ou não viver. *Ñuke*, a partir do teatro político documental, propõe publicamente um espaço de resistência a essa necropolítica.

CAPÍTULO 4 - Considerações finais

4.1 Apesar de tudo

Hortensia: Me meto sim, parenta, pô, as manifestações servem pra pressionar, poxa, Carmen, entenda isso. Servem pra gente poder sair nas notícias, pra que abram os olhos... *(Para José)* Me avisa se precisar de companhia, somos muitos que podemos te acompanhar¹⁰³.

No dia 24 de julho de 2021, em meio aos protestos contra o governo Bolsonaro que ocorreram em todas as partes do país, uma imagem ganhou as telas de todos os telefones celulares, redes sociais como Facebook e Instagram, jornais, televisões: a estátua de Manuel de Borba Gato (1649-1718) foi queimada e Santo Amaro, na zona sul de São Paulo. O bandeirante e escravocrata foi responsável pelo extermínio de povos indígenas durante o projeto de “interiorização do Brasil”.

Figura 21 - Incêndio na estátua do bandeirante Borba Gato. Foto: Gabriel Schlickmann.



104

¹⁰³ “**Hortensia:** Me meto poh parienta, si las marchas sirven pa’ presionar po Carmen, entienda eso. Son pa’ que podamos salir en las noticias, pa’ que nos pesquen... (A José.) Avísenos si necesita compañía, son varios los que podemos acompañarlo.”

¹⁰⁴ <https://apnews.com/article/noticias-ff248724869b3633f2b0ffd4897f0088> Acesso em: 30 jul. 2021.

No dia seguinte ao protesto, a justiça determinou a prisão preventiva do motoboy Paulo Lima, Gécica de Paula, sua companheira, e Danilo da Silva Oliveira. Os dois apresentaram-se à polícia espontaneamente. Os dois homens e Gécica de Paula foram encarcerados, mas ela foi solta ao comprovar que não havia participado do ato, pois no momento da manifestação ela estava em casa cuidando da filha do casal. Danilo Silva Oliveira também foi solto. Paulo Lima juntamente com seu colega Danilo da Silva Oliveira, são integrantes do movimento “Revolução Periférica”. Paulo Lima ficou detido na prisão até o dia 10 de agosto. O que indica que houve um intento de retaliação direta a Lima, que também lidera o movimento denominado “entregadores antifascistas”, que luta contra a “uberização” dos serviços e precarização das condições trabalhistas na sociedade. O movimento visa a emancipação dos trabalhadores e trabalhadoras, contra a exploração laboral e o processo de desmonte e abandono das legislações trabalhistas por parte dos governos e empresas privadas. Em depoimento realizado em vídeo para o jornal Folha de São Paulo, Lima diz:

Se você acha que a uberização é um problema dos entregadores, você está errado. A uberização é um desdobramento da revolução industrial. Se a revolução industrial, ela avançou pra todo mundo, a uberização vai avançar pra todo mundo também¹⁰⁵.

Detentor de uma consciência política, histórica e de classe extremamente crítica, Paulo Lima é acusado de ter cometido crime contra o patrimônio público, vandalismo, e assim como milhões de outros cidadãos em todo mundo é vítima de uma inversão da lógica histórica colonial. Tal como os povos originários que são denunciados, presos, assassinados por invasão de propriedade, sendo que a “propriedade” lhes pertenciam originalmente. Ainda sobre o incêndio causado na estátua de Borba Gato, Lima declarou:

Para aqueles que dizem que a gente precisa ir por meios democráticos, o objetivo do ato foi abrir o debate. Agora, as pessoas decidem se elas querem uma estátua de 13 metros de altura de um genocida e abusador de mulheres.¹⁰⁶

No dia 12 de março de 2021, a estátua do General Manuel Baquedano foi removida da Praça Itália, situada em Santiago, pelo governo chileno com a justificativa de danos que o

¹⁰⁵ Trecho do discurso de Bruno Lima, na entrevista da série “e eu?” realizado pelo jornal Folha de São Paulo. Visto em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ttciccleoIg> Acesso em: 30 jul. 2021.

¹⁰⁶ <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/lider-dos-entregadores-paulo-galo-e-presos-por-incendio-de-estatuade-borba-gato/> Acesso em: 30 jul. 2021.

“vandalismo” dos protestos públicos poderiam causar. O militar homenageado na estátua em questão participou do processo de ocupação do sul do país, o que inevitavelmente teve como objetivo o extermínio da população mapuche, como vimos no primeiro capítulo desta dissertação. A estátua foi alvo de inúmeras intervenções performáticas (pinturas, pichações, composição com figurinos etc.) durante as recentes manifestações populares chilenas.

Figura 22 - Estátua de Manuel Banquedano sendo retirada da praça Itália, em Santiago. Foto: Esteban Félix.



107

No dia 28 de junho de 2021, manifestantes derrubaram a estátua de Cristóvão Colombo na cidade de Barranquilla, Colômbia. Em maio do mesmo ano, na capital do país, o grupo indígena Mizak derrubou a estátua do colonizador espanhol González Jiménez de Quesada. Na imagem abaixo podemos observar uma parte da bandeira wiphala que era usada durante o protesto. Wiphala é a “representação da filosofia andina, simboliza a doutrina de Pachakama (princípio, ordem universal) e de Pachamama (mãe, cosmos)¹⁰⁸”; é um símbolo da ressurreição da cultura indígena andina.

¹⁰⁷ <https://apnews.com/article/noticias-ff248724869b3633f2b0ffd4897f0088> Acesso em: 25 jul. 2021.

¹⁰⁸ “[...] representación de la filosofía andina, simboliza la doctrina del Pachakama (principio, orden Universal), y la Pachamama (madre, cosmos) [...]” <https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/aymara/whipala.html> Acesso em: 25 jul. 2021.

Figura 23 - Estátua de Cristóvão Colombo derrubada em Barranquilla, Colômbia. Foto: Mery Granados.



109

Outros símbolos da opressão ditatorial e do colonialismo vêm sendo removidos com a “força” da inquietação popular também na Nova Zelândia, Estados Unidos, Espanha, entre tantos outros países. A queda das estátuas, seria esse movimento um levante? Uma força renovadora que brota de um terreno considerado como infértil? Até que ponto o apagamento histórico, o genocídio, as políticas racistas são capazes de impedir a produção de imagens revolucionárias? Sejam elas produzidas através da realidade, da ficção ou da dialética entres estas, como em *Ñuke*. Proposições que borram esses limites e promovem outras partilhas sensíveis que contribuam para que a história seja revista e a política reformulada.

Imagens apesar de tudo, atesta Didi-Huberman (2020). Apesar da *shoah*, do genocídio dos judeus, do irrepresentável, do apagamento das provas e da memória; ainda sim, as imagens insistem em existir. Ainda que sejam “poucas” as que restaram, elas que nos olham enigmáticas, dizem e não dizem, são como esfinges que exigem de nós a coragem e a postura crítica de não sucumbir à difícil tarefa da imaginação. Do redescobrimto, da retomada de seus sentidos através dos tempos.

Enxergamos na dramaturgia de David Arancibia uma proposta que caminha nesta direção apontada por Didi-Huberman, pois nos é oferecida uma gama de imagens que rompem com o regime de visibilidade e audibilidade dominante nas artes cênicas e na história

¹⁰⁹ <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2021/07/07/a-polemica-em-torno-da-derrubada-de-estatuas-de-cristovao-colombo-generais-e-trafficantes-de-escravos-na-america-latina.ghtml>
Acesso em: 24 jul. 2021.

oficial chilena, e arriscamos a dizer que na América Latina de uma forma geral. As expressões na língua mapudungun rompem constantemente a armadura bélica do idioma oficial da nação colonizadora; os próprios corpos dos atores e atrizes mapuche dão-se a ver e nos olham ocupando a cena numa posição de protagonismo. Desviando-se da fábula comum em que a sociedade os enquadra, apresentando-nos o seu verdadeiro imaginário-real em uma cena viva teatral. Também a *ruka*, erguida fora do contexto geográfico e cultural, os objetos e instrumentos musicais símbolos da cultura mapuche (*trutuka*, *pifilka*, *kultrun*), são como as imagens vagalumes (Didi-Huberman), que a cada apresentação têm a possibilidade de se incendiarem diante dos olhos dos espectadores. Enfrentando todo o genocídio secular contra os povos originários, *Ñuke* propõe uma alteração no *status* das imagens representadas no que se convencionou historicamente como teatro. Resgata imagens de vidas mapuche que foram atreladas a um passado omitido na narrativa oficial para imagens-vivas no presente e no futuro, imagens-centelhas apesar de tudo.

Carmen - [...] Eu sei que foi assim... O mais velho, levaram preso... sem que possa ver o sol, sem que possa ver nossos pássaros, nossas árvores, nossas plantas... Eu gostaria que vocês abrissem os olhos e se dessem conta que isto é uma guerra, e que nós estamos apenas nos defendendo... e que meu filho... eu quero o meu filho [...].¹¹⁰

Algumas dessas imagens propostas no texto dramático de David Arancibia são de ordem semelhante a que o filósofo camaronês descreve como parte da “violência emancipadora do colonizado”, “estritamente falando, a vida é aquilo que a luta tiver produzindo” (MBEMBE, 2018, pp. 291- 292). Esta “produção” nos é ofertada enquanto poética, consciência crítica que é a favor da vida e não subordinada ao sistema opressor, nem à fetichização dos povos originários.

Carmen - [...] Poderia dizer que já estamos acostumados a viver assim. Faz parte da resistência, entende? Porque resistir não é só atirar pedra, como talvez você acredite, ou pular cerca, ou fazer greve de fome, ou sei lá. A resistência também se faz dia a dia. É como respirar, porque a resistência tá em tudo o que a gente faz.¹¹¹

¹¹⁰ “**Carmen**: Yo sé que fue así... Al mayor me lo encerraron... sin que pueda ver el sol, sin que pueda ver nuestros pájaros, nuestros árboles, nuestras plantas... Me gustaría que abrieran los ojos, y se dieran cuenta que esto es una guerra, y que nosotros nos estamos defendiendo no más... y que mi niño... yo quiero a mi niño [...].”

¹¹¹ “**Carmen**: Se podría decir que ya estamos acostumbrados a vivir así. Es parte de la resistencia, ¿me entiende? Porque resistir no es solamente tirar piedras como a lo mejor usted

Ailton Krenak diz da importância de se garantir a diversidade das representações artísticas, isso quer dizer também do acesso aos espaços e mecanismos de partilha do sensível. O que significa a possibilidade de diferentes pontos de vista - estético, político e histórico - ocuparem um mesmo tempo-espaço. Somente a partir da coexistência dessas perspectivas será possível um verdadeiro exercício de democracia.

Desde os primeiros administradores da Colônia que chegaram aqui, a única coisa que esse poder do Estado fez foi demarcar sesmarias, entregar glebas para senhores feudais, capitães, implantar pátios e colégios [...]. Nossa esperança é o que o desenvolvimento das nossas relações ainda possa nos ajudar a ir criando formas de representação, formas de cooperação, formas de gerenciamento das relações entre nossas sociedades, onde essas instituições se tornem mais educadas: é uma questão de educação. Se o progresso não é partilhado por todo mundo, se o desenvolvimento não enriqueceu e não propiciou o acesso à qualidade de vida e ao bem-estar para todo mundo, então que progresso é esse? (KRENAK, 2015, p.167)

Ñuke é uma obra política não porque defende algum tipo de igualdade perante “as leis”, mas, justamente, porque reafirma a diferença por meio de uma bagagem cultural, cosmológica, imagética, porque interfere, desequilibra e propõe o choque entre mundos, uma outra partilha do sensível. “A política não é, assim, o nome de nada. Não pode ser outra coisa senão a política, isto é, a negação da igualdade.” (RANCIÈRE, 2018, p. 48). O texto de Arancibia é uma obra que também trabalha sobre a utopia, uma vez que propõe em suas imagens um tempo-espaço concomitantemente perdido e almejado. Assim como é possível observar na luta de outras sociedades originárias, Chamorro afirma sobre os guarani kaiowá:

As imagens espaciais utópicas não são mera utopia, no sentido de um não-lugar, inacessível, como alguns querem entender, para se desvincilharem das implicações da reivindicação. Sua busca não se pode interpretar como um fenômeno exclusivamente mítico. Ela tem uma profundidade sócio-histórica e impulsiona aos grupos indígenas, em situação de progressivo desterro, a lutarem por um solo firme sob seus pés e por espaços de liberdade. (CHAMORRO, 2010, p. 103)

Logo, devemos reconhecer a importância do teatro proposto do por David Arancibia em *Ñuke*, assim como o trabalho realizado pelo Grupo KIMVN Teatro Documental e diversas estéticas que propõem as teatralidades dos povos originários em convívio como boas

cree, o correr cercas, o hacer huelgas de hambre, o no sé. La resistencia también se lleva en el día a día. Es algo que uno lleva puesto, porque la resistencia está en todo lo que uno hace.”

sementes em terra fértil. Como lugar capaz de proporcionar a vida, a luta, na contramão da crítica de Buyng-Chun Han à sociedade contemporânea, este teatro desarticula os “consumidores passivos”, conclamando os cidadãos-espectadores a tornarem-se ativos frente a uma narrativa viva que se apresenta em cena.

Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é a criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza dissensos, que muda os modos de apresentação do visível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com sujeitos, o modo como o mundo é povoado de acontecimentos e figuras. (RANCIÈRE, 2012a, p. 64)

Ainda que dissimulado, em alguns casos, a concepção do Poder colonial imperialista que funda a América Latina continua sendo o eixo sobre o qual os países definem suas políticas. A História validada por essa perspectiva propõe uma inversão complexa de sentidos, que a partir dos mecanismos de controle como a escola, a história, a arte, a polícia, entre outros, concretizam-se como narrativa da Verdade. *Ñuke*, assim como outras obras de arte de mesma potência, tem um papel fundamental neste cenário, que é configurar-se como uma operação política, histórica, mnemônica, social e artística que intervém definitivamente no *status quo* da partilha do sensível. A *ruka*, erguida para a realização das apresentações, é o combustível ancestral que rompe o cenário das cidades e acende uma chispa de fogo capaz de provocar o incêndio. É uma imagem que ressurgiu, novamente como os vagalumes de Didi-Huberman, de uma memória secular, reafirmando a contemporaneidade da cultura mapuche e desautorizando o poder oficial do Estado. É uma sobreposição de temporalidades: desde o primeiro massacre até às políticas genocidas atuais e toda resistência dos povos originários. *Ñuke* (re)encena uma possibilidade de outro desfecho para o futuro.

Ñuke vai além da lógica apontada por Didi-Huberman, em *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014), que diz: os povos estão expostos justamente porque estão ameaçados. O raciocínio do filósofo, que está baseado nas representações audiovisuais e fotográficas, revela uma maquinação ardilosa dos mecanismos que engendram a arte e a sociedade. Em *Ñuke* há, sim, essa denúncia, mas estamos em um outro tipo de distribuição do sensível. O teatro, com sua exigência convivial territorializada, abrange muito menos espectadores em comparação às produções cinematográficas; no entanto, promove uma política de comunidade mais possível,

ainda que temporária. Com as imagens-texto de *Ñuke*, David Arancibia religa temporalidades e possibilita a construção concreta de um espaço utópico: o teatro. E é dessa forma que enxergamos potencialmente um diálogo com outros contextos latino-americanos.

REFERÊNCIAS

- ANRACIBIA, David. **Ñuke**. Santiago: Consejo Nacional de Cultura y las artes, 2013. 78 p.
- ARRECHE, Araceli Mariel. Teatro Mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible?. In: **Revista del CCC - Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini**, 2008. Disponível em: <https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobre-una-teatralidad-invisible>
- AYLWIN, José. Los conflictos en el territorio mapuche: antecedentes y perspectivas. In: **Perspectivas**, Santiago, vol. 3, nº 2, p. 277-300, 2000.
- BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro; CHIARINI, Ana Maria; PALMA, Anna. (Orgs.) **Teatro e tradução de teatro: estudos, V.1**. Orgs. Anna Palma, Ana Maria Chiarini e Tereza Virgínia Barbosa. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2017. 304 p.
- BENITES, Tónico. Recuperação dos territórios tradicionais guarani-kaiowá. Crónica das táticas e estratégias. In: *Journal de la Société des américanistes* [Online], 100-2 | 2014, Online since 01 July 2015. URL : <http://journals.openedition.org/jsa/14022> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/jsa.14022> Acesso em: 02 jun. 2021.
- CALDERON, Guillermo. **Escola**. Tradução de Assis Benevenuto e Sara Rojo. Belo Horizonte: Editora Javali, 2018. 100 p.
- CASTRO, Eduardo Viveiros. **Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural**. São Paulo: Ubu Editora, n-1 edições, 2018. 288 p.
- CAYUQUEO, Pedro. **Historia secreta Mapuche**. Vol. I. Santiago de Chile: Catalonia, 2017. 458 p.
- _____, Pedro. **Historia secreta Mapuche**. Vol. II. Santiago de Chile: Catalonia, 2020. 335 p.
- CHAMORRO, Graciela. **Panambizinho: lugar de cantos, danças, rezas e rituais kaiowá**. São Leopoldo: Karywa, 2017. 284 p.
- _____. Imagens espaciais utópicas: Símbolos de liberdade e desterro nos povos guarani. In: **Indiana** (Berlín) 2010. 79-107 p. DOI: <https://doi.org/10.18441/ind.v27i0.79-107> | ISSN (online): 2365-2225 Acesso em: 03 jun. 2021.
- CHIHUAILAF, Elicura. De sueños azules y contrasueños. Santiago del Chile: Editorial Universitaria, 1995. 110 p.
- COELHO, Iandra Maria Weirich da Silva; ANDRADE, Bruno da Silva. Educação escolar indígena em escolas urbanas e o uso de materiais didáticos específicos: reflexões e desafios. *Revista Multidisciplinar de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura do Instituto de Aplicação Fernando Rodrigues da Silveira (CAp-UERJ)*. V. 10 – N. 23. Janeiro-abril de 2021. P. 148-163. DOI: 10.12957/e-mosaicos.2021.53814 – ISSN 2316-9303.

CONTRERAS, Carlos Painemal. **Los tratados celebrados por los Mapuche con la Corona Española, la República del Chile y la República de Argentina.** Tese de doutorado. Altamerikanistik, Universidad Libre de Berlín. Berlim, 2010. 351 p. Versão disponível em: http://www.archivochile.com/carril_c/cc2013/cc_2013_00009.pdf

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. 264 p.

_____. **Imagens apesar de tudo.** Tradução de Vanessa Brito e João Pedro Cachopo. São Paulo: Ed. 34, 2020. 272 p.

_____. **Cascas.** Tradução de André Telles. - São Paulo: Ed. 34, 2017. 112p.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Tradução de Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p.

_____. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Traducción de Horacio Pons. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manatíal, 2014. 272 p.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro.** Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016. 204 p.

_____. **Cartografía teatral: introducción al teatro comparado.** Buenos Aires: Atuel, 2008. 224 p.

FERREIRA, Luísa Lagoeiro. **Memória e violência na dramaturgia de Guillermo Calderón.** Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2020. 100 p.

HAN, Byung-Chul. **No enxame: perspectivas do digital.** Tradução de Lucas Machado. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. 136 p.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática de liberdade.** Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. 288 p.

KRENAK, Ailton. **Ailton Krenak.** Org. Sérgio Cohen. Rio de Janeiro: Azougue, 2015. 264 p.

_____. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 88 p.

LOPES, Ana Maria D'Ávila; LOPES, Luis Haroldo Pereira dos Santos. "Conflito mapuche": aplicação da Lei Antiterrorista e violação dos direitos humanos. In: **Rev. Direito Práx.**, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 2, 2018, p. 587-609. DOI: 10.1590/2179-8966/2017/26897| ISSN: 2179-8966

MBEMBE, Achille. Necropolítica. In: **Arte & Ensaios**, PPGAV, EBA, UFRJ, n.32, dez. 2016, p. 122-151.

_____. **A crítica da razão negra.** Trad. Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018. 320 p.

_____. **O sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada.** Trad. Fábio Ribeiro. Petrópolis, RJ: Vozes, 2019. 264 p.

MOTA, Juliana Grasiéli Bueno. Os Guarani e Kaiowá e suas lutas pelo tekoha: os acampamentos de retomadas e a conquista do teko porã (bem viver). In: **REVISTA NERA**. Presidente Prudente. Ano 20, nº. 39 - Dossiê. pp. 60-85. 2017. ISSN: 1806-6755 DOI: <https://doi.org/10.47946/rnera.v0i39.4959> Acesso em: 05 maio. 2021.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado**. 3 ed. São Paulo: Perspectivas, 2016. 232 p.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008. 220 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. - São Paulo: Ed. 34, 2009. 80 p.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. 2a Ed, São Paulo; Editora 34, 2009. p.72.

_____. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto; organização Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 152 p.

_____. **O desentendimento: política e filosofia**. Tradução de Ângela Leite Lopes. Ed. 34, 2018. 160 p.

_____. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012. 128 p.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. 464 p.

RICOEUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução e prefácio Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 71p.

ROJO, Sara. **Teatro Latino-americano em diálogo: produção e visibilidade**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2016. 232 p.

ROJO, Grínor. La identidad y la literatura. **Caligrama: Revista de Estudos Românicos**, [S.l.], v. 7, p. 79-102, nov. 2011. ISSN 2238-3824. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/caligrama/article/view/358>>. Acesso em: 16 ago. 2021. doi:<http://dx.doi.org/10.17851/2238-3824.7.0.79-102>.

SILVA, Claudia Zapata. Identidade, nação e território na escrita dos intelectuais Mapuches. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, [S.l.], v. 16, p. 57-79, dez. 2007. ISSN 2317-2096. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1406>. Acesso em: 05 jun. 2021. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2317-2096.16.2.57-79>

SOTO VELOSO, E. G. Mapudungun e processos de escolarização dos Mapuche no discurso governamental e pedagógico no Chile. **Labor e Engenho**, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 28-47, 2007. DOI: 10.20396/lobore.v1i1.229. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/labore/article/view/229> Acesso em: 15 maio. 2021.

SOUZA, C. D. P. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. **Sala Preta**, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 178-191, 2019. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v19i1p178-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245>. Acesso em: 24 maio. 2021.

TIZUMBA, Júlia. **Maurício Tizumba: caras e caretas de um teatro negro performativo**. Belo Horizonte: Editora Javali, 2021. 160 p.

VILLEGAS, Juan. **Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina**. Buenos Aires: Galerna, 2005. 328 p.

NOVA, Vera. (2016). Levantes. **ARS** (São Paulo). 14. 19. 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.123427.

ZÚÑIGA, Fernando. **Mapudungun: el habla mapuche**. Santiago del Chile: Centro de Estudios Públicos, 2006. 402 p.

Sites eletrônicos:

<https://www.fundacionteatroamil.cl/noticias-2019/david-arancibia-%C3%B1uke-es-tambi%C3%A9n-la-historia-de-mi-familia-por-el-lado-materno/> Acesso em 14 maio 2021.

<https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2021/03/cad124-utopiasmapuche.pdf> Acesso em 15 maio 2021.

https://sitioanterior.indec.gov.ar/micro_sitios/webcenso/ECPI/pueblos/ampliada_index.asp?mode=07 Acesso em 15 maio 2021.

<http://www.bibliotecaminsal.cl/wp/wp-content/uploads/2018/01/006.Diccionario-Mapuche.pdf> Acesso em 16 maio 2021.

<http://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/594740-bartomeu-melia-jesuista-e-antropologo-evangelizado-pelos-guarani-1932-2019> Acesso em: 16 maio. 2021.

<https://www.mapuche-nation.org/> Acesso em: 16 maio. 2021.

<https://www.censo2017.cl/descargas/home/sintesis-de-resultados-censo2017.pdf> Acesso em: 16 maio. 2021.

https://www.cultura.gov.ar/dia-internacional-de-los-pueblos-indigenas_6292/ Acesso em: 17 maio. 2021

Livro de Elicura Chihuailaf <https://pt.calameo.com/read/0000505636c751dffa41f> Acesso em: 17 maio. 2021.

<http://cinemapuche.blogspot.com/> Último acesso em: 25 maio. 2021.

<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/e-mosaicos/article/view/53814> Acesso em: 24 set. 2021.