



**As memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973) na dramaturgia do KIMVN Teatro**

***Memories of political repression against the Mapuche after the coup d'état in Chile (1973) in the dramatic texts of KIMVN Theater Company***

Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

carladameane@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6283-4930>

**Resumo:** Neste artigo será apresentado um diálogo com as obras do repertório artístico do KIMVN Teatro, destacando os aspectos simbólicos e as reflexões que constituem os testemunhos de personagens que levam à cena memórias da repressão política contra os mapuches após o golpe de estado chileno (1973). O diálogo se dará a partir da apresentação e da leitura crítica de trechos extraídos dos textos dramáticos das obras *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008), *Galvarino* (2012), *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) e *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019), a fim de ressaltar como o tema da violência política contra os mapuches, durante o período da ditadura militar chilena, é uma constante no fazer teatral desta companhia que, partindo de uma ferida familiar, atribui a ela uma dimensão comunitária de proporção nacional. Além de visibilizar as histórias reais de mapuches afetados, em distintas dimensões durante este período da história chilena, as dramaturgias estudadas dão conta de um trabalho de manutenção da memória coletiva e da reescritura da história oficial do Chile, com ênfase na resistência dos mapuches frente ao projeto de estado nação.

**Palavras-chave:** andinidades em cena; mapuches; KIMVN Teatro; dramaturgias latino-americanas; teatro documental.

**Abstract:** This article discusses the works of *KIMVN* Theater Company's repertoire, highlighting the symbolic aspects as well as the reflections that constitute the testimonies of characters that reenact memories of political repression against the Mapuche after the coup d'état in Chile (1973). The discussion stems from the presentation and critical analysis of excerpts from the dramatic texts of the plays *Ñi pu tremen Mis antepasados* (2008), *Galvarino* (2012), *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) and *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019), in order to show how recurrent was the theme of political violence against the Mapuche throughout the Chilean military dictatorship in the performances of this theater company, which, based on a familiar wound, attributes a nationwide community dimension to it. In addition to making the stories of the Mapuche victims visible, in different dimensions, during that period of the Chilean History, the dramatic texts studied concern the preservation of the collective memory and the rewrite of the official History of Chile, highlighting the Mapuche resistance in face of the project of State-Nation.

**Keywords:** andinities on stage; Mapuche; *KIMVN* Theater Company; Latin American dramaturgies; documental theater.

## 1 *KIMVN* e a perspectiva performativa e documental do teatro mapuche contemporâneo

Todos saem para o campo, todos estão com a vestimenta tradicional. Faz frio. Soam os *cuencos*, o *kutrun* e a *cascahuilla*<sup>1</sup>. Lua minguante. Amanhecer. Em meio à névoa soam o *Kultrung*, o *trompo* e a *cascahuilla*<sup>2</sup>. As árvores choram. Alguns estão com o *trarilonko*, *muñolonko* e *makun*<sup>3</sup>. A *Papay* Rosa invoca a irmã Macarena e sua alma se faz presente. Nos olha, nos rodeia. Marcela e Emiliano, pedem pelo seu *pullu* (espírito), pelos

---

<sup>1</sup> Instrumentos musicais da tradição mapuche.

<sup>2</sup> Instrumentos musicais da tradição mapuche.

<sup>3</sup> Acessórios da indumentária mapuche tradicional.

meninos e por seu esposo. Para que exista fortaleza, para que haja verdade e se faça a justiça<sup>4,5</sup>  
(González Seguel, 2017-2019, p. 19).

Pela invocação da Papay Rosa, citada na epígrafe que abre este artigo, que ao longo da leitura tenhamos presente entre nós a memória de Yudy Macarena Valdés Muñoz e a memória de Galvarino Ancamil Mercado.

A trajetória artística da Compañía Multidisciplinaria KIMVN Teatro está atravessada profundamente por traços de performatividade e pela relação estreita com os documentos da memória material e imaterial dos mapuches. KIMVN insurge na cena teatral chilena contemporânea a partir de um trabalho artístico empreendido por Paula González Seguel e sua irmã Evelyn González Seguel na região metropolitana de Santiago, junto à associação mapuche urbana Petu Moguelein Mawidache (Centro Ceremonial Parque Mahuidache), e em diálogo com as mulheres, senhoras da terceira idade, frequentadoras do Club de adultas mayores Flor de Invierno. Com o nome de Teatro Kimen<sup>6</sup>, a companhia inicia uma práxis artística de caráter imersiva junto à comunidade de migrantes mapuches em Santiago, que, após a ocupação dos espaços urbanos, os havia reconfigurado. Segundo González Seguel (2018, p. 17) “embora o contexto que estava ao redor das *rukas* era urbano, estar no interior delas nos transportava até o campo, e por um momento a cidade desaparecia, para dar lugar a um contexto que nos remontava à Araucanía, ao *Walmapu*, ao nosso território ancestral”<sup>7</sup>.

---

<sup>4</sup> “Todos salen al campo, todos traen vestimenta tradicional. Hace frío. Suena los cuencos, el kultrun y la cascahuilla. Luna Menguante. Amanecer. En medio de la niebla suena el Kultrun, el trompe y las cascahuillas. Los árboles lloran. Algunos llevan trarilonko, muñolonko y makun. La papay rosa recuerda a la Lamngen Macarena y su alma se hace presente, nos mira, nos rodea. Marcela y Emiliano, piden por su pullu, por los niños, por su esposo. Para que exista fortaleza y para que haya verdad y se haga justicia” (González Seguel, 2017-2019, p. 19).

<sup>5</sup> As traduções do espanhol para o português presentes neste artigo foram realizadas pela autora.

<sup>6</sup> Significa “você me conhece?” (González Seguel, 2018, p. 17).

<sup>7</sup> “Si bien el contexto que rodeaba a las Rukas era urbano, estar al interior de ellas nos transportaba hacia el campo, y a ratos desaparecía la ciudad, para dar cabida a un contexto que nos remontaba a la Araucanía, a wallmapu, a nuestro territorio ancestral” (González Seguel, 2018, p. 17).

Além da familiaridade concedida ao trabalho do KIMVN, desde o início de sua trajetória artística, através da ocupação do espaço comunitário, os traços da memória ancestral residem, também desde essa época, nos corpos e nos repertórios orais das mulheres e homens, de distintas gerações que passam a configurar uma presença importante nos projetos artísticos da companhia. De modo especial, as relações familiares são basilares nos empreendimentos artísticos do KIMVN. Trata-se, segundo minha leitura, de uma concepção ampliada da família como núcleo central da compreensão comunitária.

Para falarmos de um tema como o proposto neste trabalho, tomam-se como princípios reflexivos a enunciação plural de uma comunidade afetada pela dor, pela perda, e pela inquietação causada por processos violentos vividos em contextos familiares. São essas violências que encontram, no presente, intercessão com violências reconfiguradas, atualizadas em seu *modus operandi*, carregadas pelas mesmas características histórico-sociais: o racismo, o colonialismo e a opressão do estado nacional chileno contra os mapuches.

No que corresponde a colocar em cena as violências as quais os mapuches estiveram submetidos no período aqui destacado, é importante apontar que, na história do teatro chileno, os mapuches sempre reivindicaram um lugar de autorrepresentação, desde os anos que antecedem o golpe militar de 1973. Maritza Fariás Cerpa (2018), em “Hacia la construcción de um sujeto político. El teatro como agente educativo y creador de conciencia social (1958-1973)”, chama atenção ao fato de que, nestas décadas havia uma preocupação por parte daqueles que produziam teatro em atribuir autenticidade às suas produções, tanto para aquelas produzidas de forma profissional quanto ao teatro não profissional (*aficionado*). Ela expõe a opinião de Isadora Aguirre sobre a importância do efeito do teatro na vida das pessoas, trazendo a experiência da dramaturga com os mapuches a partir de *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche* (1982):

Conta que uma vez, trabalhando com homens dirigentes políticos mapuche em *Peñaloén* fez uma adaptação de sua obra *Lautaro* para ser representada nas comunidades e que cada vez foi “ficando mais curta porque realmente para estes mapuches aqui custava muito mais atuar”. Ela assinala que os mapuche de Santiago são muito diferentes dos mapuches do sul “eles têm um problema de ressentimento, não têm a sua terra, estão discriminados, não é a

mesma coisa que estar no Sul, é totalmente distinto, eu notava isso e não me atrevia a corrigi-los porque iriam ficar chateados comigo”. E continua seu relato apontando a quantidade de elementos extras que ocorre com o que se escreve “quando a obra está sendo encenada”. A adaptação voltou a cartaz no Instituto Goethe para o ano novo mapuche no mês de julho com o mesmo elenco de atores amadores. “Eles já tinham mudado bastante” lhe dizia o seu sobrinho, que a havia envolvido neste trabalho. Ele notava que, por exemplo, quando iam a um restaurante, depois de tê-los acompanhado durante todo o processo de ensaios, no princípio “andavam todos assustados, não se atreviam a falar”, por outro lado, depois de irem ao palco e apresentarem a obra, chamavam a viva voz “Ei, você”, diziam ao garçom, completamente desinibidos. “Ou seja, há uma mudança na autoestima que é muito importante, se sentem integrados à cultura, sobem um degrau e isso eu notei em todas as comunidades onde trabalhei”<sup>8</sup> (Aguirre, 1995 *apud* Fariás Cerpa, 2018, p. 57-58).

É interessante considerar que a empreitada de Aguirre, trazida por Fariás Cerpa em seu artigo, relaciona-se ao trabalho de produção teatral com não atores. Um dos empreendimentos que caracterizam a

---

<sup>8</sup> “Cuenta que una vez trabajando con hombres dirigentes políticos mapuches en Peñaloén hizo una adaptación de su obra *Lautaro* para ser representada en las poblaciones y que cada vez fue “haciendo más chica porque realmente a estos mapuches de acá les costaba mucho más actuar”. Señala que los mapuche de Santiago son muy diferentes a los del sur “ellos tienen un problema de resentimiento, no tiene su tierra, están discriminados, no es lo mismo que el mapuche que está en el sur es distinto totalmente, yo lo notaba y no me atrevía a corregirlos porque se me iban a enojar”. Y continúa su relato apuntando la cantidad de elementos extras que suceden con lo que se escribe “cuando la obra ya se echa a andar”. La adaptación se volvió a dar en el Instituto Goethe para el año nuevo mapuche en el mes de julio con e mismo elenco de actores aficionados. “Ellos ya habían cambiado bastante” le decía su sobrino que era quien la había involucrado en ese trabajo. Él notaba, que, por ejemplo, cuando iban a un restaurante, después de haberlos acompañado durante todo el proceso de ensayos, al principio “andaban todos como asustados, no se atrevían a hablar”, en cambio, que después, de haber tenido función y haber presentado la obra, llamaban a viva voz “Oye tú”, le decían al mozo, completamente desinhibidos. “O sea, hay una pasada a la autoestima que es muy importante, se sienten integrados a la cultura, suben en un escalón y eso lo he notado en todas las poblaciones donde he trabajado” (Aguirre, 1995 *apud* Fariás Cerpa, 2018, p. 57-58).

esfera do teatro documental, uma vez que os sujeitos/atores em cena não estão, necessariamente, representando. Podem ser presenças e sujeitos da própria experiência a ser testemunhada em cena. Desse modo, se por um lado, a reflexão de Aguirre sobre o trabalho com não atrizes/atores vinha de uma experiência teatral que partia do teatro profissional, a *práxis* do KIMVN, por outro lado, partia do princípio de que as(os) envolvidas(os) não eram atrizes/atores profissionais. São pessoas cuja corporalidade e cujos repertórios orais são levados à cena como tais. Trata-se de uma inserção da vida e dos espaços cotidianos na produção artística como indissociáveis.

As dramaturgias com as quais dialogo neste texto resultam, portanto, de um trabalho realizado partindo da perspectiva do teatro documental tal como González Seguel (2018) o considera:

(...) o compreendo a partir da recopilación de testimonhos reais, que se transmitem através do resgate e da documentação da oralidade, das lembranças, a memória e as imagens que aparecem quando a escavamos, o resgate de um contexto, um território com seus limites e formas, revalorizando o cotidiano, o familiar através de uma recontextualização cênica e escritural (González Seguel, 2018, p. 25)<sup>9</sup>

Neste esforço para “regatar” a memória dos mapuches como um movimento de atualização, de reconhecimento e visibilização de fatos silenciados e ausentes da história oficial do Chile, “regata-se” as teatralidades mapuches que, embora possuam uma longa tradição, conforme explica-nos Patricia Henríquez Puentes e Mauricio González Ostría (2021), são recentes os estudos realizados sobre a sua presença constante na cena ritual, política e artística.

Assim como os pesquisadores assinalados, encontrei<sup>10</sup> com certa recorrência, citações referentes aos esforços de Manuel Aburto Panguilef (1887-1952), fundador da Compañía Dramática Araucana Lluquehuenú,

---

<sup>9</sup> “[...] lo compreendo a partir de la recopilación de testimonios reales, que se transmiten a través del rescate y la documentación de la oralidad, de los recuerdos, la memoria y las imágenes que aparecen cuando escarbamos en ella, el recate de un contexto, un territorio con sus límites y formas, revalorizando lo cotidiano, lo familiar a través de una re-contextualización escénica y escritural” (González Seguel, 2018, p. 25).

<sup>10</sup> Cf. Souza (2019, 182-183).

em 1916, como pioneiro em organizar um trabalho em torno às práticas cênicas dos mapuches, como proposta de autorrepresentação diante de outras propostas urbanas que vigoravam no início do século XX e que não traziam a temática indígena à cena em uma perspectiva da autorrepresentação. Do ponto de vista da representação, o nome de Isadora Aguirre, já mencionado acima, é citado pela importância de sua obra *¡Lautaro! Epopeya del pueblo Mapuche*. Já do ponto de vista da autorrepresentação de mapuches no teatro chileno, em uma perspectiva não profissional, cabe destacar, na segunda metade do século XX, a práxis do Taller Artístico Cultural Mapuche (TACUM), conhecido como Grupo de Teatro Mapuche de Ad-Mapu<sup>11</sup>.

Criado em 1981, no contexto da insurgência do movimento mapuche, com os diretores Armando Marileo e posteriormente Domingo Colicoy, o TACUM, segundo Sergio Caniuqueo Huircapan (2015, p. 215), foi um espaço de recepção de jovens de distintas gerações ligados ao Ad Mapu. Eram jovens autodidatas que se posicionavam politicamente contra a ditadura militar do Chile (1973-1990) também no campo artístico. O TACUM atuou como construtor de um projeto artístico e político autônomo com a finalidade de elaborar novas narrativas para a revisão da história escrita pelo colonizador e pela oligarquia que conduziu os discursos sobre a fundação do Chile como estado nação. Assim, a obra que Caniuqueo Huircapan (2015, p. 215) analisa em seu artigo “Movimiento mapuche y disputa historiográfica. La obra *Kurafaf*, 1986-1989”, *Kuralaf*, é “de caráter histórico-cultural que representa um episódio importante da guerra de defesa da Nação Mapuche contra a conquista e a colonização espanhola e a alteração das formas de vida própria e tradicionais que

---

<sup>11</sup> Gestado, segundo Fernando Pairican Padilla (2015), nos Centros Culturais Mapuches, em plena ditadura militar do Chile, a organização Ad Mapu nasceu em 1980, com objetivo de alcançar autonomia iniciando em 1983 um trabalho de base política e ideológica dentro do movimento mapuche vigente nessa época, colocando à vista a coexistência de um país mapuche no Chile. O *Ad Mapu* defendia o resgate e a valorização das tradições do povo mapuche, de modo que deve ser compreendido “como uma escola política que formou quadros importantes para os tempos em que a reemergência indígena continental colocou a questão da autodeterminação como um desafio a conquistar” (Padilla, 2015, p. 198).

desenvolveu o povo mapuche até aquele momento”<sup>12</sup> (TACUM Programa Zurich, 1989, *apud* Caniuqueo Huircapan, 2015, p. 216).

Com isso, entendo que o KIMVN, seguindo uma tradição de comprometimento comunitário e revitalização da cultura mapuche e do *mapuzugun*, insere-se ao lado dos grupos como a Compañía Dramática Araucana Lluquehuenú e o TACUM, no contexto mencionado, e na atualidade, ao Teatro a lo Mapuche e ao Colectivo Epew. Como um coletivo de artistas que revisam e reformulam os modos de elaboração dramática teatral já consolidados a partir de seus repertórios ancestrais, do trabalho com atores não profissionais e com documentos materiais e imateriais da cultura mapuche, a *práxis* teatral em comunidade do KIMVN tem tornado possível a visibilização de temas relacionados aos mapuches, e no caso de sua resistência após o golpe militar de 1973 até os dias de hoje, visibiliza seus corpos por meio de testemunhos que homenageiam seus mortos, denunciam e pedem justiça às perdas sentidas.

## **2 *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008) e *Galvarino* (2012): da memória familiar à comunitária**

Sou mistura de sangue mapuche e de sangue de trabalhadores. Nasci em meio à névoa, dez anos após o golpe militar no Chile. Sete anos de minha infância estiveram marcados pela presença da ditadura civil-militar e creio que minha vida inteira esteve marcada por esta grande ferida que cruza a história do Chile. Aos sete anos de idade caminhava pelas ruas, de noite, de mãos dadas a minha mãe ou nos ombros de meu tio Juan Carlos, quem foi parte da *Vicaría de la Solidaridad*, em meio às barricadas contra a ditadura. Eu me lembro ter riscado as grades da beliche que dividia com minha irmã com a palavra NÃO, de distintos tamanhos e cores.<sup>13</sup> (González Seguel, 2018, p. 29).

<sup>12</sup> “de carácter histórico cultural que representa un episodio importante de la guerra de la defensa de la Nación Mapuche en contra de la conquista y colonización española y la alteración de las formas de vida propia y tradicionales que ha desarrollado el pueblo mapuche hasta ese entonces” (TACUM Programa Zurich, 1989 *apud* Caniuqueo Huircapan, 2015, p. 216).

<sup>13</sup> “Soy mezcla de sangre mapuche y de sangre de obreros. Nací entre medio de la niebla a diez años del golpe militar en Chile. Siete años de mi infancia estuvieron marcados por la presencia de la dictadura cívico-militar y creo que mi vida entera ha

O relato acima, escrito por González Seguel na introdução da antologia dos textos dramáticos de *KIMVN* “Teatro documental, memoria y vida”, situa o seu lugar enunciativo à política identitária que caracteriza o fazer artístico e crítico na América Latina, a partir da segunda metade do século XX. Essa dimensão cultural da política identitária, conforme sinaliza Alberto Moreiras (2001, p. 252), é comprometida “com representações de identidade que não passam mais pela revolução ou pelas alegorizações nacionais/individuais”. Como observamos no relato de González Seguel, o acesso a sua memória de infância, inicialmente individual, condiciona a ampliação de um contexto histórico – processo de redemocratização do Chile – em uma perspectiva familiar e comunitária, no interior dos discursos nacionalistas. Desse modo, sua narrativa desenha uma discursividade que, a meu ver, também seguindo as reflexões de Moreiras, pode ser entendida como resistência “contra a força homogeneizadora da pós-modernidade global, mesmo que mediadas necessariamente pelas configurações do poder no nível nacional ou intranacional” (2001, p. 252).

O trabalho de teatro documental realizado por *KIMVN* mantém relação com a proposição de uma discursividade que opera entre a instância nacional e intranacional. A condição de testemunha do período narrado pela diretora do *KIMVN*, se dá em duas instâncias de representação no interior deste contexto histórico. Com *DNA* de mapuche e de operários, sua discursividade reclama de um lado a presença do Tio Juan Carlos, quem resistiu à ditadura militar e, por outro, a presença do Tio Galvarino, que aos 17 anos viveu um exílio forçado após o golpe militar de 1973.

A presença de Galvarino, partindo de um lugar de ausência, é invocada explicitamente em dois repertórios do *KIMVN*: em *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008) e *Galvarino* (2012). Esta invocação se estrutura, em cena, através do testemunho e do trabalhos com documentos. São duas obras que trazem a senhora Marisol Ancamil, tia de Paula, irmã de

---

estado marcada por esta gran herida que cruza la historia de Chile. A los siete años de edad caminaba por las calles, de noche, de la mano de mi madre o en los hombros de mi tío Juan Carlos, quien fuera parte de la Vicaría de la Solidaridad, entre medio de barricadas en contra la dictadura. Recuerdo rayar las barandas del camarote que compartíamos con mi hermana con la palabra NO, de distintos tamaños y colores” (González Seguel, 2018, p. 29).

Galvarino, como suporte fundamental de reivindicação pela verdade e justiça social atrelada à ausência e morte de seu irmão.

*Ñi pu tremen Mis antepassados*, cuja direção e dramaturgia documental é assinada por Paula González Seguel, está composta por relatos de senhoras mapuche. Nesta dramaturgia Marisol Ancamil, Juana Huaquilaf, María Huaquipan, Maribel Hueche, Norma Hueche, Constanza Hueche, Marlen Hueche; Aurelia Huina, Elena Mercado, Isolina Mercado, Norma Nahuel, Elsa Quinchaleo, Carmen Saihueque e María Luisa Seguel Mercado narram fragmentos de histórias de suas vidas. Conforme sinalizamos em um artigo no qual dialogamos com esta obra:

as características do teatro documental se fazem presentes neste texto dramático espetacular quando: corpos reais de mulheres mapuche estão em cena e com sua performatividade relatam suas vivências, a língua mapudugún se faz presente como idioma do afeto e da transmissão de saberes e memórias ancestrais, quando os relatos retomam especificidades da cultura mapuche, citam aspectos relacionados à formas de vivenciar a infância no campo, às subjetividades femininas, às situações de racismos pelas quais passaram enquanto migrantes residindo na capital Santiago, e, no caso específico do relato de Marisol Ancamil, sua dolorosa experiência de ter experienciado a perseguição política, em anos posteriores ao Golpe Militar no Chile (1973), quando um de seus irmãos, Galvarino, vivia na Rússia como bolsista da Unidade Socialista; esse fato o levou a viver como exilado neste país até a sua morte, de forma violenta (Souza; Machado, 2022, p. 153).

O desdobramento desse fato que marca a vida da Senhora Marisol<sup>14</sup> e de sua família adquire implicação quando González Seguel decide pesquisar de forma mais aprofundada este episódio. Em *Ñi pu tremen*, o testemunho da Senhora Marisol se restringe a nos contar sobre o fato narrado. Em como, após seu irmão mais velho viajar como bolsista do Governo de Salvador Allende para fazer um curso de capacitação agrícola, fato que ocorreu um dia antes do golpe militar de 1973, (10 de setembro), sua família viria a passar por episódios de

---

<sup>14</sup> O testemunho completo de Marisol está em González Seguel (2018, p. 51-52). Devido à extensão do testemunho optamos por não reproduzi-lo no artigo para não comprometer o limite de palavras aceitas.

perseguição e violência. Ainda que fosse a “lembrança mais triste que eu tenho<sup>15</sup>” (González Seguel, 2018, p. 52), é partir desse exercício de rememorar e contar esta história que a Senhora Marisol se torna aliada da sobrinha para, em 2012, levar à cena a história de Galvarino. Após viver anos como exilado na União Soviética, foi assassinado por um grupo de neonazistas naquele país, longe de sua família e sem direito a um funeral que abraçasse a tradição mapuche (*elewun*). Para González Seguel, motivo de tristeza e indignação:

Não houve justiça, e até o dia de hoje essa ferida e esse trauma são partes da memória de minha família e de meu povo. Mas não é somente Galvarino, são muitas mais as histórias de quem sofreram as consequências da violência contra os direitos humanos em nosso território. Quantos invisíveis para a história de nosso país?<sup>16</sup> (González Seguel, 2018, p. 31).

Além do diálogo com a tia, para a dramaturgia documental de *Galvarino* (2012), Paula González Seguel recorreu ao texto *El desaparecido* ou *Diatriba de la empecinada* (2004), de Juan Radrigán. Se neste texto dramático, Radrigán em um monólogo traz o tema dos desaparecidos políticos através das demandas frente à justiça, apresentadas pela esposa de um desaparecido da ditadura militar chilena, Victoria Torres, em *Galvarino*, a espera de uma família mapuche pelo seu filho e irmão exilado na Rússia é interrompida pela trágica notícia de sua morte. Ambientada em uma espaço íntimo familiar, a esperança angustiada da família é atravessada pelas diligências burocráticas da comunicação empreendida através de cartas, correspondências, entre Marisol, irmã de Galvarino e o Ministro de Relações Exteriores do Chile, responsável por notificar a família sobre o falecimento do irmão, na Rússia.

O testemunho, como denúncia frente à notícia trágica, adquire relevo na dramaturgia quando a Senhora Marisol (personagem), dirige-se ao público e o responde em tom epistolar. Diferente das inúmeras cartas

---

<sup>15</sup> “el recuerdo más triste que tengo” (González Seguel, 2018, p. 52).

<sup>16</sup> “No existió justicia, y hasta el día de hoy esa herida y ese trauma son parte de la memoria de mi familia y de mi pueblo. Pero no sólo es Galvarino, son muchas más las historias de quienes han sufrido las consecuencias de la violación a los derechos humanos en nuestro territorio. ¿Cuántos invisibles para la historia de nuestro país?” (González Seguel, 2018, p. 31).

anteriores, enviadas ao Ministro de Relações Exteriores do Chile, a fim de obter notícias do irmão, a última carta lida em voz alta por Marisol, é uma carta aberta que reclama respeito, justiça, reparação e sobretudo o corpo do irmão.

Todas as palabras do mundo parecen ser inúteis. E, pois, que sejam. Talvez já seja tempo de se render. Mas o que quer que eu faça, eu me nego a aceitar. Tá certo? Não, você não entendeu nada. Provavelmente deve pensar: quando vai se calar e deixar de me escrever esta louca de merda?

NUNCA. Você me escutou? NUNCA! Além disso, não estou louca, sua avó será louca, mas eu não. Eu sou Marisol Ancamil Mercado, lavada de toda culpa pelo sangue que ele sofreu. Tragam de volta o corpo de meu irmão contra os ventos e as marés; não se pode perder nem um minuto mais.

E não dou a mínima que sejamos como somos e que estamos como estamos, alguém, algo, ninguém, ninguém quis que fosse assim, mas ninguém se importa.

A única verdade de verdade é que não podemos viver sem o corpo de meu irmão, e que esta abundância de palavras já está me afogando, já não significam nada<sup>17</sup>.

(González Seguel, 2018, p. 126-127).

Como se pode observar no trecho citado, a dramaturgia documental de *Galvarino* tem sua base nos testemunhos familiares e adquire embasamento material nas cartas e outros documentos, como

---

<sup>17</sup> “Todas las palabras del mundo parecen ser inútiles. Y pue’ e que lo sean. Quizás sea tiempo ya de rendirse. Pero que quiere que le haga, me niego a aceptarlo. ¿Estamos? No, usted no ha entendi’ o na’. Probablemente, debe pensar cuándo cresta se callará y me dejará de escribir esta loca de mierda.

NUNCA. Me escuchó!... NUNCA. Además yo no estoy loca, su abuela será loca pero no yo. Yo soy Marisol Ancamil Mercado, lavá de toda culpa por la sangre de lo que ha sufrido. Traigan de vuelta el cuerpo de mi hermano contra vientos y mareas; no se puede perder ni un minuto más.

Y me importa una raja que seamos como somos y que estemos como estamos, alguien, algo, nadie, na’, lo quiso así, pero importa una soberana hueá.

La única verdad de verdad es que no podemos vivir sin el cuerpo mi hermano, y que esta abundancia de palabras ya me está ahogando, ya no van significando ná” (González Seguel, 2018, p. 126-127).

as fotografias, através dos quais se compõem a externalidade referencial desta obra. A visibilização do episódio narrado, através do teatro, encontra uma recepção solidária do público empático a ouvir uma história íntima e familiar que alcança amplitude comunitária e de projeção nacional, uma vez que é consequência direta das violações de direitos humanos e perseguições cometidas após o golpe militar contra os opositores do regime, de forma geral, e em particular contra aqueles grupos de pessoas favoráveis à Unidade Popular de Salvador Allende e às reformas que desencadeavam daquele governo.

### **3 *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016) e *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019): a repressão não acabou com a ditadura**

*Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición* (2017-2019) pode ser considerada um desdobramento de pesquisas temáticas e documentais iniciadas em *Ñuke una mirada íntima hacia la resistencia mapuche* (2016), por KIMVN, tal como *Galvarino* (2012), conforme demonstrei na seção anterior, é um desdobramento de *Ñi pu tremen Mis antepassados* (2008). Assim considero porque no início de *Ñuke*, Carmen e Juana prestam socorro a um soldado mapuche que, ferido durante uma incursão naquela comunidade, encontra abrigo na *Ruka* da família de Pascual, preso político, filho de Carmen e José. A informação de que o soldado é um mapuche é inferida a partir da didascálica da primeira cena, na qual se descreve que o soldado se comunica em *mapuzugun* com as duas mulheres. Embora esta informação não seja explorada ao longo da peça, a ancestralidade mapuche associada a um soldado é retomada em *Trewa*.

Ambas as obras trazem ao presente a continuidade de uma política opressora e genocida em relação aos mapuche, empreendida pelo estado nacional, desde a ocupação da Auracania, passando pelo período da ditadura militar até o atual estado democrático. Isso se revela em *Ñuke* no drama de Pascual e de sua família, afetados por uma legislação (Ley 18.314, a *Ley Antiterrorista*) que criminaliza os protestos e fomenta uma cultura de encarceramento de mapuches, segundo demonstra Pedro Cayuqueo (2018, 68-69), em relação à violência política atrelada ao movimento mapuche. Isso é exposto em *Trewa*, também, partindo de dramas familiares – o da família de Yudy Macarena Valdés Muñoz e

Brandón Huentecol – vítimas da violência policial autorizada a intimidar à insurgência dos mapuches em defesa de seus territórios. Nas duas obras, a presença de soldados mapuches ainda levanta uma questão que se associa à política de militarização e organização das forças de ordem no estado nação chileno que se coloca, em certo momento, como possibilidade de acesso a melhores condições de vida para os jovens mapuches e não mapuches.

Para o que quero destacar neste trabalho é importante mencionar que a dramaturgia documental das duas obras também convoca testemunhos de personagens que trazem o impacto da ditadura militar para a vida e a existência dos mapuches. Em *Ñuke*, esta personagem é Hortensia. Ela aparece na cena três (*Kvla*), e com Carmen e José conversam sobre Kalen (filho caçula) não ir ao colégio e sobre o processo judicial de Pascual. Quando José liga o rádio, os três escutam o programa de notícia no qual a condutora informa aos ouvintes sobre a operação que teve como consequência a morte de um soldado – *carabinero* – em uma comunidade mapuche (fato que ocorre na primeira cena – *Kiñe*). Ao mesmo tempo, comunica sobre uma greve de fome iniciada por quatro prisioneiros mapuches investigados por ataques incendiários, entre os quais está Pascual Queipul, o filho de Carmen.

Os personagens, a partir de então, iniciam um debate sobre as violações de direitos humanos e sobre o direito ao protesto. Frente à relutância de Carmen, José conta à esposa que foram chamados a ir a Santiago para participarem de uma marcha e de uma atividade para arrecadar fundos para o pagamento do processo judicial. Ela diz que não irá por não crer que estas ações possam mudar a situação de seu filho e de sua comunidade. Hortensia, por outro lado, defende o direito ao protesto e acredita que as marchas podem pressionar e chamar atenção para a causa pela qual lutam. No embate de opiniões Hortensia, que antes vivia em Santiago, é interpelada por Carmen que questiona sua relação com a ancestralidade mapuche e seu envolvimento com a luta histórica desse povo. Neste momento, ela oferece o testemunho de sua experiência familiar, vivida durante a ditadura:

Você sabe... ou você acha que é fácil viver com tudo isso... viver e crescer com isso não tem sido nada fácil escuta... ou você acha que foi lindo crescer com um pai mudo, porque o trancaram durante quatro dias no Estádio Chile, escutando tiros, com as canelas quebradas, sem poder parar e gritar de raiva porque apontavam

para ele do campo... vendo como os dentes de seus companheiros caíam de medo e sem saber o que estava acontecendo lá fora!... Não! Não foi fácil, escute!<sup>18</sup> (González Seguel, 2018, p. 160-161).

Hortensia defende o direito ao protesto, em chamar atenção para a situação a qual seus familiares e outras famílias mapuches enfrentam. Sua opinião toca diretamente na pauta de suas lutas cuja repressão alcança ápices durante a ditadura militar, e neste caso, seu testemunho traz a história de seu pai, que foi prisioneiro dos militares no Estádio Nacional do Chile.

No caso de *Trewa*, é Raimundo Carilao Herrera, um senhor idoso, com cerca de 80 anos, que revela a forma como o golpe militar afetou a sua vida. Raimundo, assim como Rosa Coliman Marileo, são personagens que na dramaturgia ocupam um lugar de referência geracional. São os avós, aqueles que falam de forma serena, contam histórias, dão exemplos e aconselham. Raimundo está na casa de Ruben, esposo de Macarena para uma reunião familiar e de amigos implicados na difícil, mas importante tarefa de exumar o corpo de Macarena para encontrarem a verdade por detrás de sua morte. Para tanto, a reunião de pessoas queridas diz respeito à realização prévia de um ritual no qual devem solicitar a permissão de *Ngen Mapu*<sup>19</sup> antes da exumação acontecer.

Nos momentos que antecedem à realização da cerimônia ritual, os convidados vão chegando, entre eles Ada Huentecol, que revela sua história a partir da interlocução estabelecida com *Chachai* Raimundo. O desenvolvimento do diálogo entre os três personagens, *Chachai* Raimundo, Ada e Ruben, consolida um movimento de temporalidades confluentes na dramaturgia. Ada, ao falar da saúde do filho sedimenta em seu discurso de mãe uma denúncia contra o abuso policial e, desencadeia a insurgência da memória de *Chachai* Raimundo em relação a algo que

---

<sup>18</sup> “Usted sabe... o usted cree que es fácil vivir con todo eso... vivir y crecer con eso no ha sido nada fácil oiga... o usted cree que fue lindo crecer con un papá mudo, porque lo encerraron cuatro días en el Estadio Chile, escuchando balazos, con las canillas rotas, sin poder pararse y gritar de rabia porque los apuntaba desde la cancha... viendo como se le caían de miedo los dientes a sus compañeros y sin saber ¿que cresta estaba pasando afuera!... ¡No!, no fue fácil oiga” (González Seguel, 2018, p. 160-161).

<sup>19</sup> Espírito tutelar da cosmogonia mapuche, protetor da terra, ao qual são realizadas cerimônias rituais para solicitar a permissão e proteção no uso da terra para fins de produtivos e, no caso de *Trewa*, para o acesso através dela, ao corpo de Macarena.

ele viveu. Diante da surpreendente informação atribuída pela resposta de Ada quanto ao número de balas de borracha disparadas em seu filho, ele inicia o seu testemunho:

CHACHAI RAIMUNDO: Quantos balas de borracha dispararam nele?

ADA: Cento e oitenta, e a esta distância.

CHACHAI RAIMUNDO: Que tonteira escute... (Silêncio). Sabe que um dia eu estava em casa, sozinho, estou falando de mais de quarenta anos atrás, era quase onze, eu me lembro, e bateram na porta, toc' nesta solidão, disse eu, quem vai bater à porta. E abro, era um soldado, assim, um *gueñe* (jovem), eu acho que mais de dezoito anos não tinha, com sua arma... Parecia um franguinho... O que você quer? Eu perguntei. "Tenho fome" me disse. Eu percebi que ele não estava sozinho, quando de repente ouço gritar alguns dos cordeiros que tinha no curral... Quando saio para ver, havia cinco soldados mantando os meus cordeiros. Eu fui enfrentá-los quando sinto uma coronhada na nuca. Não soube mais de mim, não sei quanto tempo passaria... Eu despertei em cima de um caminhão com umas gotas que começaram a cair na cara porque tinha começado a chover... Éramos mais ou menos quarenta, os que levavam, entre jovens, velhos, amarrados como animais... Nos pediram para descer a pauladas e nos trancaram em umas bodegas que havia dentro de uma propriedade rural de colonos alemães... E aí nos interrogavam, nos colocavam no meio de umas camas de ferro antigas, nos colocavam fitas, tiravam as nossas roupas, e nos davam choques elétricos, um nos testículos e outro nas pálpebras, ou nos mamilos e nas pálpebras e nos davam, nos davam... E é duro... Eu dizia, como não perder a consciência?... Depois de umas semanas nos soltaram... Era de noite, não havia lua, íamos caminhando de mãos dadas, ninguém falou nada. Quando cheguei em casa, a Rosa quase não me reconheceu. Me curou as feridas com umas ervas para a cicatrização dos meus machucados e me serviu um prato de sopa... e como é complexa a mente humana, eu não queria olhar em seus olhos, como que me dava vergonha, como que eu me sentia culpado, olha que bobagem. Eu fiquei de cama uns dez dias, o único que fazia era mover a cabeça de um lado para outro, como um peixe e depois eu começava a chorar. "Chore mais, Raimundo, que isso vai te fazer bem", me dizia Rosa... Depois de um tempo, estava para lá do outro lado da colina e voltei a encontrar o rapaz que havia

batido em minha porta, cara a cara, estava vestido de civil, me disse “Me expulsaram da Instituição... por ser bêbado... Eu só andava procurando por você” me disse. Andava procurando por mim para pedir desculpas, por sua agressão. “Não foi culpa nossa, nós somos mandados” me disse... Me disse onde morava, era vizinho, mapuche! Deu meia volta e se foi. Tempos depois, quando estavam fazendo estas listas para receber uma indenização do estado para todas as pessoas que haviam sido agredidas, a quem haviam torturado...

MÓNICA: O Relatório Valech papai

CHACHAI RAIMUNDO: O Valech... fui para lá, onde o soldado morava... acredite que ele assinou um papel que dizia que ele havia me torturado. Nos demos as mãos, eu dei meia volta e fui embora... <sup>20</sup> (GONZÁLEZ SEGUEL, 2017-2019, p. 15-16).

---

<sup>20</sup> “CHACHAI RAIMUNDO: ¿Cuántos perdigones fue que le dieron? ADA: Ciento ochenta, y a esta distancia.

CHACHAI RAIMUNDO: Qué tontera oiga... (Silencio) Sabe que un día yo estaba en la casa solo, le estoy hablando más de cuarenta años atrás, estaba tomando once me acuerdo, y golpearon la puerta, bah' en esta soledad, dije yo, quién va a tocar la puerta. Y abro, era un milico, así un gueñe, yo creo que más de 18 años no debe haber tenido, con su arma... Parecía un pollito... ¿Qué quiere le dije yo? “Tengo hambre” me dijo. A mí me dio la tincá de que no andaba solo, cuando de repente siento gritar a unos corderos que tenía en el corral... Cuando salgo a mirar, había como cinco milicos matándome los corderos. Yo me fui a encachar cuando siento un culatazo en la nuca. No supe más de mí, no sé cuánto tiempo pasaría... Desperté arriba de un camión con unas gotas que me empezaron a caer en la cara porque se había puesto a llover... Éramos como cuarenta que nos llevaban, entre cabros, viejos, amarraos, igual que a animales... Nos bajaron a palos y nos encerraron en unas bodegas que había dentro de un fundo de unos colonos alemanes... Y ahí nos interrogaban, nos metían entremedio de unas camas de fierro antiguas, nos ponían huinchas, nos empelotaban y nos ponían corriente, una en los testículos y otra en los párpados, o en las tetillas y en los párpados y nos daban, nos daban... Y es duro... Yo decía, cómo no perder la conciencia... Después de unas semanas nos soltaron... Era de noche, no había ni luna, íbamos caminando de la mano, nadie habló nada. Cuando llegué a la casa, la Rosa casi no me reconoció. Me curó las heridas con unas yerbas pa' que me corriera la machucadera y me sirvió un plato de sopa... y que es rara la mente humana, yo no la quería mirar a los ojos, como que a mí me daba vergüenza, como que me sentía culpable, mire la tontera. Me quedé en cama como diez días, lo único que hacía era mover la cabeza de un lado pa' otro, igual que pescao y después me dio por llorar. “Llore nomás Raimundo, que le va a hacer bien” me decía la Rosa... Tiempo después, estaba pa' allá al otro lado de la colina y me vuelvo

O testemunho de *Chachai* Raimundo é contundente em revelar a forma como foi interceptado, agredido e preso de forma arbitrária, torturado pelos militares em locais específicos para tais ações. Chama-me atenção à menção feita pelo Sr. Raimundo ao Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Valech I). Segundo informações do Instituto Nacional de Derechos Humanos<sup>21</sup>, este informe dá conta de vários detalhes sobre o contexto em que ocorreram prisões políticas e torturas no Chile. Investigou-se sobre os métodos utilizados e as consequências dessas práticas para as vítimas e suas famílias através da coleta de testemunhos. É através da menção a este informe que o personagem conclui seu testemunho que narra a sua experiência como vítima da ditadura militar chilena, mas sobretudo, revelando o seu algoz, um soldado também mapuche que neste informe – na estrutura da dramaturgia – reconhece sua culpa como agressor e se desculpa diante de sua vítima, embora esta responsabilidade se escoe ao Estado. Infere-se que, como um agente do estado, ele tenha agredido porque cumpria ordens.

O testemunho de *Chachai* Raimundo, em confluência com o de Ada Huentecol e com o testemunho do corpo da Macarena Valdez, emerge na dramaturgia como um efeito do processo de escavar e desenterrar os silêncios que a história oficial não permite emergir. Assim como o corpo de Macarena está para ser exumado e isso exige um processo de escavar e desenterrar um testemunho por vir, no processo de rememoração do Sr. Raimundo, ele desenterra sua memória traumática, ele deixa exposta uma fratura comunitária que é resultado da militarização dos mapuches e sua conversão em agressores de sua própria gente.

---

a pillar al cabro que me había tocado la puerta, cara a cara, andaba de civil, me dice “Me echaron de la Institución... por borracho... Yo lo andaba buscando a usted” me dice. Me andaba buscando pa’ pedirme disculpas, por la pateadura que me dio “No fue culpa nuestra, nosotros somos mandaos” me dijo... Me dijo donde vivía, era vecino, mapuche! ...se dio media vuelta y se fue. Tiempo después cuando andaban haciendo esas listas, pa’ recibir una indemnización del estado para toda la gente que le habían pegado, que habían torturado... MÓNICA: El Informe Valech papito

CHACHAI RAIMUNDO: El Valech... Fui pa allá pa’ donde vivía el paco... puede creer me firmó un papel que decía que él me había torturado a mí. Nos dimos la mano, me di media vuelta y me fui...” (González Seguel, 2017-2019, p. 15-16).

<sup>21</sup> Cf: (<https://bibliotecadigital.indh.cl/handle/123456789/455>). Acesso em 24 de maio 2023.

O diálogo com os documentos do Informe Valech I, como referência externa, na dramaturgia, ao contexto histórico do período pós-golpe, traz ao debate a importância e a tarefa do testemunho, em sua dimensão jurídica, literária e artística para a agenda dos países que herdaram a memória dos períodos de repressão política vividos internamente. Reflito com Marcio Seligmann-Silva (2022) sobre a virada testemunhal do saber histórico como aquilo que “determina novas modalidades de construção da memória, atravessadas pelos corpos, pela experiência individual e coletiva, e despende-se aos poucos da noção mais abstrata e superficial de uma unidade do “povo” e da “nação” (Seligmann-Silva, 2022, p. 31).

Em *Trewa*, os documentos materiais e imateriais da memória mapuche, os testemunhos extraídos dos relatórios de comissões da verdade que realizaram trabalhos de investigação no contexto posterior ao processo de democratização do Chile e de pesquisas acadêmicas, comportam sua estrutura de documentário cênico<sup>22</sup>.

As recordações, lembranças e imagens traumáticas que emergem na cena em diálogo com documentos e com a invocação de pessoas reais, que são presentificadas na dramaturgia e no acontecimento teatral, validam a importância do testemunho como possibilidade de abrir um espaço comum para a escuta e a construção de narrativas que possam combater as políticas de silenciamento, injustiça e impunidade de todas as violências pelas quais o estado chileno submeteu os mapuches.

Vale ressaltar que os repertórios cênicos mapuches se destacam na obra através da musicalidade das cenas, da encenação da cerimônia ritual para *Ngen Mapu*, do qual participam todos os personagens incluindo Emiliano Quintulén Carilao, esposo de Marcela Rain, que no decorrer da dramaturgia revela ser soldado – e trabalhar para as PACI (*Patrulla de Acercamiento a Comunidades Indígenas*). A tensão instalada pela

---

<sup>22</sup> Segundo release, o documentário cênico está “inspirado na morte de Macarena Valdés Muñoz, na violência acometida a Brandon Huentecol, na pesquisa ‘Interculturalidad y el espectro de la traición: La labor policial, interculturalidad y formación de Estado en el sur chileno’ da Antropóloga Helene Risor, no testemunho anônimo do Cabo N.N de *Carabineros de Chile* e no *Archivo Oral de Ex Torturados y Torturadas Mapuche de la Localidad de Tirúa en la dictadura cívico-militar. archivados en soporte audiovisual en Villa Grimaldi* (Centro clandestino de detenção, tortura e desaparecimento da Ditadura Militar, denominado quartel “*Terranova*” pela Direção Nacional de Inteligência) (González Seguel, 2017-2019, p. 7).

revelação, entre os personagens, é levada a uma esfera performática do teatro, quando uma voz *in off* explica não somente o que são as PACI, como também o que elas representam, sendo instrumentos das forças armadas que operam no âmbito das comunidades mapuches, na região da Araucanía pelo cumprimento da Ley 18.314, a mesma que foi imputada contra Pascual, personagem de *Ñuke*, a mesma que justifica o abuso policial em protestos e outras situações em que os mapuches se fazem presente no espaço público como corpos em insurgência.

### Considerações finais

A base testemunhal e documental dos repertórios cênicos de KIMVN Teatro, presente nas obras com as quais dialogo neste artigo, assume uma visão traumática da história chilena. Rasura a história nacional, e ao mobilizar o trauma associado à experiência dos mapuches, no teatro, convoca o público para um espaço de escritura de outra história: a silenciada, a invisibilizada. Desse modo, os testemunhos de violência de gênero, de racismo e de outras humilhações vividas pelas senhoras mapuches, em *Ñi pu tremen Mis antepassados*, são elevados à esfera do diálogo, comporta algo como valorizar a experiência como acúmulo de memórias que desenham para nós o retrato de um estado plurinacional resistente em reconhecer as diferenças e violento em suas tentativas de tolerá-las.

Em *Galvarino*, a carta denúncia de Marisol Ancamil agrega uma coletividade de mapuches chilenos expatriados, exilados políticos e perseguidos após o golpe, destacando o caso de seu irmão e a forma cruel como sua família foi tratada pelo estado, mesmo após o fim da ditadura. *Ñuke una mirada íntima hacia la resistência mapuche* é uma crítica à forma como estado democrático chileno lida com a herança da ditadura militar, trazendo à baila a luta dos *Weichafe* (guerreiros mapuches/ativistas do movimento mapuche) e a criminalização dos protestos amparada pela Ley 18.314. *Trewa Estado Nación o el Espectro de la Traición*, de modo parecido, aprofunda o debate em torno das violências sofridas por mapuches por parte do estado nação chileno que, desde o golpe de estado, tem se utilizado dos próprios mapuches (quando integrados às forças armadas) para oprimir e violentar sua gente.

Por fim, estes repertórios cênicos reelaboram a escritura da experiência e da resistência mapuche frente à história nacional, ao mesmo

tempo em que atualizam as formas de fazeres teatrais, atribuindo mais organicidade ao trabalho com os documentos, valendo-se de uma práxis teatral imersa em lugares de memória e de importância comunitária, levando os mapuches à cena, seu conhecimento encarnado, seu corpo como testemunho e documento de sobrevivência.

## Referências

CANIUQUEO HUIRCAPAN, Sergio. Movimiento mapuche y disputa historiográfica. La obra *Kurafaf*, 1986-1989. In: PINTO RODRÍGUEZ, Jorge. (org.). *Conflictos étnicos, sociales y económicos: Araucanía (1900-2014)*. Santiago de Chile: Pehuén editores, 2015. p. 215-246.

CAYUQUEO, Pedro. Violencia política mapuche. In: CAYUQUEO, Pedro. *Porfiada y rebelde es la memoria: Crónicas Mapuche*. Santiago de Chile: Catalonia, 2018. p. 68-69.

FARÍAS CERPA, Maritza. “Hacia la construcción de un sujeto político. El teatro como agente educativo y creador de conciencia social (1958-1973)”. In: ARAVENA ARAVENA, Cristian; HUDSON, Brian Smith (org.). *La escena inquieta: Teatro político metropolitano de la época del sesenta*. Santiago de Chile: Ediciones A89, 2018. p. 40-70.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula. (comp.). *Dramaturgias de la Resistencia: teatro documental Kimvn Marry Xipantv*. 1. ed. Santiago de Chile: Pehuén: Centro de Estudios Interculturales e Indígenas, 2018.

GONZÁLEZ SEGUEL, Paula. *TREWA. Estado-Nación o el Espectro de la Traición*. Santiago, Chile: KIMVN Teatro, 2017-2019. [Texto não publicado, cedido pela dramaturga para fins de pesquisa.]

HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia; OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio. *Ñi pu tremen. Mis antepasados* de Paula González Seguel: Repertorios de prácticas escénicas y diferencia cultural. *Literatura y Lingüística*, Santiago de Chile, n. 43. p. 129-147. 2021. Disponível em: <<https://ediciones.ucsh.cl/index.php/lyl/article/view/2670/2200>>. Acesso em: 10 de fev. 2023.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença: A política dos estudos culturais latino-americanos*. Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas, Editora da Unicamp, 2022.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. KIMVN teatro documental: a cena como lugar de resistência. *Sala Preta*, v. 19, n. 1, p. 178-191, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/156245/155663>>. Acesso em: 11 de maio 2023.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de.; MACHADO, Bruno. Traduzindo *Ñi Pu Tremen, mis antepasados* (2008), da companhia Kimvn Teatro Documental: Um estudo sobre a história e a resistência Mapuche. *Recial*, Córdoba, v. 13, n. 22, p. 148-160, Jul./Dez., 2022. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/39353>>. Acesso em: 11 maio 2023.

Recebido em: 31 de maio de 2023.

Aprovado em: 17 de julho de 2023.