UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS

Carla Dameane Pereira de Souza

A ENCENAÇÃO DO SUJEITO E DA COSMOGONIA ANDINA NO TEATRO PERUANO: MEMÓRIA HISTÓRICA E ATIVISMO POLÍTICO EM CÉSAR VALLEJO E YUYACHKANI

Belo Horizonte
2013

Carla Dameane Pereira de Souza

A ENCENAÇÃO DO SUJEITO E DA COSMOGONIA ANDINA NO TEATRO PERUANO: MEMÓRIA HISTÓRICA E ATIVISMO POLÍTICO EM CÉSAR VALLEJO E YUYACHKANI

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientadora: Profª. Drª. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2013

FICHA CATALOGRÁFICA

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

V182.Ys-e

Souza, Carla Dameane Pereira de.

A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano [manuscrito] : memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani / Carla Dameane Pereira de Souza. – 2014.

314 f., enc.: il., fots (algumas color)

Orientadora: Sara del Carmen Rojo de la Rosa.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 271-291.

Anexos: 292-314.

1. Vallejo, Cesar, 1892-1938- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Yuyachkani (Grupo teatral) – Teses. 3. Literatura e história – Teses. 4. Teatro peruano – História e crítica – Teses. 5. Memória na literatura – Teses. 6. Cosmogonia andina – Teses. 7. Pacifico, Guerra do,1879-1884 – Literatura e a guerra – Teses. I. Rojo, Sara, 1955-. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: Pe862.3

PARECER DA BANCA

pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de Letras - FALE
UFMG

Tese intitulada *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*, de autoria da Doutoranda CARLA DAMÊANE PEREIRA DE SOUZA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Área de Concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas/Doutorado

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

Profa. Dra. Leda Maria Martins - FALE/UFMG

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Profa. Dra. Silvina Liliana Carrizo - UFJF

Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva - UFU

Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Profª Drª Graciela Inês Ravetti de Gomez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 16 de dezembro de 2013.

Universidade Federal de Minas Gerais
Av. Antônio Carlos, 6.627 - Campus Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte, MG
Telefone (31) 3409-5112 - Fax (31) 3409-5490 - www.letras.ufmg.br/poslit - e-mail: poslit@letras.ufmg.br

DEDICATÓRIA

Aos familiares e, sobretudo, às mães de mortos e desaparecidos, que ainda esperam por uma resposta da justiça sobre o paradeiro e sobre as condições nas quais os seus filhos e entes queridos foram aniquilados durante o Conflito Armado Interno, vivido pelo Peru entre os anos de 1980 e 2000.

Aos habitantes de Chungui, da província de La Mar, Ayacucho, que ainda lutam para superar os traumas vividos e reconstruir suas vidas após o Conflito Armado Interno.

AGRADECIMENTOS

À minha querida orientadora Sara Rojo, pelo apoio inicial, quando cheguei a Belo Horizonte, em 2007, ávida por conhecimento, mas com muitas dificuldades e inseguranças. Foi o seu exemplo de mulher, criadora, professora e pesquisadora que me estimulou a seguir adiante. Obrigada pela orientação cuidadosa e dedicada no mestrado e no doutorado. Obrigada pelos conselhos de amiga, pelas broncas, pelo carinho e pela paciência. Por você sempre terei gratidão, respeito e muito afeto.

Ao professor Enrique Rosas Paravicino, que muito gentilmente aceitou ser meu co-orientador durante o Estágio de Doutorado no Exterior, na Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC). Agradeço, sobretudo, pela hospitalidade e afeição a mim oferecidas durante o tempo em que estive em Cusco.

Ao Teatro de Grupo Yuyachkani, pela generosidade em compartilhar suas experiências e materiais de trabalho e pela hospitalidade com a qual recebem pesquisadores e estudantes de vários lugares do mundo em sua Casa Yuyachkani, durante os Laboratórios Abertos que realizam periodicamente.

A Miguel Rubio Zapata e à Socorro Navedad, por haverem confiado a mim a tradução de materiais bibliográficos de divulgação do Teatro de Grupo Yuyachkani no Brasil e também por me darem a permissão para reproduzir imagens de espetáculos e textos dramáticos em minha tese. ¡Gracias, gracias!

À Universidade Federal de Minas Gerais, que durante sete anos (2006 a 2013) proporcionou-me as condições necessárias para que eu pudesse incrementar a minha formação acadêmica e humana.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, que, nas pessoas de seus funcionários e membros da Coordenação, estão sempre atentos e preocupados com os interesses do corpo discente.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo financiamento da pesquisa, entre os meses de março de 2011 e julho de 2013. Também agradeço à Capes pelo financiamento do Estágio de Doutorado no Exterior, através da concessão de uma Bolsa PDEE, que garantiu a minha estadia durante oito meses (de julho de 2011 a março de 2012) em Cusco, no Peru.

À Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, onde pude realizar minhas pesquisas, no Peru, e ao Centro de Idiomas dessa universidade, onde pude, além de aprender o idioma quéchua, ensinar língua portuguesa e falar um pouco sobre a cultura brasileira para os alunos da instituição.

Aos professores Sara Rojo, Leda Maria Martins, Silvina Liliana Carrizo, Marcos Antônio Alexandre, Narciso Laranjeira Telles da Silva e Rômulo Monte Alto pela atenciosa leitura que fizeram de minha tese, no contexto da defesa, em dezembro de 2013.

Ao professor Marcos Antônio Alexandre, pela leitura e pelo parecer de meu projeto definitivo de doutorado, em 2010.

Aos professores Graciela Inés Ravetti de Gómez, Leda Maria Martins, Marcos Antônio Alexandre e Sara Rojo pela leitura e pelas críticas feitas aos capítulos da Tese apresentador no contexto do Exame de Qualificação, em dezembro de 2012. As considerações de vocês foram fundamentais para o desenvolvimento e conclusão do trabalho.

Aos professores Graciela Inés Ravetti, Elisa Maria Amorim Vieira, Elcio Loureiro Cornelsen, Wander de Melo Miranda, Ram Avraham Mandil, Rômulo Monte Alto e Pablo Rocca, com os quais aprendi muito durante as disciplinas cursadas durante os anos de 2010 e 2011.

Aos professores do Setor de Letras/Espanhol da Faculdade de Letras da UFMG Ana Lúcia Esteves e Cristiano Silva de Barros, e à professora Elizabeth Guzzo de Almeida, da Faculdade de Educação da UFMG.

Aos meus queridos alunos da disciplina LET260, Estudos Temáticos de Literatura (Hispano-Americana) e Outras Artes: Aparições do sujeito e da cosmogonia andina em expressões pré-hispânicas, coloniais e contemporâneas, ministrada por mim no segundo semestre de 2012, na Faculdade de Letras da UFMG.

Aos professores Benita Paredes Kusi e César Morante, do Centro de Idiomas da Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, sob influência dos quais o esforço inicial nas aulas de alfabetização no idioma quéchua tornou-se uma linda experiência de reconhecimento e amor por essa língua que, a meu ver, deveria ser ensinada em todas as escolas do Peru.

Ao Instituto de Letras, mais especificamente ao Departamento de Letras Românicas da Universidade Federal da Bahia, onde atuo como professora no Curso de Letras/Espanhol. Aos meus colegas de trabalho e também ao corpo discente, pelo carinho com o qual me receberam nessa instituição.

Aos meus queridos amigos com quem sempre pude compartilhar meus anseios e frustrações, relacionados ao processo da pesquisa, dos quais recebo muito carinho e conselhos valiosos: Rodrigo Cabide, Éder Rodrigues, Alípio Gomes, Juliana Lacerda, Tereza Pereira, Flávia Almeida, Mirlene Novaes, Vanessa Wolf, Stefânia Prata e Michele Cristiane Silva.

À senhora Rosângela e ao senhor Antonio, pela generosidade, amizade e paciência.

À minha família em Cusco: senhora Dolores Flores Ojeda, senhor Daniel Flores, Linda Cris Flores Ojeda, Natalia Flores Ojeda, seu esposo Fernando e o filhinho deles Danielito, Yuli Flores Ojeda com seu esposo Erik Romualdo e a filhinha deles Adrianita: pessoas com as quais passei dias inesquecíveis de aprendizado cultural e harmonia afetiva.

Agradecimentos especiais para Daniel Huamán, Bertha Inca Chacon, Palmir (Luna Merica), Diana Lopez Loaiza, Raul Machaca Geri (Danzante de Tijera Qoripaqcha de Andamarca), Willy Ivan Araujo Tomailla (Danzante de Tijera Centenario), Ronald Marquina Aquino e para Jesus Oropeza Romucho, amigos peruanos por quem sinto muito carinho e nutro uma grande saudade. Agradeço a eles pela generosidade em compartilhar suas experiências e seus conhecimentos de mundo comigo, naquilo que vem se configurando como um perene diálogo intercultural. Ao senhor Jaime Salazar, que divulga com carinho o idioma quéchua, no Brasil.

Ao Sven Korzilius, pelo amor, pela força, paciência e sabedoria manifestas nos conselhos que me oferece. Por sempre respeitar e incentivar minhas escolhas.

Ao David Daniel Flores Ojeda, pela avidez e pela fé na humanidade com as quais sempre enxerga os problemas do mundo.

Ao Caio, pelo carinho e cuidado de sempre, pela coragem com a qual enfrenta tantos desafios pela alegria de viver.

Aos meus irmãos queridos: Aécio, Sallon e Otelino, pela compreensão e pelo respeito às minhas escolhas. Às minhas cunhadas Lilian e Maíra, pelo carinho de sempre.

À Zefirina, uma grande mulher, que sempre cuida de todos que estão ao seu redor. Ao amigo Magno, que sempre zela pelo bem estar de todos de minha família. Aos meus avós, tios e tias, que sempre oferecem o melhor deles quando nos encontramos. São eles que transmitem toda energia positiva que me faz corajosa diante dos problemas e obstáculos que enfrento vez ou outra.

À minha mãe, pelo amor incondicional. Por abrir mão de uma série de projetos pessoais para priorizar o bem-estar de seus filhos. Obrigada mãe, por todo apoio e por ter me transmitido valores tão dignos. Adoro a sua liberdade e a sua força.

Ao meu pai, Clemente de Souza Pereira, sempre vivo em minha memória.

Aos Apus, às Montanhas, às Fontes e às Matas. À Pachamama, Tayta Inti, Mama Killa e ao Universo, de onde provém toda energia que necessito para viver.

Katatay

Llaqtay puyus katatachkan
warmikunapa llaki puyu sonqonwan tupaykuspa.
¡Ama katataychu, llaki!
kunturpa sombranmi hamuykuchkan!
–Imapaqni hamun chay sombra
aukikunapa sutinpichu
icha Jesus yawarninpa kamachisqanchu.
Manchakumin, taytallay.
–Ama katataychu;
manan yawarchu
manan auki wamanichu;
Intipa kanchariyninmi kuntur rapranpi hamunchkan.
–Manchakunin, taytay.
Intiqa kañanmi, uywakunata, kausayta.
Orqokunapis, may sacha sachakunapis,
yaqasqa machaqway, Intip churin.
–Manan Intichu, sonqonpa kusiy, qapaq kanchariynillanmi
kunturpa sombra ñawinpi hamuchkan.
¡Sayay, sayariy! Chay mana chanin kunturpa ñawinta
chaskiy; katatay paywan.
Hatun yunka sachakuna hina, kuyuy,
qapariyta kachaykuy.
¡Huñunakuychik, llaqtay runa,
kanchiriywan katataychik!
Amaru yawarta upyaychik;
rauraq yawrqa kunturpa ñawinman chayanmi,
cieluta huntanmi, tusuchinmi,
qaparichnmi, chay qori yawar.
Paqariy, taytay, vida, runachachallay runa
ancha kuyana.

(Ñoqa, José María Arguedas, Puquio Chaupi ayllu runan, kay hayllitakita qellqarqani, Ishua llaqta wawqey kunata taksa wasichanpi Viegen Cocharcas visperanta tusuyta qawaykuspa. Ñoqapas tusuchaykurqanim, takichaykur qanitaq, Ishua sumaq wawqeykunawan; kimsa punchao Sitimbre killapi, Pueblo Libripi, kay hatun llaqta Limapi).

José María Arguedas

Temblar

Dicen que tiembla la sombra de mi pueblo;
está temblando porque ha tocado la triste sombra del corazón
de las mujeres.
¡No tiembles, dolor, dolor!
¡La sombra de los cóndores se acerca!
–¿A qué viene la sombra?
¿Viene en nombre de las montañas sagradas
o a nombre de la sangre de Jesús?
–No tiembles; no estés temblando;
no es sangre; no son montañas;
es el resplandor del Sol que llega en las plumas de los Cóndores.
–Tengo miedo, padre mío.
El sol quema; quema al ganado, quema las sementeras.
Dicen que en los cerros lejanos
que en los bosques sin fin,
una hambrienta serpiente,
serpiente diosa, hijo del Sol dorada,
está buscando hombres.
–No es el Sol, es el corazón del Sol,
su resplandor,
su poderoso, su alegre resplandor,
que viene en la sombra de los ojos de cóndores.
No es el Sol, es una luz.
¡Llevántate, ponte de pie; recibe ese ojo sin límites!
Tiembla con su luz;
Sacúdete con los árboles de la gran selva,
empieza a gritar.
Formen una sola sombra, hombres, hombres de mi pueblo;
todos juntos
tiemblen con la luz que llega.
Beban la sangre áurea ardiente llega al ojo de los cóndores;
carga los cielos, los hace danzar,
desatarse y parir, crear.
Crea tú, padre mío, vida;
hombre, semejante, mío, querido.

(Escribí este himno luego de haber visto a bailar a mis hermanos, hijos del pueblo de Ishua residentes en Lima. Bailaron en una pequeña habitación de adobes y techo de totora, en el canchón de la Av. Sucre 1188, Pueblo Libre, el 3 de septiembre de 1965).

José María Arguedas

Tremer

Dizem que a sombra de minha terra treme;
está tremendo porque é tocada pela triste sombra do coração
das mulheres.
Não trema, dor, dor!
A sombra dos condores aproxima-se!
– A sombra vem, para quê?
Vem em nome das montanhas sagradas
ou em nome do sangue de Jesus?
– Não trema, não esteja tremendo;
não é sangue, não são montanhas;
é o resplendor do Sol que chega até as plumas dos Condores.
– Tenho medo, meu pai.
O Sol queima, queima o rebanho, queima as sementeiras.
Dizem que nas serras mais distantes
que nas matas sem fim,
uma faminta serpente,
serpente divina, filha do Sol, dourada,
está a procura de homens.
– Não é o Sol, é o coração do Sol,
seu resplendor,
seu poderoso, seu alegre resplendor,
que vem na sombra dos olhos dos condores.
Não é o Sol, é uma luz;
Levante-se, ponha-se de pé, receba esse olho sem limites!
Trema com a sua luz;
sacuda-se com as árvores da grande selva,
comece a gritar.
Formem uma só sombra, homens e mulheres de meu povo;
Todos juntos
tremamos com a luz que chega.
Bebamos o sangue áureo da serpente divina.
O sangue ardente chega até o olho dos condores,
saturam os céus, os fazem dançar
libertar e reproduzir, criar.
Crie você, meu pai, a vida;
homem, semelhante, meu, querido.

(Escrevi este hino depois de ter visto dançar os meus irmãos, filhos da cidade de Ishua, residentes em Lima. Eles dançaram numa pequena casinha feita com tijolos de adobe e teto de totora, num terreno rústico da Av. Sucre 1188, Pueblo Libre, em 3 de setembro de 1965).

José María Arguedas[1]

[1] Desde que conheço Katatay/Temblar, cujas versões em castelhano e em quéchua são de autoria de Arguedas, cada vez que o leio em silêncio ou em voz alta, sinto meu corpo tremer, como se eu mesma fosse uma *Warmidanzaq* (mulher dançarina). Foi por isso que escolhi deixar esse hino como epígrafe da tese, pelas sensações que causam em mim: uma sacudida em meu corpo físico e espiritual. Sua tradução ao português, feita por mim, é um *taki* (uma dança/canto) pessoal que ofereço a todos que vierem a ler este trabalho. Que um dia possamos ser uma só sombra escoltada pela luz divina de Amaru.

RESUMO

Nesta tese, realizou-se um estudo a propósito de dois textos dramáticos (*Colacho Hermanos y Presidentes de América, 1934,* e *La Piedra Cansada*, 1937) e um ensaio crítico sobre teatro (*Notas sobre una nova estética teatral*, 1934) produzidos pelo escritor César Vallejo, além de cinco montagens do Teatro de Grupo Yuyachkani (*Adiós Ayacucho*, 1990, *Santiago de Yuyachkani*, 2000, *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, 2001, *Sin título técnica mixta*, 2004 e *El último ensayo – repertorio,* 2009). As dramaturgias textuais e espetaculares escolhidas como *corpus* da pesquisa correspondem ao anseio de demonstrar de que maneira se propôs e se colocou em prática, no contexto dos séculos XX e XXI, um teatro que põe em cena o sujeito andino, compreendendo aí aspectos culturais relacionados ao seu modo de viver e conceber o mundo, a sua cosmogonia, suas práticas coreográficas e suas formas de escritura não literárias que se manifestam, até hoje, nos espaços limiares dos rituais e das festas populares, próprias da região andina. A pesquisa seguiu uma metodologia comparada e interdisciplinar, cuja finalidade foi pôr em evidência fazeres teatrais que nascem a partir do contato e dos conflitos interculturais. Desse modo, procurou-se estabelecer relações entre o teatro e a memória histórica e coletiva do Peru, destacando-se alguns eventos do passado pré-hispânico, colonial e republicano, especialmente, episódios recentes relacionados com a Guerra do Pacífico (1879-1883) e com o Conflito Armado Interno (1980-2000). Ressalta-se de que maneira, nos trabalhos teatrais estudados, a memória do sujeito andino – e sua participação e imersão nesses fatos históricos – é levada à cena, de modo articulado com o presente e com temáticas transversais como a dos Direitos Humanos.

Palavras-chave: César Vallejo; Yuyachkani; Sujeito Andino; Cosmogonia Andina; Memória Coletiva.

ABSTRACT

In this thesis we performed a study on the subject of some dramatic texts (*Colacho Hermanos* y *Presidentes de América*, 1934, and *La Piedra Cansada*, 1937) and writings on theater (*Notas sobre una nueva estética teatral*, 1934) produced by the writer Cesar Vallejo, and on some settings by the Yuyachkani Group Theatre (*Adiós Ayacucho*, 1990, *Santiago de Yuyachkani*, 2000, *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, 2001, *Sin título técnica mixta*, 2004 and *El último ensayo – repertorio*, 2009). The textual and spectacular dramaturgy chosen as research corpus match yearning to demonstrate how dramatists proposed and put into practice in the context of the XX and XXI centuries, a type of theater that brings up the Andean people, comprising cultural aspects related to their way of living and viewing the world, their cosmogony, their choreographic practices and forms of non-literary writing manifested until today, within the arenas of rituals and festivals of the Andean region. This research followed a comparative and interdisciplinary approach, which aims to evince theatrical practices that rise from the contact and intercultural conflicts. This work also sought to establish relationships between the theater and the historical and collective memory of Peru, highlighting some of the events of the pre-Hispanic, colonial and republican periods, especially recent events related to the War of the Pacific Ocean (1879-1883) and the Internal Armed Conflict (1980-2000). We highlight how, in the theatrical works studied hereby, the memory of the Andeans and their participation and immersion in these historical facts is brought to life in connection with the present and transversal themes such as that of Human Rights.

Keywords: César Vallejo; Yuyachkani; Andean Subject; Andean Cosmogony; Collective Memory.

RESUMEN

En esta tesis se realizó un estudio referente a algunos textos dramáticos (*Colacho Hermanos y Presidentes de América, 1934*, e *La Piedra Cansada*, 1937) y escritos sobre teatro (*Notas sobre una nova estética teatral*, 1934), producidos por el escritor César Vallejo, y sobre algunos montajes del Teatro de Grupo Yuyachkani (*Adiós Ayacucho*, 1990, *Santiago de Yuyachkani*, 2000, *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, 2001, *Sin título técnica mixta*, 2004 y *El último ensayo – repertorio*, 2009). Las dramaturgias textuales y espectaculares elegidas como *corpus* de la investigación corresponden a los anhelos de enseñar de qué modo los creadores estudiados propusieron y llevaron a la escena, en el contexto de los siglos XX y XXI, el sujeto andino, comprendiendo los aspectos culturales que se relacionan con su modo de vivir, con su cosmogonía, sus prácticas coreográficas y sus formas de escritura no literarias, que se producen hasta hoy en los espacios liminales de los ritos y de las fiestas populares presentes en la región andina. La tesis sigue una metodología comparativa e interdisciplinar y tiene por finalidad poder en relieve prácticas teatrales que son producidas a partir del contacto y de los conflictos interculturales. Se establece, además de eso, relaciones entre el teatro y la memoria histórica y colectiva del Perú, resaltando algunos hechos del pasado pre-hispánico, colonial y republicano, especialmente, los hechos que se relacionan con la Guerra del Pacífico (1879-1883) y con el Conflicto Armado Interno (1980-2000). Enfatizo en esta tesis el modo como, en los trabajos teatrales estudiados, la memoria del sujeto andino y su participación e inmersión en los hechos históricos es puesta en escena relacionándose con el presente y con temáticas transversales como la de los Derechos Humanos.

Palabras-clave: César Vallejo; Yuyachkani; Sujeto Andino; Cosmogonía Andina; Memoria Colectiva.

HUNTASQA

Kay tesispi yacharinata rurasqam karqa, dramatico textomanta, (*Colacho Hermanos y Presidentes de América, 1934*, e *La Piedra Cansada*, 1937), teatromanta qillqasqa (*Notas sobre una nova estética teatral*, 1934), Cejar Vallejo, qelqa kamayoqpa paqarisqan. Yuyachkani, Teatro Grupop montajenmantapis (*Adiós Ayacucho*, 1990, *Santiago de Yuyachkani*, 2000, *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, 2001, *Sin título técnica mixta*, 2004, *El último ensayo – repertorio*, 2009, ima). Texto dramaturgia, qhawarina dramaturgiapas ñoqaykup akllasqayku, maskhanap corpusninhina, munarinata kapun, rikuchiypaq ima hamum churarqosqa, ima hamum practicapi churasqam karqa, pachakwata 20, 21pa contextopi. Teatro, rikunananchispaq andino sujetokta churaykuqmi, cultura aspectokta qhawachispa, kausayninkumantapas, imaynam muyupachata rikusqankumanta, pachanintinninku, coreografia practicanninku, mana letrayoq qelqasqanku, manifiesto kunankama, ritualpa saywak'itinpi, sapsi raymikunap, andinomarkap cheqayllan. Kay maskhanapaq metodologiata rurarqayku, comparadopas purapdiciplinapas, objetivowan, evidenciapaq churayta teatrop rurasqan paqarikuq contactomantapas, purapcultura sasakaymantapas. Yanarqayku, relacionta churayta, teatrowan, Perup historia sapsi yuyanawan, eventokunata, manaraq castillaruna ñaupapacha, colonialpacha, republicapacha churarqospa, especialmanta: chayraq episodio Pacifico Auqanamanta (1879-1883), Ukhunpi Armado Maqana (1980-2000). Qhawarinchis, ima hamum, teatro llamk'anapi, yachaqasqanchis, andino sujetop yuyaynin, participanan, yaykuyninpas, historia kananpi, ecenarioman apasqanmi, kunanpachawan watusqa, transversal huchakunawan, Runap Kamanhina.

Sanapasimi: César Vallejo; Yuyachkani, Andino Sujetop; Andino Cosmogonia; Sapsip Yuyana.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Máscara de um *Auqui* ou *Wamani* 49
FIGURA 2 – Mulheres apresentam, ajoelhadas, uma coreografia de adoração ao sol no *Inti Raymi Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca* – Cusco 52
FIGURA 3 – Homens mascarados em atividade de caça 53
FIGURA 4 – Dançarinos mascarados com gorro adornado com flores 54
FIGURA 5 – *Harawi Wariqsa*, por Guamán Poma de Ayala 58
FIGURA 6 – *Aia milla sainata*, por Guamán Poma de Ayala 60
FIGURA 7 – Augusto Casafranca, em *Adiós Ayacucho* 77
FIGURA 8 – Augusto Casafranca, em *Adiós Ayacucho* 82
FIGURA 9 – El Varayoq Miguel Quispe 88
FIGURA 10 – Miguel Quispe 90
FIGURA 11 – Sacsayhuamán, em dia de celebração do *Warachikuy*.....106
FIGURA 12 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho* 113
FIGURA 13 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho* 116
FIGURA 14 – O processo judicial do caso Uchuraccay 125
FIGURA 15 – Ana Correa e Débora Correa em *Kay Punku*.....147
FIGURA 16 – César Vallejo e Mlle. Georgette Philippart.....161
FIGURA 17 – Augusto Casafranca, Teresa Ralli e Amiel Cayo, em *El último ensayo*...163
FIGURA 18 – Amiel Cayo, Augusto Casafranca, Débora Correa, Rebeca Ralli, Ana Correa, Julian Vargas e Teresa Ralli, em *El último ensayo*.....164
FIGURA 19 – Garrafa com imagem de um esqueleto que toca tambor, referente à cultura Moche 165
FIGURA 20 – Milagre de Santa Maria em Cusco, por Guamán Poma de Ayala 170
FIGURA 21 – Milagre de Santiago, por Guamán Poma de Ayala.....171
FIGURA 22 – *Santiago Mata Índios*. Lenço anônimo da Escola de Pintura Cusquenha do Barroco do século XVIII 173
FIGURA 23 – *Porque no tenemos nada lo haremos todo*, de Mauricio Delgado 175
FIGURA 24 – *Illapa*, no desenho que retrata o altar do Qoricancha, por Santa Cruz Pachakuti 179
FIGURA 25 – *Santiago Mata Índios*, de Kukuli Velarde 181
FIGURA 26 – Amiel Cayo, em *Santiago*.....182
FIGURA 27 – Augusto Casafranca, Amiel Caio e Ana Correa, em *Santiago* 188

FIGURA 28 – Amiel Cayo, no espetáculo *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria* 214
FIGURA 29 – Virgen del Socavón 215
FIGURA 30 – *En un Banco de Oro I* e *En un Banco de Oro II*, de Mauricio Delgado ... 219
FIGURA 31 – Amiel Cayo no espetáculo *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)* 221
FIGURA 32 – Ana Correa em *Sin título técnica mixta* 226
FIGURA 33 – Augusto Casafranca em *Sin título técnica mixta* 227
FIGURA 34 – Cenário com citações de poemas de Vallejo, em *Sin título técnica mixta* 230
FIGURA 35 – Ana Correa, Débora Correa e Rebecca Rali, em *Sin título técnica mixta* 232
FIGURA 36 – Ana Correa em *Sin Título Técnica Mixta* 235
FIGURA 37 – Ana Correa na demonstração “La rebelión de los Objetos” 236
FIGURA 38 – O curaca Guatavita 241
FIGURA 39 – Débora Correa em *Sin Título Técnica Mixta* 254

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: Quadro de desenvolvimento da Sociedade Andina 292
ANEXO B: Tradução de *Adeus Ayacucho,* romance de Júlio Ortega na versão teatral de Miguel Rubio Zapata 293
ANEXO C: Tradução de *Notas sobre uma nova estética teatral,* de César Vallejo 307

SUMÁRIO

RESUMO

ABSTRACT

RESUMEN

HUNTASQA

INTRODUÇÃO – A ENCENAÇÃO DO SUJEITO ANDINO NO TEATRO DE CÉSAR VALLEJO E DO GRUPO YUYACHKANI 21

a. *El Palco Estrecho* 27
b. Um novo teatro feito no Peru 36
c. Metodologia 40

CAPÍTULO I – PRESENÇA, IMAGINAÇÃO E INVENÇÃO NA LITERATURA DRAMÁTICA DE CÉSAR VALLEJO E NO TEATRO ESPETACULAR DO YUYACHKANI 43

1.1 Herança pré-hispânica e resistência colonial em escrituras figurativas, coreográficas e verbais da região andina 46
1.2 O cômico andino e a tragédia social: emascaramento e superação de um desnudamento moral em *Adiós Ayacucho* (1990) 68
1.3 Arqueologia literária e releituras, em *La piedra Cansada* (1937) 84
1.4 A memória dos locais e os espaços da recordação em *La piedra cansada* 101
1.5 A memória dos locais e os espaços da recordação em *Adiós Ayacucho* 109

CAPÍTULO II – *DARSE EN UNA QUENA*: PRÁTICAS DE ENUNCIAÇÃO NO TEATRO DE CÉSAR VALLEJO E DO YUYACHKANI 119

2.1 Consciência intelectual e o Conflito Armado Interno 122
2.2 César Vallejo: “El principio y el fin” 128
2.3 César Vallejo “dramaturgo”: por uma nova estética teatral 137
2.4 César Vallejo e *El último ensayo* (2008): sobre sonho e invenção no teatro de Yuyachkani 151
2.5 O tempo do mito e o tempo da história em *Santiago* (2000), de Yuyachkani 167
2.5.1 *Illapa* e *Santiago*: entre o sonho e a vigília 175
2.5.2 *Illapa* e *Santiago*: o tempo invertido 181

CAPÍTULO III – *LA PIEDRA Y LAS VITRINAS*: TEMPO E TEMPLO DA MEMÓRIA NOS ESPETÁCULOS DE YUYACHKANI E NA DRAMATURGIA DE CÉSAR VALLEJO 191

3.1 O Yuyachkani no cruzamento entre o teatro épico e a performance 191
3.1.1 Catalogar, montar e mostrar: estratégias de montagem e redefinição do lugar do público e do ator na construção da dramaturgia 197
3.1.2 *Diablos* em cena: a demonização do outro em performance 207
3.2 A encenação da memória como um tesouro de sofrimentos 223
3.3 A História e a Memória, no teatro, a partir da atualização dos mitos 237
3.4 Presença e *Kawsaypacha* no acontecimento teatral 249

CONSIDERAÇÕES FINAIS 261

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 271

ANEXOS 292

ANEXO A – Quadro de desenvolvimento da Sociedade Andina, de Maria Rostworowsk

ANEXO B – Tradução de *Adeus Ayacucho*, Romance de Júlio Ortega em versão para teatro, adaptação de Miguel Rubio Zapata

ANEXO C – Tradução de *Notas sobre uma nova estética teatral*, de César Vallejo

INTRODUÇÃO

A ENCENAÇÃO DO SUJEITO ANDINO NO TEATRO DE CÉSAR VALLEJO E DO GRUPO YUYACHKANI

Nos últimos dias, enquanto organizava os capítulos da tese, os elementos pré-textuais, as considerações finais e os anexos, que deveriam ser entregues ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Literatura Comparada, dei início ao exercício solitário e introspectivo de reflexão sobre o processo de pesquisa e escrita da tese. Percebi, de forma bastante clara, que esse caminho, percorrido ao longo de quatro anos, pode ser dividido em duas fases importantes para que se entenda o resultado alcançado.

A primeira fase tem a ver com o encontro e a definição do tema, a elaboração do projeto definitivo e o plano de trabalho, que incluía pesquisas no Peru. Durante o mestrado, leitora e estudiosa da poética de César Vallejo, enquanto escrevia a dissertação "España, aparta de mí este cáliz (1939): performance e Guerra Civil Espanhola" fui, pouco a pouco, descobrindo outras obras produzidos por ele. De ascendências indígena e espanhola, César Vallejo conviveu, desde pequeno, com as mazelas impostas pela parcela hegemônica da sociedade peruana aos camponeses e mineiros andinos das minas de Quiruvilica, em Huamachuco. Durante seu período de estudos, na Universidade de Trujillo, o poeta começa a cultivar uma autoconsciência reflexiva, interessando-se pela arte, cultura e política. Estimulado por escritores, jornalistas e políticos locais, sua ideologia germina sob o panorama do capitalismo moderno e opressor. Em Lima, no ano de 1917, inserido no contexto cultural e artístico da época, conhece e adere a correntes europeias, como o Altruísmo e o Futurismo, passando a fazer parte de círculos literários como *El Norte de Trujillo*, de Alberto Hidalgo, em Arequipa, e o *Colónida*, de Lima. Em 1918, publica seu primeiro livro, *Los heraldos negros*. Acusado de profanar a ordem pública, em 1920, o poeta é preso, em sua terra natal. Seu segundo livro, escrito no cárcere, é *Trilce*, publicado em 1922. Em liberdade, foge da perseguição política instituída sob o Estado autoritário de Augusto B. Leguía y Salcedo (1863-1932), dirigindo-se, em 1923, a Paris. Na capital francesa, Vallejo passa a fazer parte do grupo de intelectuais de esquerda, vivendo ali os últimos anos de sua vida, no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), vindo a falecer em 15 de abril de 1938.

O interesse por esse escritor e por suas obras levou-me a inúmeras tentativas de elaborar um projeto de doutorado, no qual eu pudesse continuar estudando os escritos de César Vallejo, chamando atenção para outras de suas produções bibliográficas (os ensaios críticos, suas crônicas jornalísticas, seus relatos de viagens, sua literatura dramática), ofuscadas pela sua obra poética. Curiosamente, na confecção do segundo capítulo da dissertação, no ano de 2008, quando refletia sobre as condições de posicionamento e do papel de intelectual desempenhado por César Vallejo (1892-1938), procurei dar ênfase à comparação que o escritor fazia entre o sofrimento dos camponeses espanhóis no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e o do sujeito andino peruano no contexto do processo de modernização do país após a independência, em 1821, e nas primeiras décadas do século XX. Também procurei, nesse período, entender a influência que a experiência da revolução soviética de 1917 exerceu tanto sobre seu pensamento artístico quanto sobre seu posicionamento político. Apesar dessas experiências cosmopolitas vividas por Vallejo na França, Rússia e Espanha, concluí que persistia nele uma preocupação maior quanto ao seu lugar de origem, o Peru.

Nesse contexto de investigação, tive oportunidade de ler as peças teatrais do escritor, dentre as quais, *La piedra cansada*, escrita em 1937, e *Colacho Hermanos y Presidentes de América*, escrita em 1934[2], que logo despertaram em mim inúmeras reflexões e interesse por pesquisá-las. De acordo com Georgette de Vallejo (1979, p. 147), após ter escrito os quinze poemas que compõem *España, aparta de mí este cáliz* (1939), o último exercício literário do esposo foi o drama *La piedra cansada* (1937). Nessa peça, César Vallejo, em uma viagem ao passado, destaca os bastidores da construção da fortaleza de Sacsayhuamán, durante a idade dos Incas. A personagem Tolpor, que trabalhava como pedreiro junto ao Exército do Sol, luta contra a fictícia nação dos *Kobras*, inimiga dos Incas. Esse feito converte o guerreiro em novo líder do incário, rompendo com a hierarquia dinástica vigente. Sua saga, entretanto, é marcada por uma grande fatalidade, impedindo-o de seguir sendo o governador do Tawantisuyo. Ainda em *La piedra cansada*, o escritor põe em cena o cotidiano e o comportamento da comunidade autóctone frente aos prognósticos na véspera da invasão dos espanhóis no continente.

[2]As outras peças escritas por César Vallejo são: *Les taupes* (1930), *Lock out* (1930), *Moscú contra Moscú* (1930-32), *Entre las dos orillas corre el río* (1936), *La mort* (escrita em francês, 1930?), *Presidentes de América* (roteiro cinematográfico 1934(?), *Le songe d'um nuit de printemps* (esboço de 1935-6), *Dressing-Room* (esboço escrito em francês e espanhol, 1932-37) e *Suit en contrapoint* (esboço escrito em espanhol ?).

Já o drama *Colacho Hermanos y Presidentes de América*, escrito em 1934, traz como tema a farsa da democracia burguesa no país e sua submissão às políticas transnacionais, responsáveis, na época, pelo controle da economia e da política local. Apresenta, de forma realista, o choque pós-colonial vivido pelo Peru. De fato, o drama foi escrito em consonância com uma série de artigos que o escritor produziu e que foram publicados na *Revista Germinal*, em 1933, sob o título de "¿Qué pasa en Perú?"[3].

Decidida a estudar a literatura dramática de Vallejo, o desafio que se colocava para a elaboração do projeto era: como propor uma metodologia que fosse capaz de atualizar esses dramas, escritos em um contexto histórico tão marcado e definidos por um caráter experimental e por proposições ideológicas específicas? Nas conversas que tive com minha orientadora, Sara Rojo, relatava a ela a dificuldade de encontrar um tema que pudesse ser trabalhado a partir desses dramas. A angústia durou até aquele dia em que pela primeira vez assisti a uma apresentação do Teatro de Grupo Yuyachkani, na cidade de Belo Horizonte, no contexto do Festival Internacional de Teatro (FIT), em 2008. Inserido nesse evento, aconteceu o FIT Latino-Americano, que trouxe o espetáculo *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, de 2001, do grupo Yuyachkani. Esse espetáculo utiliza-se de recursos relativos tanto à ação dramática quanto à instalação plástica, a fim de configurar performances[4] realizadas pelos atores, cujas figurações rememoram episódios referentes à história de seu país. Ter assistido a esse espetáculo foi decisivo para a escolha do tema de investigação acadêmica.

Embora se tratem de formas de dramaturgia distintas, o eixo temático referente ao trabalho de memória histórica e coletiva e à preocupação com o sujeito andino existe tanto nas peças de César Vallejo quanto nos espetáculos do grupo Yuyachkani. A expectativa de realizar uma pesquisa cuja proposta fosse promover o diálogo entre as duas experiências teatrais resultou na escrita de um pré-projeto de doutorado inserido na linha de pesquisa Literatura e Outros Sistemas Semióticos. O pré-projeto teve inicialmente o seguinte título: "A encenação do índio nos dramas *Los presidentes de América* e *La piedra cansada*, de César

[3] "O que está acontecendo no Peru?" (todas as traduções apresentadas nas notas são feitas pela autora).

[4] O conceito de "performance" já foi mencionado por vários críticos pesquisadores. Em seu sentido básico, relaciona-se às ideias desenvolvidas junto a práticas teatrais durante os anos 1960, como a performance *art*, *body art*, *happenings* e instalações. Neste projeto, o conceito de performance está relacionado às definições de Richard Schechner (1999, p. 151-152) como comportamento recuperado; portanto, considero-o associada ao ritual, ao teatro, à música, à dança, às festas, às narrativas, aos cultos, manifestações étnicas, movimentos sociais e encenações da vida cotidiana. Na arte, expressa-se como uma área de fronteira caracterizada pela colagem de mídias, em que podem se encontrar expressões artísticas diversas: o teatro, a poesia, a pintura, a dança e a música.

Vallejo, e na performance *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, de Yuyachkani". Porém, devido à oportunidade de haver assistido a outros espetáculos do Yuyachkani, bem como o acesso a escritos de César Vallejo, até então não conhecidos, e a possibilidade de realização de um estágio na Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, no Peru, o projeto sofreu modificações ao longo da pesquisa, vindo a ampliar tanto o seu *corpus* de estudo quanto os seus referenciais teóricos.

Já no primeiro ano de doutorado, o projeto passou a sofrer mudanças pontuais, sendo enriquecido pelos insumos teóricos oferecidos pela orientadora, bem como, pelas sugestões de bibliografia oferecidas por professores com os quais cursei disciplinas no Pós-Lit. Com a experiência do estágio de doutorado, no Peru, inicia-se a segunda fase do processo de escrita da tese, onde ocorre o encontro empírico com o *corpus* de estudo. Nesse país, como pesquisadora e aprendiz, pude contextualizar o meu olhar no lugar de enunciação dos fatos, em relação aos artistas criadores e às obras estudadas na tese. Realizei minhas pesquisas em um centro não hegemônico, procurei estabelecer contato com os sujeitos reais e dei início aos meus estudos do idioma quéchua, enfrentando um grande desafio que, de alguma forma, contribuiu para levantar novas questões e reformular antigas, redesenhando, assim, as balizas do projeto definitivo.

Durante os cinco meses de curso de quéchua básico, realizado na Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco (UNSAAC), tive contato com uma realidade linguística bastante complexa. Única estrangeira do grupo, estava sendo alfabetizada junto a pessoas de diferentes idades que, fluentes no idioma, buscavam aprender a ler e a escrever em sua língua materna. O quéchua, como costumava dizer minha Professora, Benita Kusi, é um idioma afetivo, e, na região cusquenha, é a língua dos *wawas*[5], aquela que as crianças aprendem ainda quando estão amamentando e que vinha sendo substituída pelo castelhano, em função da necessidade de socialização e inclusão, decorrente da marginalização sofrida, devido à consequências de anos de colonização. Não por acaso, foi durante essas aulas que fui estimulada a pensar e a sentir como um sujeito andino, que se expressa em sua língua nativa e se comunica com o mundo ao redor em um idioma que passa por sua subjetividade, por suas identidades, pela religião, pelos hábitos cotidianos e pela maneira particular de ser e de se relacionar com o outro. O convívio com esses colegas e professores levou-me a perceber que o bilinguismo é salutar à sobrevivência social dos quéchuafalantes, porém, tornou-se evidente

[5] Termo que significa "bebês".

que falar e sentir em quéchua são privilégios e índice orgânico do sentimento de pertencimento do quéchuafalante ao seu lugar de enunciação.

Apesar da dificuldade vivenciada no processo de aprendizagem do quéchua – devido à existência de variantes regionais e a não uniformização da escrita do idioma – pude perceber, com o tempo, que a riqueza da *runa simi*[6] residia justamente no modo como ela podia ser falada e escrita livremente. Esse caráter de autonomia da língua oral oferece igual autonomia aos seus falantes, daí a satisfação de poder realizar uma prova, no fim de um dos módulos, em que eu devia apresentar, de forma escrita, um *taqui*[7] regional e ensinar aos meus colegas como ele devia ser cantado, seguindo-se, para isso, uma letra e uma partitura. A canção escolhida por mim foi um *Hayno* conhecido por todos; cada um de meus colegas parecia saber uma ou outra variação, o que me ajudava a perceber que, apesar de ter um motivo principal, a canção possuía várias versões e agregava características da improvisação, o que a enriquecia cada vez que se iniciava o canto.

Foi também nas aulas de quéchua que pude reconhecer aquela expressão já familiar, mas que pode soar de forma estranha quando a escutamos pela primeira vez. Lição sobre o verbo ser: *Noqa kani*, eu sou. Como substantivo, *Yuyay* quer dizer "memória", e como verbo, "recordar". Também nesse espaço aprendi o significado e os modos de se dizer e de se escrever "Yuyachkani", uma expressão que pode ser escrita e traduzida de várias formas, como já havia mencionado Diana Taylor (2002), ancorada na definição de Salazár de Alcazar (1989): "eu estou recordando", "eu estoy a recordar", "eu sou sua memória", "eu estou te recordando".

Antes de começar o meu curso de quéchua, estive em Lima por um mês, participando de dois eventos organizados pelo Yuyachkani no contexto de comemoração de seus quarenta anos de grupo. Pude ser testemunha da festa que, tendo lugar na Praça de Armas de Lima, em 19 de julho, reuniu artistas e sociedade civil, transformando a celebração em um espaço liminar, onde rito, ação social e representação se misturavam, a fim de fundir a celebração do 40º aniversário do grupo com as celebrações do centenário de José María Arguedas. Essa última concorria, em termos de uma agenda cultural, com outra celebração importante para o país, os cem anos de descoberta de Machu Picchu para o mundo. Em Lima, a Praça de Armas deu espaço a personagens reconhecidos de obras do Yuyachkani (como os de *Los músicos ambulantes*, por exemplo), e também de importantes representantes da cultura

[6] Língua/idioma quéchua.
[7] Canção e dança ao mesmo tempo.

andina, como são os *Danzak* (dançantes de tesouras), além da presença de imigrantes e delegações de comunidades vindas de regiões interioranas, que vivem na capital.

Na capital do Peru, assisti montagens, participei de debates e de oficinas. O diálogo que iniciei com o diretor Miguel Rubio Zapata aqui, em Belo Horizonte, durante o Encontro Mundial das Artes Cênicas (ECUM), tornou-se mais efetivo: recebi colaborações e tornei-me colaboradora[8]. Aprendi com Zapata que não há fórmula capaz de explicar os quarenta anos de teatro do grupo, mas respostas que se fazem visíveis por meio do reconhecimento do público e também pela ampliação da perspectiva de seus integrantes, que podem olhar para trás e perceber o percurso como um grande aprendizado.

Foi por volta dos anos de 1968 a 1970 que o grupo Yuyachkani começou os seus trabalhos e – acompanhado de outros teatros de grupo de Lima, como Magia, Cuatrotablas, Yawar Sonqo, Barricata, Raízes, Ensayo, Expresión e Nosotros – estimulou uma intensa atividade teatral, resultado das mostras de teatro iniciadas em 1974, sob impulso de Sara Joffre. Esses grupos criaram o MOTIN (Movimento de Teatro Independente) e estiveram de maneira estreita envolvidos com o contexto político de sua época[9]. Até 1975, fim da ditadura militar do General Juan Velasco Alvarado, o país havia passado por uma intensa promoção de ideias socialistas, que eram então emitidas pelas reformas tomadas pelo Estado. Entre essas reformas, estavam, principalmente, os investimentos na educação e em estruturas de base, o apoio a projetos coletivos em zonas periféricas e os programas de reforma agrária para as zonas regionais ainda caracterizadas pelo latifúndio[10].

Nesse contexto, os teatros de grupo do MOTIN mantinham uma prática popular, defendendo a revolução como possibilidade para as mudanças sociais, tendo ainda em comum: as influências ideológicas e técnicas de Bertold Brecht, Stanislavski, Grotowski,

[8] O diretor cedeu-me os direitos para traduzir para o português e anexar à tese o texto dramático *Adiós Ayacucho*, adaptação do Romance de Julio Ortega. Além disso, fiquei responsável por traduzir dois artigos, um de Miguel Rubio Zapata e outro de Illeana Diéguez, que compõem o programa de mão do espetáculo *Sin Título Técnica Mixta*.

[9] Além de Domingo Piga (1992), outros estudos sistemáticos sobre o teatro desse contexto estão nos estudos de Hugo Salazar del Alcázar ("La memoria teatral de los 80," em *Textos*, 1995), Luis Peirano ("Una visión del teatro peruano em la década de los ochenta, em *Textos*, 1995) e Malgorzata Oleszkiewicz *(Teatro popular peruano*, 1995).

[10] Ao governo de Velásquez seguiu-se um segundo golpe de Estado, o do general Francisco Morales Bermúdez, com vigência até 1980. No governo de Bermúdez, a esquerda se radicaliza de forma mais ofensiva, o que resulta, na intensificação de perseguições contra ela. A atividade teatral dos grupos sofreu uma fase de interrupção. Segundo Vargas-Salgado (2011, p. 213), essa situação convocou os coletivos a tomarem uma decisão. Assim, grupos se dividem entre aqueles que não perseguiam a fama e o reconhecimento burguês, engajados na luta pela consolidação de uma república popular e aqueles que se inserem no circuito de teatro profissional, atuando de forma alternativa, tornando-se representante de uma concepção aburguesada de teatro. O primeiro grupo seria o MAP (Movimento de Artistas Populares), que se valia de propostas de Victor Zevala Cataño e do Teatro Campesino, formado no início da década de 70. A segunda ala era formada pelos grupos do MOTIN, dos quais Yuyachkani obteve destaque.

Peter Brook, Peter Weiss, José Maria Arguedas e César Vallejo; a preferência pela criação coletiva; muitos buscavam a busca por uma identidade nacional questionadora, elegendo o povo como protagonista de suas obras; investigação de temas andinos e amazônicos; trabalho com idiomas nativos (quéchua e aymara) e incorporação às montagens de características de festas populares como carnavais, explorando a musicalidade da cena e buscando levar o teatro para outros espaços como escolas, mercados, praças e ruas[11]. Nestes quarenta anos, a história do grupo Yuyachkani foi atravessada pelas condições históricas, lembrando que já em princípio dos anos 1980, tem início o Conflito Armado Interno, que irá interferir diretamente nos temas levados à cena teatral pelo grupo e na sua aproximação com temas relacionados aos Direitos Humanos, prática que se consolida em 2001, quando o Coletivo torna-se colaborador da Comissão da Verdade e Reconciliação.

Após o encontro com o Yuyachkani, a partir do contato com o idioma quéchua, e diante do contexto festivo proeminente na cidade de Cusco, decidi que devia iniciar minha pesquisa a partir dessa experiência. Por isso, no primeiro capítulo, apresento a forma como concebo o sujeito andino como tema teatral, buscando reconstruir o percurso de construção desse sentido a partir da experiência do Grupo Yuyachkani. Outro fator importante é que, ao chegar em Cusco e ter acesso aos ambientes de memória[12] e aos patrimônios culturais da cidade, passei a ler a dramaturgia de César Vallejo de outra forma e a construir novos significados sobre as ideias que o autor formula, sobretudo, em *La piedra cansada*. Além desse aspecto, em Lima, tive a oportunidade de conhecer os escritos sobre teatro que o escritor havia deixado, conservados na Biblioteca Nacional do Peru, além de outros materiais, como suas correspondências completas, o que me permitiu acrescentar à discussão novos elementos com os quais pude travar um diálogo produtivo.

a. *El Palco Estrecho*

Esta tese possui o objetivo de apresentar propostas de articulação para se refletir, com base em textos dramáticos de César Vallejo e espetaculares do Yuyachkani, sobre a

[11] Cf. PIGA, Domingo, (1992, p. 145-146). In: "Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80." In: *Latin American Theatre Review*. USA: University of Kansas. Spring, 1992, p. 17-149.
[12] De acordo com Pierre Nora (1984), os ambientes de memória (*milieux de mémoire*) são todos aqueles espaços que se nutrem de repertórios de memória sem necessariamente estarem arquivados e preservados em museus ou bibliotecas, lugares de memória mais comumente reconhecidos (*lieux de mémoire*).

relação entre memória e história, a partir da encenação do sujeito andino – compreendendo aí aspectos culturais e a cosmogonia andina, como eixo temático.

Chamo de "sujeitos andinos" aqueles indivíduos remanescentes do Tawantinsuyo Inca na América Latina, que vivem dentro do contorno geográfico transnacional que corresponde à Cordilheira dos Andes, uma macro região dentro do continente americano. Esse termo, já utilizado pela crítica, relaciona-se à concepção do andino como "uma entidade geográfica" que, como nos explica Juan Osio (1983), relaciona-se à cultura, a alguns conceitos e formas de comportamento (cosmogonia) dos povos que vivem nessa região. A escolha por esse termo tem como objetivo substituir a palavra "índio" que, como sabemos, opera dentro de uma visão que se constitui a partir do ponto de vista etnocêntrico dos colonizadores sobre os nativos do continente Latino-Americano. Em relação ao termo "indígena", que designa "aqueles que são oriundos do lugar", ele também pressupõe um marco histórico referente à colonização, na medida em que surge da necessidade de diferenciar os "nativos" daqueles que chegam de outras terras. Ao suprimir esses dois termos, que necessariamente caracterizariam os sujeitos andinos como uma identidade construída pelo pensamento colonial, e recorrer a uma entidade geográfica, priorizo o fato de demarcar a unidade de culturas semelhantes que, assentadas na região andina e ligadas a civilizações milenares, cultivaram modos de viver e ser que, apesar das rupturas históricas provocadas pela invasão europeia no século XV, podem ser recuperados e reconhecidos.

O trabalho possui um caráter comparado e interdisciplinar, cujo propósito é promover diálogos entre a literatura dramática, o teatro enquanto espetáculo, a história e a política. Tomam-se como objetos de investigação dois textos dramáticos do escritor peruano César Vallejo: a sátira teatral *Colacho Hermanos y Los presidentes de América* (1934), a tragédia *La piedra cansada* (1937) e suas teses sobre teatro compiladas sob o título de *Notas sobre uma nueva estética teatral* (1934). Comparativamente, serão analisados os espetáculos *Adiós Ayacucho* (1990), *Santiago de Yuyachkani* (2000), *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*, (2001), *Sin título técnica mixta* (2004) e *El último ensayo – repertorio* (2009), de Yuyachkani.

Um dos fatores que contribuíram para a escolha dos textos dramáticos de César Vallejo foi a necessidade de atualização das pesquisas acadêmicas sobre sua literatura dramática, pouco conhecida e estudada, que geralmente é colocada em segundo plano se comparada à sua obra poética, sua prosa e sua obra ensaística. No prólogo de *César Vallejo – Su Estética Teatral*, de Guido Podestá, Antonio Cornejo Polar (1985, p. 11) pergunta-se por

que César Vallejo é mais moderno escrevendo poesia que escrevendo teatro. Uma das respostas do crítico seria o fato de que a poesia escrita por Vallejo é parte do movimento de vanguarda, que na América Latina teria favorecido outros gêneros literários com menor organicidade. O autor de *Trilce*, "la más audaz modernidad antes de salir del Perú"[13] (CORNEJO POLAR, 1985, p. 11), se interessou pelo teatro na Europa, lugar onde, para Cornejo Polar, o poeta não teve oportunidade de se consolidar como dramaturgo, uma vez que não possuía vínculos orgânicos com a prática teatral local, atuando neste setor apenas como crítico. Cornejo Polar acusa, além disso, o fato de que o teatro, diferentemente do livro, necessitava de um financiamento e de uma base material muito maior para a sua efetiva realização. Não tendo recursos para se autopromover, o projeto teatral de Vallejo esteve fadado ao fracasso, incluindo aí, sua tardia publicação e reconhecimento.

Antes da pioneira edição do *Teatro Completo*, de César Vallejo, organizada por Enrique Ballón Aguirre e publicada em dois volumes pelo Fundo Editorial da Pontifícia Universidade Católica do Peru, em 1979, as duas obras que ocupam nosso *corpus* de estudo foram publicadas em periódicos distintos, de maneira fragmentada e pouco disseminada. Como nos aponta Guido Podestá (1985, p. 99) o drama *Colacho Hermanos y Presidentes de América* teria aparecido, parcialmente pela primeira vez, nas revistas limenhas *Letras* (1956) e *Visión del Perú* (1969). A peça *La piedra cansada* também teve duas edições anteriores à de 1979: em 1951, na revista *Trilce,* e em *Visión del Perú* (1969). Foi Podestá (1985) que se encarregou de comparar as diferentes edições desses dramas e considerou que cada uma delas apresenta versões distintas, o que acarreta na hipótese de que as versões publicadas anteriormente sofreram alterações e que não receberem a atenção que mereciam por parte dos profissionais e instituições responsáveis pelo trabalho editorial. Embora esse pesquisador reconheça o esforço dos editores e pessoas que se dispuseram a organizar e publicar as obras dramáticas de Vallejo, ele acredita que uma edição dessas obras deveria ter sido organizada mais cedo, uma vez que, durante o tempo em que estiveram esquecidas, ficaram suscetíveis ao extravio e a supostas alterações.

Considerando de extrema importância os apontamentos sugeridos por Podestá, mas entendendo que tais notas poderiam estar desvinculadas do tema central da tese, optamos pela edição de 1979, como a mais indicada para o cotejamento textual, uma vez que é oficialmente reconhecida como a versão mais completa da obra teatral de César Vallejo já publicada. Da recopilação dos textos teatrais de César Vallejo, cujos originais encontram-se

[13] "a mais audaciosa modernidade, antes de deixar o Peru" (CORNEJO POLAR, 1985, p. 11).

na Biblioteca Nacional do Peru, em Lima, e que foram editados e publicados por Podestá em seu livro *César Vallejo – Su Estética Teatral*, de 1985, cotejaremos nesta tese, principalmente, *Notas sobre una nueva estética teatral*, de 1934[14].

Enfrentando os problemas relacionados à publicacão póstuma do teatro escrito por César Vallejo, entendo que as variadas versões desses textos sugerem, além do esquecimento deste teatro e das falhas de edição, o fato de que há dificuldades em se organizar uma edição de textos que se encontravam *in progress*[15]. E quem sabe não seja este o fato que evidencia mais precisamente a ausência de interesse de uma crítica preocupada pelos estudos da dramaturgia de Vallejo e de seus textos sobre teatro? Entretanto, sabemos também que, enquanto gênero literário, o teatro sempre foi visto com desconfiança pelos críticos mais tradicionais que preferem dedicar-se ao estudo de outros gêneros literários. Segundo o crítico Carlos García-Bedoya (2002), dos três gêneros literários canônicos, o lírico, o épico e o dramático ou teatral, foi este último o que menor atenção recebeu por parte daqueles que estudam a literatura peruana, por exemplo. Ainda para García-Bedoya (2002), existem pelo menos três argumentos que asseguram certo descaso, por parte da crítica literária de seu país para com um tratamento mais minucioso do gênero dramático:

a. a tradição dramática no Peru não possui a mesma solidez das tradições narrativa e lírica;
b. os estudos literários não desenvolveram ferramentas necessárias para a análise desses textos;
c. o desenvolvimento de uma disciplina especializada no estudo das artes cênicas não manteve diálogo com os estudos literários.

Esses apontamentos sustentam que o gênero dramático ocupou um espaço à parte na historiografia da literatura peruana, aparecendo "no como una continuidad, sino como algunas irrupciones aisladas"[16] (GARCÍA-BEDOYA, 2002, p. 271). Salvo alguns casos em que o teatro produzido no Peru tenha sido relevante, principalmente durante o período de estabilização colonial, reconhece-se que essa importância responde a uma necessidade mais "sociopolítica" que, de fato, literária, por oferecer mais insumos sociolinguísticos ou historiográficos, que estéticos. A necessidade de se investigar o caráter histórico e

[14] O leitor poderá encontrar as *Notas sobre una nueva estética teatral*, de 1934, em anexo, traduzido para o português.
[15] Embora fosse grande minha satisfação em poder trabalhar com os textos originais, a fim de realizar uma crítica filológica dos escritos de César Vallejo nesta tese, este trabalho já foi realizado por Podestá (In: PODESTÁ, 1985).
[16] "Não como uma continuidade, mas como uma exceção, algo que se destacasse separadamente." (GARCÍA-BEDOYA, 2002, p. 271).

sociolinguístico dos gêneros dramáticos justifica-se mais como um meio de se compreender as peculiaridades da arte realizada pela civilização do Tawantinsuyo[17], visto que essa havia elaborado uma escritura, embora não tivessem desenvolvido uma literatura em moldes ocidentais. Com a chegada dos espanhóis à América, esse modelo é imposto e ocorre o mesmo durante o período de estabilização colonial quando os jesuítas impõem modelos teatrais que correspondiam, majoritariamente, aos interesses didáticos e religiosos. Inserido nesse projeto colonizador, havia um *teatro colonial* feito por crioulos[18], mas este não chegava a oferecer qualquer possibilidade de uma identificação para o sujeito andino, enquanto espectador, pois seguia o modelo do teatro barroco espanhol, das comédias de Lope de Vega e Calderón de la Barca. Atendia, portanto, apenas às elites crioulas, que buscavam se espelhar no teatro produzido na metrópole.

García-Bedoya (2002, p. 160) nos explica ainda que, com exceção das primeiras crônicas da conquista, o sujeito andino perde seu papel social representativo nos gêneros literários para outros sujeitos, entre os quais estão o espanhol e o crioulo. Em resposta a essa perda da representatividade frente aos setores coloniais, surge o *teatro quéchua colonial*, cuja intenção foi se mostrar como alternativo ao modelo teatral dos crioulos. Esse teatro quéchua, ainda que inscrito num código ocidental, trazia na encenação outras linguagens, que garantiam ao espectador andino meios de identificação com a sua realidade. Sua encenação, por exemplo, era realizada na língua materna dos espectadores indígenas e se utilizava de recursos cenográficos e musicais relacionados à tradição andina. Mesmo assim, para ter um lugar representativo junto ao discurso metropolitano, a elite andina[19] precisou recorrer à escrita, que era a forma oficial de apresentação dos discursos político e artístico.

---

[17] Maria Rostworowski (1999, p. 19), que tem como base registros andinos pautados na oralidade e, também, registros hispânicos pautados em registros escritos, explica-nos que essa expressão significa na língua quéchua "quatro (*tawa*) regiões (*suyo*) unidas entre si" (1999, p. 19). Esse desejo de integração das quatro regiões (Chinchasaysuyo, Andesuyo, Collasuyo e Condesuyo, respectivamente, norte, nordeste, sul e sudeste, tomando-se a cidade de Cusco como referência) e distintos grupos étnicos, cujo centro encontrava-se em Cusco, vinha por parte do Inca Pachacutec e foi interrompido quando da invasão dos espanhóis no território. Por estar de acordo com essa autora, nesta tese utilizarei a expressão "Tawantinsuyo" no lugar da palavra "Império". Aceito o argumento de Rostworowski de que o significado cultural da palavra Império "não interpreta nem corresponde à realidade andina, mas sim, a situações relativas a outros continentes" (ROSTWOROWSKI, 1999, p. 19).

[18] García-Bedoya (2000, p. 51-52) explica que o vocábulo "crioulo", já no começo do século XVI, começa a ser divulgado por todas as terras da América espanhola para designar os descendentes de espanhóis nascidos na América. Nessa época, o vocábulo trazia consigo uma forte carga negativa, pois, além de ser considerado um espanhol degenerado e desprovido de fidelidade à sua pátria e à metrópole duvidosa, a etimologia da palavra, que provavelmente vinha do português, demonstrava sua relação com o universo escravista. Segundo o mesmo García-Bedoya, "el descendiente de españoles nacido en las Indias es un fruto de la tierra, al igual que el esclavo 'crioulo' nacido a este lado del Atlántico, pero, un fruto degradado" (GARCÍA-BEDOYA, 2000, p. 51-52).

[19] As elites andinas, segundo García-Bedoya (2002, p. 167), eram formadas, primeiramente, por indivíduos herdeiros biológicos do inca ou por aqueles que, antes da Conquista, faziam parte da nobreza incaica. Ou seja, se

Vale destacar que estão inseridas nesse modelo de teatro quéchua colonial, por exemplo, a celebrada peça *Ollantay*, do século XVII, e as inúmeras versões que narravam a épica morte do Inca Atahualpa, a partir do século XVIII. Essas versões sobre a morte do Inca serviram para representar o confronto primeiro das duas culturas, em brinde ao nascimento dos príncipes Carlos e Felipe da Espanha e ao ajuste definitivo de paz ocasionado pelo abafamento da rebelião organizada pelo cacique Tupac Amaru II e de sua execução como sentença[20]. Ainda que o teatro quéchua realizado no período colonial trouxesse consigo a função de traçar para o espectador andino uma representação da derrota sofrida para o colonizador espanhol, e, ainda que fosse, muitas vezes, produzido sob a supervisão do clero, ele adquiriu uma conotação política. Isso se dava por meio do jogo entre o texto, a cena e os espectadores, mas principalmente no momento em que ocorria a instalação de um campo de "verdades" subjetivas durante a *experiência* – relacionada à subjetividade da alteridade.

Durante o período republicano, em fins do século XIX e após a independência, o teatro quéchua ainda se ocupava de representar a morte do inca e de sujeitos que representavam a resistência andina, como podemos notar na anônima *Debate de incas*; em *Manqu Qhapaq* e em *Yawarwaqaq*, de Abel Luna (1890); na tragédia *Waskar* (1896), de José Lucas Caparó Muñiz e em *Sumaqt'ika* (1899), de Nicanor Jara. O teatro crioulo, por outro lado, tentava trazer à cena os temas que pudessem representar a nacionalidade recém-adquirida após a independência e a tentativa de formação de um estado-nação. Os dramaturgos já começavam a tratar de assuntos como o sincretismo religioso e a compor sátiras sobre as marcadas divisões de classes e etnias. Essa última vertente caracteriza as produções realizadas na primeira metade do século XX, como é caso de César Vallejo, que escreveu peças durante o período em que vivia em Paris, algumas delas, como *Colacho Hermanos y Presidentes de América* e *La piedra cansada*, referenciando temas que se relacionavam à realidade peruana daquele momento.

A literatura dramática de César Vallejo constitui-se como texto dramático *pré-cênico*[21]. A interação primeira com o drama ocorre no momento da leitura, pois se trata de um

posicionavam como um poder aristocrático que se mantinha socialmente acima do que García-Bedoya denomina "república dos índios", isto é, pessoas comuns (trabalhadores, mulheres, crianças, anciões).

[20] CAHILL, David. *Violencia, represión y rebelión en el sur andino*: la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias. Lima: Instituto de Estudos Peruanos, 1999.

[21] Jorge Dubatti classifica como texto dramático pré-cênico "uma classe de texto literário dotada de virtualidade cênica, escrito *a priori*, antes e independentemente da cena" (DUBATTI, 2008, p. 137).

tipo de escrita da oralidade *in vitro*[22]. Nesse formato textual, a estrutura cênica, relacionada ao roteiro de falas, ações e cenário, é grafada. Também se refere à chamada "dramaturgia de autor" e a uma época em que importantes pensadores peruanos acompanhavam o pensamento de uma internacional engajada, uma vez que o papel do intelectual era assumir as posições dos vencidos, sobretudo diante das polêmicas discussões sobre o indigenismo, que dinamizavam os circuitos artístico e político nas décadas de 1920 e 1930[23].

Percebo que esses textos autorais, essas estruturas *in vitro*, se alimentam de um texto *in vivo*, exercendo o papel de catalogar e traduzir acontecimentos que partilham do contexto histórico, mas a partir de materiais apócrifos. Esses materiais trazidos à cena foram catalogados em um arquivo de performance[24]. Em *La piedra cansada*, por exemplo, é feita a descrição de um ritual de levantamento de uma pedra encontrada na construção de Sacsayhuamán. O evento é presenciado pelas princesas (*ñustas*) e pelo inca, recebido com solenidades pela multidão. O ritual é realizado através da invocação dos deuses, que ajudam os quéchuas a levantar a pedra cansada (VALLEJO, 1979, p. 151-152).

A pedra cansada, por sua vez, está associada à relação alma-corpo-natureza, tão cara às civilizações pré-hispânicas, e que, de acordo com Lezama Lima, "está integrada ante el caos de los valores, frente a la *physis*, que preludia el renascimento"[25] (1969, p. 122). Esse símbolo alude às grandes construções que permaneceram no Peru e que são remanescentes da cultura incaica e de um espaço gnóstico anterior à modernidade espanhola. A pedra cansada é um rastro que conserva as memórias de um povo que não só sofreu as marcas coloniais, como tem incorporado, nesta mesma memória, "el símbolo da pedra cansada que sangra, un espejo que asegura la perdurabilidad de su dolor"[26] (LEZAMA LIMA, 1969, p. 122), o que por sua

[22] Para Jorge Dubatti, a comunicação situada *in vivo* é aquela produzida por textos na oralidade (comunicação) verbal e não verbal, ou seja, fisicamente. Por outro lado, a comunicação situada *in vitro* é aquela que se escreve em caracteres gráficos e pode armazenar uma comunicação *in vivo* (DUBATTI, 2008, p. 138-139).

[23] Cf. CORNEJO POLAR, 2000, p. 157-176.

[24] O conceito de "arquivo performático" a que fazemos referência faz alusão às considerações de Graciela Ravetti, em que o *transarquivo* é capaz de compaginar elementos que compõem uma configuração coletiva, e caberia a esse arquivo performático chamar uma assinatura autoral em que "o consignante compromete seu corpo ou sua mirada (que é também seu corpo) e projeta-se naquilo que executa" (RAVETTI, 2003, p. 38). Também me refiro às considerações de Diana Taylor sobre a condição particular de um arquivo que corporifica um saber que excede o vivo, quando se constitui da materialidade daquilo que nele permanece registrado. Com relação ao repertório, Taylor explica que ele excede o arquivo, porque se relaciona à memória viva do corpo. No entanto, a teórica chega a uma tese final e desembaraça o que pode ser entendido como uma relação antagonista entre arquivo e repertório, pois ambos são marcados pela performance, isto é: "o arquivo, assim como o repertório, está repleto de performances verbais – algumas que desaparecem, outras que evocam, outras que inventam seu próprio objeto de inquirição" (TAYLOR, 2002, p. 26).

[25] "está integrada ante o caos dos valores, ante a *physis*, que preludia o renascimento" (LEZAMA LIMA, 1969, p. 122).

[26] "o símbolo da pedra cansada que sangra, um espelho que assegura a perdurabilidade de sua dor" (LEZAMA LIMA, 1969, p. 122).

vez é a confirmação de um passado ancestral na configuração urbana de cidades como Cusco, Ollantaytambo, Pisaq, Macchu Pichu, dentre outras.

A ideia de teatro expressa na escrita dramatúrgica de Vallejo inspirava-se no modelo do Teatro de Arte de Moscou[27]. Enquanto na época tsarista havia, no espaço teatral, uma hierarquização social que começava na configuração dos assentos, como nos aponta Vallejo, no novo teatro soviético, a organização arquitetônica do teatro demonstrava a nova disposição assumida pela sociedade russa pós-revolucionária. Essa mudança na estética teatral no contexto das vanguardas europeias vinha sendo reivindicada por Bertolt Brecht. Em "Pequeno órganon para o teatro", ele diz que "o teatro, tal como nos é dado ver atualmente, apresenta a estrutura da sociedade (reproduzida no palco) como algo que não pode ser modificado pela sociedade (sala)" (BRECHT, 2005, p. 141). Segundo ele, como argumento de sua crítica ao teatro burguês, essa separação entre os elementos que se apresentam no palco dos espectadores dava a impressão de que alguma coisa estivesse sendo escondida do espectador, e, para desvendar esse mistério, era necessário "arrancar a cortina" (BRECHT, 2005, p. 141). Ora, para César Vallejo, o aspecto mais importante no teatro bolchevique estava no fato de alguns teatrólogos russos terem arrancado essa cortina. Com a eliminação dela, os dramaturgos russos objetivavam proporcionar maior veracidade[28] à ação cênica. Segundo Vallejo, essa devia ser uma das características do teatro político de sua época.

Vallejo considerava a cortina, tal como Brecht, um artifício infantil que "recuerda a esos juegos de niños en que uno de éstos tiene que darse vuelta a fin de no ver los medios y la forma de que se sirve el otro para concentrar el misterio o sorpresa que le prepara"[29] (VALLEJO, 1959, p. 107). E, uma vez que o espectador não podia mais ser tratado como uma criança, diante da qual um adulto tenta fingir uma verdade, a retirada da cortina significava conduzi-lo para o exercício de sua consciência frente a essa realidade, frente à forma como se produz uma peça no momento de sua realização. Na opinião de Vallejo:

> Contra lo que quisieran sostener los artistas y críticos idealistas, la tragedia económica de hoy no tiene seguramente nada de ilusorio, de sueño ni de juego infantil. Este debate y conflicto dramáticos de nuestra época son de un realismo crudo y exento de ficciones. Más aún: la tragedia social de hoy está

[27] Cf. em: GUINSBURG, J. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou:* do realismo externo ao tchekhovismo. 2. ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2001; RIPELLINO, A. M. *Maiakovski e o teatro de vanguarda*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1986; e BERRETTINI, Celia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
[28] Segundo Vallejo, o conceito de veracidade corresponde ao de verossimilhança.
[29] "Lembra essas brincadeiras de crianças em que uma delas deve sair caminhando a fim de não ver os meios e formas dos quais se servem as outras para lhe preparar uma surpresa ou esconder um mistério" (VALLEJO, 1959, p. 107).

> determinada por factores y hechos consumados e irrefragables de la Historia, que ninguna convención o voluntad pueden ahora desestimar ni destruir. Del mismo modo, el arte que se haga cargo de esa tragedia, también ha de tratarla y recrearla sujetándose en lo posible al mismo realismo y al mismo determinismo del conflicto[30] (VALLEJO, 1959, p. 107-108).

Para ele, enquanto crítico de teatro, as questões históricas invocadas pelo teatro deveriam estar inerentes à ação e não apenas a sensações, ideias ou impulsos. O ator utiliza seu corpo heroico[31] para conduzir o espectador a uma reflexão/ação que começa no palco, onde as cenas aí encerradas devem se desenvolver fora do espaço teatral em que este espectador possa atuar. Nesse sentido, para o escritor, era importante substituir a cortina que ocultava a mágica e criar uma forma de distanciamento que, nas palavras de Brecht (2005, p. 142), "empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenham um papel na modificação desse contexto". No entanto, esse teatro a que Vallejo se referia estava na Rússia, sendo teorizado por Brecht, na Alemanha e posteriormente no exílio, e funcionando, de alguma forma, em outros espaços geoculturais. No Peru, as peças que Vallejo escreveu não conseguiram alcançar a projeção que, segundo nossa leitura, ele teria pretendido. Essa consciência de que seu teatro não alcançaria os resultados esperados encontra-se em *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934). Postulando nessas notas a ideia de que o teatro não pode ser o espelho da realidade, mas que deve funcionar como se fosse, a partir de ferramentas que o aproximem do sonho, Vallejo escreve: "El teatro es un sueño // Las leyes del sueño aplicadas a la escena con esa arbitrariedad y esa libertad del sueño" (VALLEJO, 1985, p. 169)[32]. Apesar disso, nos confessa[33]: "Sin duda hay que escribir un texto diferente de aquel de las piezas que he escrito hasta aquí. Un texto nuevo, concebido según esta nueva concepción teatral. Las piezas que tengo no van en este sentido"[34] (VALLEJO, 1985, p. 175).

---

[30] "Contra o que querem sustentar artistas e críticos idealistas, a tragédia econômica de hoje não tem seguramente nada de ilusão, de sonho ou de brincadeira infantil. Esse debate e conflitos dramáticos de nossa época são de um realismo cru e isento de ficções. Mais ainda: a tragédia social de hoje está determinada por fatores e fatos consumados já estabelecidos na história, de modo que nenhuma convenção ou vontade podem agora rejeitá-los ou destruí-los. Do mesmo modo, a arte que se propõe a cuidar dessa tragédia também deve tratá-la e recriá-la sujeitando-a, o quanto for possível, ao mesmo realismo e ao mesmo determinismo do conflito" (VALLEJO, 1959, p. 107-108).

[31] Chamo de "corpo heroico" a postura do ator épico que se coloca na práxis teatral como sujeito da ação e da reflexão.

[32] "o teatro é um sonho // as leis do sonho aplicadas à encenação com essa arbitrariedade e essa liberdade do sonho" (VALLEJO, 1985, p. 169).

[33] Voltarei a abordar este assunto no segundo capítulo da tese.

[34] "Sem dúvida terei que escrever um texto diferente daquelas peças que escrevi até agora. Um texto novo, concebido de acordo com esta nova concepção teatral. As peças que tenho não vão nessa direção" (VALLEJO, 1985, p. 175).

Reconhecendo o valor histórico dos dramas escritos por Vallejo e também de escritos nos quais ele pensou o teatro como arte de imaginação, leio sua dramaturgia à luz da contemporaneidade e de novas teorias relaciondas ao estudo das artes cênicas.

b. Um novo teatro feito no Peru

A partir da segunda metade do século XX, no Peru, começa-se a pensar e a fazer um teatro que responda a uma necessidade popular. Entre meados de 1968 e a década de 1970, o grupo Yuyachkani inaugura seus trabalhos no contexto dos festivais de teatro que aconteciam no Peru, vinculando-se ao MOTIN (Movimento de Teatro Independente). Em 1979, Yuyachkani inicia uma fase de reconhecimento do continente americano (viajam pela Guatemala, México e Estados Unidos), e em consequência disso projetam-se, internacionalmente, como um teatro de grupo, membro de uma tradição teatral latino-americana, composta por grupos como o Malayerba, do Equador, La Candelaria, da Colômbia, o grupo Opinião do Brasil, e, ainda, por nomes como o do uruguaio Atahualpa del Cioppo e dos colombianos Enrique Buenaventura e Santiago García. A partir desse intercâmbio cultural, proporcionado pelas turnês e pela participação em festivais, o grupo estabelece uma relação com outros diretores dentro e fora do continente latino-americano[35] e se torna parte de uma prática teatral latino-americana difícil de se definir graças ao fato de que "no es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas la prácticas escénicas del siglo XXI"[36] (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19).

Semelhantemente à ideologia do Teatro do Oprimido[37], de Augusto Boal, a estética do Yuyachkani orientou-se pelo projeto de produzir um teatro político, que

[35] É preciso considerar, por exemplo, a influência do grupo dinamarquês Odin Teatret sobre o trabalho dos grupos latino-americanos formados nessa época. A relação de amizade, o diálogo e as trocas de experiências entre Yuyachkani, Odin e Eugenio Barba tem início na década de 1970. Odin esteve presente no Ayacucho em 1978, em um Encontro de Teatro de Grupos organizado pelo Teatro de Grupo Cuatrotablas, tornando-se, para os teatreiros presentes, um paradigma das formas orgânicas de se fazer um teatro popular e comprometido. Também é preciso levar em conta o diálogo que Yuyachkani estabelece com o teatro tradicional chinês. Miguel Rubio Zapata teve oportunidade de assistir espetáculos e participar de aulas para a formação de atores, realizadas no Instituto de Ópera Tradicional de Pequim, o que pode explicar as semelhantes existentes entre o teatro chinês e o Yuyachkani. Cf. RUBIO ZAPATA, Miguel. "Sobre islas y bosques – Notas de Viaje al Odin"; "Habia una vez un marinero – Fiesta por los cuarenta años del Odin Teatret" e "Rastros de la presencia e la teatralidad – Notas y reflexiones dobre la llamada Ópera de Pekín. Pekín-China, septiembre-octubre de 1993." In: *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

[36] "não é uma só, é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI" (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19).

[37] O Teatro do Oprimido foi desenvolvido por Augusto Boal durante o período das ditaduras militares no Brasil (1964-1984). Nesse teatro, o público intervém propondo soluções para os conflitos apresentados e o espectador é

inicialmente "muestra el acontecimiento, que adhiere a la noción de denuncia, que busca la empatía ideológica con el receptor y que para lograrlo apela a una estética lo suficiente clara que disminuya el nivel de ruido existente en todo el proceso de comunicación"[38] (IRAZÁBAL, 2004, p. 63). Porém, ao longo de quarenta anos de prática, essa estética tornou-se também metapolítica, no sentido em que "(deconstruye) sobre el ejercicio de la política en diferentes instituciones en las cuales entra en juego el poder"[39] (IRAZÁBAL, 2004, p. 63). A estética do grupo remete à ideia de um teatro "realista" no sentido que Vallejo defendia, inicialmente, mas também no sentido de uma estética onírica-realista, que será pensada mais tarde por esse autor. Essa característica orgânica de se fazer teatro de grupo diz repeito a atores/intelectuais que não se sobrepõem como representantes comunitários, mas acompanham a comunidade, assumindo, a partir do seio da coletividade, uma função atuante para além dela.

O teatro que começa a ser feito no Peru pelo grupo Yuyachkani inseriu-se como parte de um projeto, cujo objetivo era retomar as tradições andinas como constitutivas de uma coletividade pré-hispânica, mas que se faz também pela cultura ocidental e é conduzida por um sujeito transculturado, alguém que, segundo a definição de Silvia Spitta, "se propone servir de puente y crear vínculos entre dos culturas, no solo como proyecto político, como postura académica y narrativa, sino también a nivel personal"[40] (SPITTA, 2006, p. 173). Seguindo o propósito de aprimorar sua estética e para reconhecer o Peru por meio de uma visita às regiões interioranas, os integrantes do grupo Yuyachkani encontram, segundo seu diretor Miguel Rubio Zapata, na literatura de José María Arguedas (1911-1969) algumas orientações:

> Siento que la obra de Arguedas, desde los primeros cuentos de "Agua" hasta llegar a Chimbote en "El zorro de arriba y el zorro de abajo", ha seguido un tipo de descubrimiento del país, que le da esa lucidez que caracteriza su obra. El conocer el país para nosotros también ha seguido una ruta muy similar. Siendo muy jóvenes, fuimos al interior del país para empezar a conocerlo desde adentro, desde el valle del Mantaro, desde la vida de los mineros, desde el movimiento campesino organizado. (…) Pero pienso también que su vida ha sido importante para nosotros; la presencia de su

---

mola propulsora do acontecimento teatral. Sua concepção tem como proposta estabelecer diálogos entre a cultura popular, que é ofertada pelas políticas públicas à população, e a cultura que emerge propriamente do povo.

[38] "Mostra o acontecimento, que adere a noção de denúncia, que busca a empatia ideológica com o receptor e, para consegui-la, apela para uma estética suficientemente clara, capaz de diminuir o nível de interferências existente em todo processo de comunicação" (IRAZÁBAL, 2004, p. 63).

[39] "Reflete (desconstrói) o exercício da política em diferentes instituições com as quais estabelece um jogo de poder" (IRAZÁBAL, 2004, p. 63).

[40] "Propõe-se ao serviço de ponte e criação de vínculos entre duas culturas, não somente como projeto político, como postura acadêmica e narrativa, mas também em nível pessoal" (SPITTA, 2006, p. 173).

> componente hispano, de su componente indio, de esa dualidad que encarna Arguedas. (…) Yo siento que hay caminos muy sugerentes en la obra de Arguedas y que van a ser útiles para el teatro que está por hacerse. (ZAPATA, 2001, p. 107-108)[41].

De fato, a influência de Arguedas sobre o grupo foi muito importante. Além da redescoberta do próprio país, Yuyachkani enxergava em Arguedas um modelo de artista que vivia o processo de criação e a sua experiência diária como algo sempre inacabado, em processo. Mais diretamente, o insumo artístico deixado por Arguedas orientou a idealização do projeto *Migração e Marginalidade* que teve início em 1982, com a estreia da primeira peça, *Los músicos ambulantes*, e depois com *Encuentro de Zorros*, de 1985. Dando sequência ao projeto *Migração e Marginalidade*, de 1990, em parceria com a *Asociación Pro Derechos Humanos* (APRODEH), foi organizado, em Lima, o *Primeiro Encontro de Teatro pela Vida*. A partir desse encontro, o grupo Yuyachkani passa a acompanhar, de maneira mais direta, o movimento de campanha contra o desaparecimento forçado, no Peru. Esse movimento, organizado por familiares de desaparecidos durante o Conflito Civil (décadas de 80 e 90), celebrava o 40º aniversário da *Declaração Universal dos Direitos Humanos* e exigia que os crimes cometidos fossem investigados. Mais de uma década depois, foi constituída uma Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)[42], no Peru, com o intuito de apurar os atos e investigar os responsáveis pela violência política e pela violação dos direitos humanos, ocorridas entre maio de 1980 e novembro de 2000. O grupo Yuyachkani se compromete em assistir a população durante as audiências públicas que se iniciam em 2002. Miguel Rubio diz que o grupo se preparou para sair às ruas e, assim, "convertir cualquier espacio en un lugar

[41] "Sinto que a obra de Arguedas, desde os primeiros contos de 'Água' até chegar a 'Chimbote', em 'El zorro de arriba y el zorro de abajo', perfez uma espécie de descobrimento do país, o que lhe dá essa lucidez que é característica de sua obra. O reconhecimento do país, para nós, também seguiu uma rota muito parecida. Sendo muito jovens, viajamos pelo interior do país para começar a conhecê-lo a partir de suas entranhas, a partir do Vale de Mantaro, a partir da vida dos mineiros e do movimento camponês organizado. (...) Mas penso que também a sua vida foi importante para nós; a presença de seu componente hispânico, de seu componente índio, dessa dualidade que encarna Arguedas. (...) Eu sinto que há caminhos muito sugestivos na obra de Arguedas e que esses serão úteis para o teatro que está para ser feito" (ZAPATA, 2001, p. 107-108).

[42] Através do site da CVR, <http://www.cverdad.org.pe/>, é possível acompanhar a investigação sobre os eventos relacionados com o Conflito Civil. Esse combate, a princípio, envolvia o Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso (PCP-SL) – e o Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA), cujas tentativas de promover a revolução via intervenção armada provocaram a perseguição das Forças Armadas Oficiais do Peru. Com a criação do Grupo Colina, uma organização paramilitar, cuja função era combater as forças subversivas, deu-se início a uma caçada na qual a população civil (principalmente camponeses do interior do país) sofreu repressões e violências de todo tipo. Em duas décadas, o conflito deixou quase setenta mil mortos; entre eles, cidadãos de origem indígena que se encontravam na mira dos dois grupos que protagonizavam a guerra.

para el vínculo escénico"[43] (2008, p. 36), a fim de construir um teatro "sobre los pilares da la memoria"[44].

Nesse sentido, o teatro de Yuyachkani se soma a um movimento já existente, como acompanhante de uma ação popular e não como a vanguarda deste. Com o apoio dos *Serviços Educativos Rurales* (SER), o grupo visitou as regiões do Peru onde as estatísticas de violência sofrida pela população eram altíssimas. No contexto das reconstituições de eventos relacionados à violência sofrida por camponeses, o grupo vale-se de um momento em que prevalece a *ars memoriae* (arte da memória) coletiva, passível de ser transferida para uma *ars memoriae cênica*[45], pois exercitada por atores, no teatro, e não pelas vítimas civis.

O trabalho da *Comisión de La Verdad y Reconciliación* (CVR), no Peru, teve a função de estimular esse exercício da memória individual e coletiva a fim de reconstituir, através do testemunho jurídico, os eventos históricos de ordem traumática. Se no testemunho oral arquivado, de acordo com Ricœur (2007, p. 178), "assume o primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história"; quando são expressos, a princípio oralmente, por meio da organização de imagens de memória (pela montagem), eles se tornam parte constitutiva de performances artísticas elaboradas pelo grupo Yuyachkani, como acontece em *Adiós Ayacucho* (1990), *Hecho en el Perú* (2001) e *Sin título técnica mixta* (2004).

Nas praças, mercados, ruas, igrejas, as ações cênicas se misturavam às manifestações dos familiares de mortos e desaparecidos, e as escoltavam. Os integrantes do grupo, enquanto montavam um cenário na rua, comunicavam-se em quéchua com os transeuntes. Com ações cênicas nas quais "a imagem da memória tem como um de seus movimentos básicos a transformação da história em uma escrita imagética e a sua legibilidade posterior" (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 99), o Yuyachkani levou aos espaços públicos,

---

[43] "Converter qualquer espaço num lugar para o vínculo cênico" (RUBIO, 2008, p. 36).

[44] "Sobre os pilares da memória" (RUBIO, 2008, p. 37).

[45] Segundo Paul Ricœur (2007, p. 80), o conceito de *ars memoriae* surge na tradição latina. Costumava-se recomendar exercícios mnemotécnicos aos retóricos para praticar a arte da memória. A *ars memoriae* tem na cultura grega seu mito fundador, pois se refere a uma história acontecida nos anos 500 a.C., relacionada ao poeta Simônides de Queos que, segundo a narrativa, encontrava-se num jantar social organizado por um mecenas. Convidado a sair da sala durante um momento, o poeta escapou de uma catástrofe em que foram soterrados todos os outros convidados. O poeta foi capaz de identificar, de memória, cada um dos mortos, por conseguir se lembrar da localização de cada um dos convidados no espaço da sala. A *ars memoriae* se relaciona a esse exercício de memorização, a qual se acha ligada a uma práxis retórica que, por sua vez, se encontra associada a "uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto à preservação dos rastros quanto à sua evocação" (RICŒUR, 2007, p. 80). A meu ver, essa arte da memória está associada ainda a uma forma de montagem da história pela memória exercitada, na medida em que, como esclarece Jacques Le Goff (1992), esse exercício praticado por Simônides de Queos "fixava, assim, dois princípios da memória artificial, segundo os antigos: a lembrança das imagens, necessária à memória, e o recurso a uma organização, uma ordem, essencial para uma boa memória" (LE GOFF, 1992, p. 436).

um exercício coletivo de reconstruir uma nova história, a partir da rememoração de um passado condenado ao esquecimento. As obras do grupo selecionadas para serem estudadas nesta tese trazem, de maneira esteticamente diferente, o sujeito andino para a cena teatral. Essas estratégias foram desenvolvidas, segundo minha leitura, a fim de se estabelecer um regime de verdades em que o conhecimento histórico envolvido se expressa através de "una construcción elaborada de lo real histórico"[46] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 65).

c. Metodologia

Com vista a estabelecer um diálogo entre antropologia teatral e história literária, no primeiro capítulo, intitulado "Presença, Imaginação e Invenção na Literatura dramática de César Vallejo e no teatro espetacular do Yuyachkani", apresento ao leitor algumas expressões que, não pautadas por um código de escrita ocidental, preservaram-se ao longo do tempo inscritas em outros sistemas semióticos (figuras rupestres, pinturas, esculturas, máscaras e oralidade), funcionando como importantes repertórios performáticos. Chamo atenção à existência de representações figurativas, verbais e corporais praticadas pelo homem dos Andes em momento anterior ao encontro com civilizações, que em seu continente denominavam práticas semelhantes de "literatura" e "teatro". Cogito a possibilidade de se considerar que os povos do Tawantinsuyo haviam alcançado uma escritura e uma linguagem corporal que, como os povos de outras sociedades e culturas, manifestavam expressões estéticas verbais e físicas associadas a práticas cotidianas, religiosas e políticas. Considerando a importância atual dos locais de memória e dos espaços de recordação de Cusco, apresento uma reflexão sobre a ideia de ritualização do espaço, que remete tanto às formas de representação dos povos originários do Tawantinsuyo, quanto às práticas teatrais modernas (Vallejo) e contemporâneas (Yuyachkani).

A revisão sobre os registros de expressões figurativas, verbais e corpóreas, a apresentação do contexto histórico pré-hispânico e colonial, e as considerações sobre o teatro quéchua nos dá suporte para avaliar, no decorrer do capítulo, como é que o sujeito andino aparece nos trabalhos teatrais de César Vallejo e do grupo Yuyachkani. Sobre a literatura dramática de César Vallejo, estabeleço uma relação entre a releitura que realiza do teatro quéchua colonial e a proposta de invenção de um teatro que se adequasse às necessidades

[46] "Uma construção elaborada do real histórico." (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 65).

sociopolíticas e estéticas próprias da modernidade, na primeira metade do século XX. Sobre o teatro de Yuyachkani avalio de que maneira o sujeito andino é resgatado de maneira estética e simbólica, na medida em que sua aparição atualiza formas de representações coreográficas pré-hispânicas e cria possibilidades de se fazer um novo teatro peruano em diálogo com temas relaciondos aos Direitos Humanos, a partir da segunda metade do século XX até o século XXI.

No segundo capítulo, **"***Darse en una quena:* práticas de enunciação no teatro de de César Vallejo e do Yuyachkani", realizo uma análise comparativa entre a representação da consciência intelectual e a representação da consciência subalterna na literatura dramática de César Vallejo (a partir de um estudo sobre a literatura dramática indigenista – *Los presidentes de América*) e nas montagens *El último ensayo* e *Santiago*, do teatro de grupo Yuyachkani. Avalio, neste capítulo, de que maneira na dramaturgia de César Vallejo e no teatro espetacular do Yuyachkani o projeto de "representação" da consciência subalterna está aliado a uma consciência intelectual que se situa numa tradição pós-colonial[47]. Para tanto, partirei de três indagações centrais. A primeira pode ser assim formulada: de que modo uma enunciação do sujeito individual se constitui como um índice de ressonâncias de uma enunciação coletiva no drama *Los presidentes de América*, de César Vallejo, e de que maneira isso se manifesta enquanto *locus* enunciativo do sujeito andino, entendido como subalterno? A segunda indagação aborda de que forma em *El último ensayo*, de Yuyachkani evoca-se, através das imagens de César Vallejo, José Carlos Mariátegui e Yma Súmac, os desafios enfrentados por intelectuais e artistas que se propuseram representar identidades consideradas subalternas. A terceira indagação, tendo como foco o texto espetacular *Santiago*, do Yuyachkani, diz respeito ao modo como os artistas do coletivo propõem uma forma plástica e retórica de problematizar os conflitos representativos e de enunciação relacionados à ideia de um "processo primário"[48].

O terceiro capítulo, "La piedra y las vitrinas: encenação da memória na performance *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)* (2001), em *Sin título*

[47] Com essa afirmação quero dizer que César Vallejo e o grupo Yuyachkani são artistas que se enunciam a partir do Peru, após a sua independência, tentando romper com o modelo ocidental imposto pelo processo colonizador e recuperando formas de pensamento, expressões e performatividades pré-coloniais.

[48] Segundo a explicação de Turner (2008): "Um processo primário não se desenvolve a partir de um modelo cognitivo, consciente; ele surge da experiência cumulativa de povos cujas necessidades materiais e espirituais mais profundas há muito tempo não podem ser legitimamente expressadas por causa de uma elite controladora e do poder que opera de uma forma análoga à da 'censura' de Freud nos sistemas psicológicos. De fato em certas situações revolucionárias, pode existir uma relação empírica entre a deposição de uma autoridade política no plano social e a liberação de controles no campo psicológico. Tal como a violência, pode haver também criatividade, no sentido de que toda uma estrutura social oculta, envolvida ricamente em símbolos, pode ser subitamente revelada e se tornar modelo e estímulo para manifestações novas e frutíferas – na lei e na administração, assim como nas artes e nas ciências" (TURNER, 2008, p. 102-103).

técnica mixta (2004) e no drama *La piedra cansada* (1937)", tem como ponto de partida a tentativa de analisar duas montagens do grupo Yuyachkani, a fim de demonstrar que, em sua prática, as questões político-brechtianas são trabalhadas da perspectiva de um teatro de grupo que abandonou a tríade drama-ação-imitação, em algumas montagens, mas não abdicou da sua proximidade em relação a Brecht, no que se refere ao diálogo com a história e com o contexto social. Em um segundo momento, aproveitando-me dos conceitos trabalhados, faço um diálogo com a dramaturgia de César Vallejo, que, produzida na década de 1930, também se inspirou num modelo teatral que visava garantir uma mediação social à encenação.

Nas considerações finais eu retomo os principais conceitos e as respostas obtidas ao longo das reflexões anteriores, de modo a concluir a análise sobre a encenação dos sujeitos andinos e da cosmogonia andina na dramaturgia de César Vallejo e nos espetáculos de Yuyachkani.

CAPÍTULO I

PRESENÇA, IMAGINAÇÃO E INVENÇÃO NA LITERTAURA DRAMÁTICA DE CÉSAR VALLEJO E NO TEATRO ESPETACULAR DO YUYACHKANI

Em meados de 1928, José Carlos Mariátegui promovia, no mais extenso capítulo de seus *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana*, "El proceso de la literatura", um debate em torno da Literatura no Peru. O autor erguia questões sobre o trabalho que realizavam os historiadores e críticos literários e entendia que, para se falar de literatura nacional, em um país pós-colonial, era necessário levar em consideração os conflitos oriundos do período colonial, da república e dos processos de modernização forçada, cujo início se deu entre o fim do século XIX e o começo do século XX. Na opinião de Mariátegui, o crítico e o historiador literário deviam ser prudentes em relação ao fato de que, até então, a literatura peruana, independente dos contextos em que vinha sendo produzida, fazia parte de sistemas literários (invoca-se aqui a imagem de história literária como um processo judicial, cujo julgamento se encontra em aberto[49]), que suportavam tanto as variadas produções, propriamente ditas, quanto os debates críticos, extraliterários e sociológicos que aquelas suscitavam, em forma de testemunhos parciais.

Ao longo do século XX, a discussão iniciada por Mariátegui ecoou no pensamento intelectual e na atividade da crítica literária da América Latina[50]. O balanço em torno desse estudo revela a preocupação de que houvesse um espaço, dentro da crítica latino-americana, reservado para o estudo das literaturas heterogêneas, situadas no cruzamento de várias culturas, ou sobreviventes de contextos que não foram totalmente liquidados com as rupturas causadas pelo processo de conquista e de colonização[51], como é o caso daquelas expressões produzidas por sujeitos situados no território do Tawantinsuyo.

Apesar de manifestar uma perspectiva crítica, otimista e com fins inclusivos em relação às literaturas heterogêneas, ao afirmar que durante a vigência do Tawantinsuyo os

[49] Cf. MARIÁTEGUI, 2007, p. 191.
[50] Segundo Cornejo Polar (2000, p. 158) as considerações de Mariátegui são relevantes tanto para a literatura produzida no Peru, quanto para outras literaturas latino-americanas nas quais os elementos autóctones não foram totalmente destruídos, ou em casos em que as formas de heterogeneidade surgem, por exemplo, da implantação do regime escravista na América Latina (o *negrismo* centro-americano e caribenho) e também a literatura gauchesca do Rio da Prata. As considerações de Mariátegui tiveram ressonâncias no pensamento crítico de Cornejo Polar, Noé Jitrik, Agustín Cueva e Ángel Rama, entre outros.
[51] Cf. CORNEJO POLAR, 2000, p. 158.

Incas haviam chegado apenas "en la etapa de los aedas, de las leyendas y de las representaciones coreográfico teatrales"[52] (MARIÁTEGUI, 2007, p. 196), Mariátegui levava em conta, como critério de referência, apenas o modelo de literatura ocidental formulado através do conceito de letra e não de escritura[53]. Segundo ele, mesmo a literatura escrita em quéchua, produzida no Peru, possuía filiação espanhola, já que "la escritura y gramática quechuas son en su origen obra española y los escritos quechuas pertenecen totalmente a literatos bilingües"[54] (MARIÁTEGUI, 2007, p. 196), considerando ainda, que os conceitos de literatura e literatura nacional são definições posteriores à existência de tais práticas. Sendo assim, essa filiação espanhola, ocidental e letrada anulava qualquer possibilidade de se considerar a existência de uma "literatura inca", tanto pré quanto pós-hispânica, mas não invalidava a possibilidade de se ler, como textos, narrativas registradas em outras formas de escritura.

Com a finalidade de atualizar as observações de Mariátegui e com vistas a estabelecer um diálogo com elas, este capítulo tem como pauta inicial apresentar algumas manifestações corporais, verbais, visuais e caligráficas relacionadas a um comportamento não cotidiano que, mesmo sem terem sido registradas em um código de escritura ocidental, preservaram-se, ao longo do tempo, inscritas em outros sistemas semióticos e performáticos (figuras rupestres, pinturas, esculturas e oralidade), como dissemos anteriormente. Mesmo sendo conivente com a consideração do autor sobre a impossibilidade de se falar de "literatura inca", pretendo demonstrar a importância histórica da transcrição do quéchua para códigos ocidentais. Menos que forjar uma "literatura inca", penso em sua importância na medida em que essas manifestações performáticas pré-hispânicas oferecem uma possibilidade de se preservar em sistema semiótico diferente do original.

Chamo atenção à existência de práticas corporais, orais e visuais desenvolvidas pelo homem dos Andes, em um momento anterior ao encontro com civilizações, semelhantes às práticas cultivadas por alguns países ocidentais, dos quais é exemplo a Espanha, porém, neste último caso, já formatadas dentro de um recurso editorial respaldado pela cultura letrada

[52] "na etapa dos *aedas*, das lendas e das representações coreográfico teatrais." (MARIÁTEGUI, 2007, p. 196).

[53] Contra uma noção etnocentrista de escritura, Derrida chama atenção para este conceito entendendo-o de forma estendida. "Não somente como um gesto físico de inscrição literal, pictográfica e ideográfica, mas como a totalidade daquilo que é possível além e mais além da face de significante, também da face significada como tal; e a partir disso, tudo aquilo que possa dar lugar a uma inscrição geral, seja ou não literal" (DERRIDA, 1986, p. 14). Em relação ao que não seja literal, Derrida chama de cinematografia, coreografia, escritura pictórica, musical, esculturas, etc. E ainda, o modo de escritura atlética seria aquele que se relaciona às técnicas que regem uma escritura militar ou política. Estas são descritas por um sistema de notação em que são aplicadas as atividades em seu conteúdo, como uma forma de comportamento que se inscreve durante a atuação dos sujeitos.

[54] "a escrita e gramática quéchuas são em sua origem obra espanhola e os escritos quéchuas pertencem totalmente a literatos bilíngues." (MARIÁTEGUI, 2007, p. 196).

e pela assinatura de um autor. Sem restringir as práticas de leitura oral em voz alta, como nos explica Roger Chatier (2001, p. 59), é nesse contexto em que, na Espanha, sinaliza-se a aparição e consolidação do livro e, por sua vez, da leitura silenciosa. Chatier comenta ainda que, embora tenha aparecido tardiamente, após o franquismo e com o advento da Nova História[55], historiadores espanhóis tentam cruzar a tradição literária desse país com uma história cultural. Assim, o pesquisador indica a existência de uma história dos gêneros literários e dos gêneros editorias na Espanha, considerando a riqueza do que foi o Século de Ouro para o tema da literatura e do nascimento e cultivo de uma prática de leitura naquele país.

Para Chartier, nesse contexto histórico concretiza-se "o vínculo entre um repertório de gêneros – romances, comédias e relatos de fatos – e uma forma ao mesmo tempo editorial e material – o caderno solto –, com as implicações que ajudam ser o suporte de semelhantes textos" (CHARTIER, 2001, p. 60). O mais interessante nessa fala tem a ver com a forma como, uma vez sendo colônias da Espanha, alguns países da América Latina passam a se inserir nesse contexto cultural chamado Século de Ouro[56]. Além disso, é durante um período histórico chave para a definição de conceitos (séculos XVI e XVII) – entre eles o que é teatro e o que é literatura – e a partir de um sistema de circulação de conhecimentos – de um continente a outro – que a escrita e o texto impresso chegam às colônias, impondo para os sujeitos dominados uma nova maneira de se relacionar com o estético.

Para desenvolvimento desse capítulo, pretendo ressaltar a importância do teatro quéchua colonial, que pode ser considerado uma referência importante enquanto expressão dramática, cuja produção se inicia no Peru colonial. Em consonância com o projeto de cultura escrita, da democratização da leitura, da fetichização do livro e em razão da transcrição do idioma quéchua para o alfabeto latino, realizada pelos religiosos espanhóis que desembarcaram na colônia, o teatro quéchua colonial constitui-se um importante aporte da história da literatura peruana e de sua conexão com as práticas coreográfico-verbais. Além desse tema, cogito a possibilidade de se considerar que os povos do Tawantinsuyo haviam alcançado a escritura e uma linguagem corporal que, como as civilizações de alguns países da

[55] Segundo este autor, a Nova História na Espanha segue a tradição francesa, isto é, busca elaborar uma história das populações, uma história social, uma história econômica, etc. (Cf. Chartier, 2001, p. 59).
[56] Cf. CHARTIER, 2001, p. 61.

Ásia (China, Japão e Índia)[57], desenvolviam manifestações estéticas orais e físicas associadas a práticas cotidianas, religiosas e políticas, e sobretudo a uma antropologia teatral[58].

Essa primeira revisão sobre os registros de práticas coreográficas, orais e suas respectivas representações visuais nos dará suporte para avaliar, no decorrer do capítulo, como é que os sujeitos andinos aparecem nos trabalhos de César Vallejo e do grupo Yuyachkani. Em um primeiro momento, e no que diz respeito à literatura dramática de César Vallejo, pretendo estabelecer uma relação entre a releitura que realiza do teatro quéchua colonial e a proposta de elaboração de um teatro que se adequasse às necessidades sociopolíticas e estéticas próprias da modernidade na primeira metade do século XX. Com relação ao teatro de Yuyachkani, pretendo avaliar de que modo os sujeitos andinos aparecem de maneira estética e simbólica, e de que maneira essa aparição atualiza formas de representações coreográficas pré-hispânicas e coloniais, realizando diálogos com a cultura andina, a partir da citação de aspectos cosmogônicos, e inventando possibilidades de se fazer um novo teatro peruano a partir da segunda metade do século XX até o século XXI.

1.1 HERANÇA PRÉ-HISPÂNICA E RESISTÊNCIA COLONIAL EM ESCRITURAS FIGURATIVAS, COREOGRÁFICAS E VERBAIS DA REGIÃO ANDINA

As práticas figurativas, coreográficas e orais da região andina, em que os homens manifestam um comportamento extracotidiano em situação de representação, constituem-se em contextos variados e pertencem a diferentes civilizações remanescentes dos Horizontes "Temprano" e "Medio"[59], ou contemporâneas dos Incas. Essas civilizações (*Chavin*, *Mochicas*, *Chimu*, *Wari*, *Pachacamac*, *Chancas*, *Aymaras*, *Huaras*, *Paracas*, entre outras) deixaram em peças arqueológicas figuras que indicam a existência de práticas ritualísticas e

[57] Cf. RUBIO ZAPATA, 2011, p. 18.

[58] Faço referência a esse conceito partindo da perspectiva de Eugenio Barba e Nicola Savarese expressada em seu *Dicionário de Antropología Teatral*, de 1990. Barba nos explica que, originariamente, entendia-se por antropologia o estudo do comportamento do ser humano em suas características socioculturais e também fisiológicas, de modo que para a antropologia teatral, além de considerar esses dois níveis, estuda-se o comportamento do homem também em situações de representação. Desse modo, a antropología teatral "no busca principios universales sino indicaciones útiles. No tiene la humildad de una ciencia, sino la ambición de individualizar conocimientos útiles para el trabajo del actor-bailarín. No quiere descubrir "leyes" sino estudiar reglas de comportamiento" (BARBA, 2010, p. 15).

[59] Maria Rostworowski (1999) entende que o processo de desenvolvimento cultural da área andina está dividido em "horizontes", termo que serve para expressar momentos específicos em que as civilizações alcançavam certo grau de desenvolvimento e organização cultural. Rostworowski explica que, na região ao redor da cidade de Cusco, outras etnias ocuparam o território antes da fundação do Estado Inca, e da capital do Tawantinsuyo, empresa que se situa entre os horizontes Médio e Tardio.

situações de representação, nas quais observamos sujeitos que cantam, dançam, tocam instrumentos e estão adornados de maneira não cotidiana utilizando, por exemplo, máscaras. Tais inscrições estimulam-me a argumentar que o teatro idealizado pelo poeta e dramaturgo César Vallejo e aquele criado por Yuyachkani possuem estéticas segundo as quais um dos elementos parte da recuperação de uma tradição de performar, cujas raízes são ancestrais. Nesse sentido, acredito que o projeto estético de um e de outro perpasse por, pelo menos, duas linhas de forças: por um lado, buscam nos materiais pré-hispânicos uma estética de representação existente antes da conquista e, por outro lado, criam uma forma de pensar e fazer teatro de modo a atualizar essas mesmas formas de representação, presentificando-as no acontecimento teatral.

Esse diálogo e releitura dos elementos ancestrais em cena passa, necessariamente, por uma revisão de aspectos cosmogônicos e históricos[60] referentes às culturas pré-hispânicas, das quais a Inca se sobressai[61]. Na ocasião da incursão dos espanhóis, em 1532, o Tawantinsuyo, cujo centro administrativo encontrava-se em Cusco, projetava-se ao longo dos territórios que correspondem às atuais repúblicas do Equador, Bolívia, sudeste da Colômbia, norte da Argentina e norte do Chile. Essa dinastia foi a última a estar no poder, considerando-se o momento da invasão do território por estrangeiros[62].

Para os povos do Tawantinsuyo, no contexto que antecedeu à colonização, os Incas foram chefes políticos e administradores daquele Estado. Dentre os relatos sobre a

[60] Neste capítulo, não pretendo resumir a história do Tawantinsuyo. Haja vista a complexidade do tema e excesso de fontes, apenas apresento ao leitor um panorama temático sobre a cultura andina, a partir de um recorte que tem como objetivo ressaltar situações de representação em que o homem andino manifestava um comportamento extracotidiano. Farei alusão a historiadores e antropólogos que se dedicaram e se dedicam ao estudo da organização política, econômica e cultural do Tawantinsuyo, no contexto de sua vigência, bem como de outros pesquisadores que estudam a herança e continuidade desses aspectos na contemporaneidade. Serão citados nomes como os de Raúl Porras Barranachea, Maria Rostworwski, Tom Zuidema, Jenaro Fernández Baca Cosio, Arturo Jiménez Borja, José María Arguedas, Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda, Juan Ossio, entre outros. Também farei uso de Dicionários especializados, como o de Abdón Yaranga Valderrama e das próprias fontes citadas pelos pesquisadores mencionados (Francisco de Ávila, Guamán Poma de Ayala, Santa Cruz Pachacuti, Inca Carcilaso de la Veja, Piedro Cieza de León, entre outros). Cabe ressaltar que ao buscarem uma metodologia historiográfica que privilegia a história oral, escritos como crônicas, relatos de viagem, cartas de fundação e também resquícios materiais como pinturas rupestres, tecidos, máscaras e sítios arqueológicos, os pesquisadores acima propõem um discurso histórico respaldado tanto por registros hispânicos quanto por registros andinos, de forma a contrastar as versões envolvidas.

[61] A civilização Inca desenvolve-se tardiamente se comparada com as civilizações situadas nos períodos Lítico e Arcaico. Os primeiros habitantes da região andina estavam organizados em sociedades agrárias: eram caçadores, agricultores, aldeões e viveram por volta dos anos 20.000 a.C. Só a partir dos anos 1.000 a.C é que aparecem outras civilizações constituídas por sociedades urbanas despóticas. A princípio, essas sociedades estavam organizadas politicamente como reinos, sendo governadas por senhores teocráticos. Foi por volta dos anos 1.000 d.C. que elas se convertem em estados militaristas, dos quais o Tawantinsuyo se destacou pela expansão de seu território, e que Tom Zuidema (2010, p. 03) calcula ter se iniciado mais ou menos um século antes da invasão europeia no continente.

[62] Conferir no quadro de desenvolvimento da sociedade andina, anexado a esta tese.

origem desse Estado, uma versão foi considerada pela historiografia como a "oficial", durante muito tempo. Trata-se da versão dada pelo Inca Garcilaso de la Vega (1991), em seus *Comentários Reais dos Incas*. De acordo com essa versão, o Inca Manco Capac, o primeiro Inca, e Mama Ocllo seriam seres fantásticos, surgidos no Lago Titicaca, que iniciam uma peregrinação, rumo ao norte, a fim de encontrar um vale que estaria prometido a eles. Esse vale se localizaria próximo da montanha *Huanacauri*e, situada na cidade de Cusco, onde Manco, após encravar no solo um cajado mágico, marca simbolicamente o lugar ao redor do qual se fundaria uma civilização, tornando-se o primeiro Inca de uma ascendência. Para estudiosos da história e da cultura andina, tal como Maria Rostworowski (1999), essa versão sobre a fundação do Tawantinsuyo devia ser confrontada com outras, uma vez que "es posible que el arreglo de la leyenda narrada por el Inca escritor sea obra del propio Garcilaso, como una manera de presentar el mito a lectores europeos"[63] (ROSTWROWSKI, 1999, p. 37). Por isso, essa autora reivindica em seus estudos versões mais andinizadas desse mito. Como variantes da versão do Inca Garcilaso, pode-se mencionar a de Sarmiento de Gamboa, a de Pedro de Cieza de León, a de Guamán Poma de Ayala, e de certa forma, também os mitos encontrados em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, de Francisco de Ávila (2009)[64].

Segundo a versão de Gamboa, o Tawantinsuyo foi fundado pelos irmãos Ayar, que procederam de uma caverna chamada *Pacaritambo*[65], situada na montanha *Tambotoco*. Segundo essa versão, a mencionada caverna possuiria três janelas, chamadas Maras Toco, das quais esses irmãos teriam se originado "a manera de generación espontánea"[66] (ROSTWROWSKI, 1999, p. 38). A ausência de genitores, nessa variante e também na versão de Pedro de Cieza de León (2005, p. 309), acarreta uma importante ideia, a de que a fundação do Tawantinsuyo está franqueada pela fraternidade entre homens e mulheres, já que foram quatro casais de "irmãos" nômades – três na versão de Cieza de León (2005, p. 309) –, que iniciaram uma marcha em busca de terras férteis para que pudessem se instalar e se dedicar ao

[63] "é possível que a adaptação da lenda narrada pelo Inca escritor seja obra do próprio Garcilaso, como una maneira de apresentar o mito a leitores europeus" (ROSTWROWSKI, 1999, p. 37).
[64] Considerado o primeiro testemunho indígena pré-hispânico, os relatos que aparecem neste livro seriam anteriores ao tempo dos Incas. Os deuses de Huarochirí seriam *huacas* às quais os incas se submeteriam. Segundo Millones e Tomoeda, no estudo introdutório que apresentam à edição de 2009, que a Universidad Antonio Ruiz de Montoya oferece de *Dioses y Hombres de Huarochirí* os informantes de Ávila parecem transmitir as mesmas inseguranças dos estudiosos do Tawantinsuyo frente às divindades em geral. Desse modo, as *huacas Cuniraya Huiracocha, Pariacaca* poderiam ser o Deus Viracocha que aparece em crônicas do Tawantinsuyo, como parte da trilogia principal dos deuses do Tawantinsuyo, que seriam: *Viracocha*, *Illapa* e *Inti* (MILLONES; TOMOEDA, 2009, p. XVIII e XIX).
[65] Na língua quéchua, *Pacari* significa "amanhã", e *tambo*, "lugar". A expressão pode ser traduzida como "lugar do amanhecer". Maria Rostworowski (1999, p. 37) traduz esta expressão também como "pousada da produção", "pousada do amanhecer" e "casa do esconderijo".
[66] "ao modo de criação espontânea" (ROSTWROWSKI, 1999, p. 38).

cultivo agrícola. Na medida em que encontravam tais lugares eles se dividiam, de modo que criaram uma forma de repartição e organização administrativa dos territórios, cujo centro oficial passou a localizar-se em Cusco.

Diferentemente das religiões cristã e judaica, para os incas não existia a figura de um Deus associado à lógica paterna, se levamos em consideração a versão dos Irmãos Ayar, como fundadores do Tawantinsuyo. Desse modo, foi na ausência de um Deus-pai que as relações sociopolíticas foram construídas, tendo como base os astros e a natureza como principais fontes geradoras de energia, alimento e promoção laboral. A natureza ocupou o espaço simbólico atribuído ao sagrado, cuja representação se deu por meio das *Huacas/Waqas* (em quéchua significa "lugar e ser sagrado"). O irmão ou irmã que fosse designado a administrar um território devia permanecer ali, e o seu poder era simbolicamente representado por uma *Huaca* principal[67].

FIGURA 1 – Máscara de um *Auqui* ou *Wamani* (espírito da montanha). Procedente de Puno.
Fonte: JIMÉNEZ BORJA, *Máscaras peruanas*, 1996, p. 165.

[67] Tanto para María Rostworowski (1999) quanto para Tom Zuidema (2010), as *Huacas* são as principais fontes materiais para se pensar no modo como os primeiros Incas se organizaram no Tawantinsuyo. Conforme nos explica Rostworowski (1999, p. 39-40,) as *Huacas* indicavam a tomada de um território. Por meio dessa demarcação, ainda que de forma mítico/simbólica formavam-se os *ayllus* (organização comunitária formada pelas pessoas comuns *hatun huna*) e as *panacas* (organização composta pelos membros descendentes diretos dos Incas). Tom Zuidema (2010, p. 13) acredita que no total havia trezentos e vinte e oito *Huacas* ao redor de Cusco, que como lugares sagrados funcionavam também como um calendário. Se por um lado nessas duas fontes vemos a interpretação feita a partir de relatos e de elementos materiais, por meio dos relatos que encontramos em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, podemos observar o modo como, na mentalidade andina, se dava a relação dessas *Huacas* com os homens.

A importância das *Huacas* como entidades promotoras do equilíbrio ambiental e da harmonia entre os seres, bem como de seus conflitos, está presente em *Dioses y Hombres de Huarochirí.* Os relatos que aparecem nesse livro demonstram como *Huacas,* masculinas e femininas, recorrem à aparência humana, mas também se metamorfoseiam em elementos da natureza como pedras, riachos e montanhas. Dentre suas ações, elas podem levar água aos homens, abrir precipícios, construir aquedutos e edifícios e auxiliar na plantação e na colheita dos alimentos. Além disso, o poder de assumir a forma humana permitia que mantivessem relações com os seres mortais e que pudessem ter filhos. Para homenagear as *Huacas,* os homens celebravam festas, nas quais cantavam, dançavam e bebiam (DE ÁVILA, 2009)[68]. Ainda segundo esses relatos, após a invasão dos espanhóis, as *Huacas* procuraram esconderijo nas montanhas e nas pedras, que, por sua vez, se tornaram os lugares para onde se dirigia a comunidade, a fim de realizar seus cultos. Dizem que nessas montanhas e pedras escondem-se os *Auquis* ou *Wamanis* (espíritos da montanha)[69].

Durante o Tawantinsuyo, as *Huacas* foram importantes lugares de culto e representação simbólica, associadas à autoridade dos Incas, sendo, porém, superiores a eles. Diante delas, devia-se manifestar o respeito e o agradecimento acima de qualquer outro ser humano. Na contemporaneidade, elas são significativas, porque continuam sendo lugares e "seres" sagrados dos quais emanam formas de poderes divinos e aos quais se tem acesso, por exemplo, através dos Mestres, em rituais de cura[70].

As *Huacas* também são importantes para a compreensão do Calendário Inca, pois auxiliam na interpretação do Sistema de Ceques de Cusco[71]; sistema que organizou, além do calendário, "la vida y las generaciones de su gente, la memoria de su pasado y el de otros pueblos con quienes los Incas tuvieron contacto"[72] (ZUIDEMA, 2010, p. Ivii). Do ponto de vista organizacional do Tawantinsuyo, estavam compreendidos nas *Huacas* tanto o símbolo

[68] Cf. DE ÁVILA, 2009, pgs. 19, 33, 35, 45, 59, 61, 67, 71, 77. Segundo esses relatos, só depois da invasão do território é que as *Huacas* passam a ser identificadas como montanhas e pedras, podendo reunir as pessoas em volta desse lugar comum.

[69] Cf. JIMÉNEZ BORJA, 1996, p. 164-167. Os *Auquis* e *Wamanis* são trazidos às festas e cerimônias, encarnados por dançarinos vestindo máscaras especiais feitas de couro de animais sem curtir. Elas trazem boca, narizes e olhos sobressalentes, sobrancelhas espessas, às vezes barba, bigode e cabelos compridos. Essa máscara dá ao dançarino a aparência de uma pessoa anciã, sábia e poderosa.

[70] Os mestres são sacerdotes andinos que conseguem estabelecer diálogos não somente com as *Huacas,* como também com espíritos de pessoas mortas ou que se encontram distantes. No caso das *Huacas,* os mestres podem inclusive entrar nelas. Os rituais de cura, nos quais os Mestres consultam as *Huacas,* são acompanhados por música, dança e discursos verbais. O mestre ocupa a função principal de orquestrar transformações de estados de ânimos, de enfermidades e de cura, estando ele mesmo passível de ter o seu estado alterado, de acordo com o contexto ritual específico da sessão. Ver: LARCO, 1996, p. 126-127.

[71] Cf. *Relación de las Huacas del Cuzco*, texto anônimo conservado junto às Crônicas de Bernabé Cobo (1956).

[72] "a vida e as gerações de sua gente, a memória de seu passado ou de outros povos com quem os Incas tiveram contato" (ZUIDEMA, 2010, p. Ivii).

político e geográfico, quanto o religioso e o temporal, constatando-se que "el culto de todas las huacas alrededor del Cuzco en el Imperio era renovado durante las ceremonias de coronación de un nuevo rey"[73] (ZUIDEMA, 2010, p. 17), e que "estas se llevaban a cabo, como parte de las ceremonias posteriores a la cosecha"[74] (ZUIDEMA, 2010, p. 17). Esse calendário inca a que Tom Zuidema se refere foi posteriormente substituído pelo calendário cristão, ainda que se mantenha a organização dos *ayllus*[75] andinos como forma simbólica, de maneira que, sobrevivendo à conquista, esse continua sendo o tempo cronológico vigente para o homem dos Andes.

A partir das fontes com as quais trabalho, penso que para os povos do Tawantinsuyo a ideia de expressão corporal esteve relacionada com as demais atividades cotidianas, políticas e religiosas e se caracterizava por uma transdisciplinaridade artística próxima das expressões teatrais contemporâneas que se caracterizam pela "liminaridade"[76]. Lembro que esse termo, utilizado por Victor Turner (2008), refere-se a um dos três momentos (separação, margem e reintegração) que fazem parte dos ritos de passagem ou transição[77] realizados nas comunidades primitivas. No momento da margem, *limen*, os indivíduos encontram-se numa posição considerada intermediária dentro do processo ritual. Essa fase é necessária para que o indivíduo possa atravessar de um patamar etário e social a outro, ou de uma situação determinada a outra, para, em seguida, voltar a se integrar à estrutura social. No que se refere aos rituais nos quais os sujeitos andinos inscreviam suas práticas corporais, pode-se dizer que eles alcançam a liminaridade como uma das fases que antecipa a concretização da *communitas*.

[73] "o culto de todas as *Huacas* ao redor de Cuzco no Tawantinsuyo era renovado durante as cerimônias de coroação de um novo Inca" (ZUIDEMA, 2010, p. 17).
[74] "estas se iniciavam, como parte das cerimônias posteriores à colheita" (ZUIDEMA, 2010, p. 17).
[75] Os *ayllus* são formados por conjuntos de famílias que dividem uma propriedade coletiva e compartilham os seus recursos naturais. Vivem num sistema de cooperação igualitária do trabalho na terra,baseado na colaboração e na solidariedade.
[76] Para Ileana Diéguez Cabellero (2007, p. 16-17), ao refletir sobre a cena contemporânea, o liminar está relacionado aos conceitos de hibridação (Bhabha e Canclini), contaminação (Lotman e Bakhtin), *excentris* (Linda Hutcheon) e a uma zona trandisciplinar, onde se cruzam o teatro, a *performance art*, as artes visuais e o ativismo. Associado finalmente ao conceito de limiar, de Víctor Turner, a liminaridade apresenta-se, para ela, como um "espaço onde se configuram múltiplas arquitônicas como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética como ação da presença num meio de práticas representacionais" (DIÉGUEZ CABALLERO, 2007, p. 17).
[77] Cf. TURNER, 2008, p. 216.

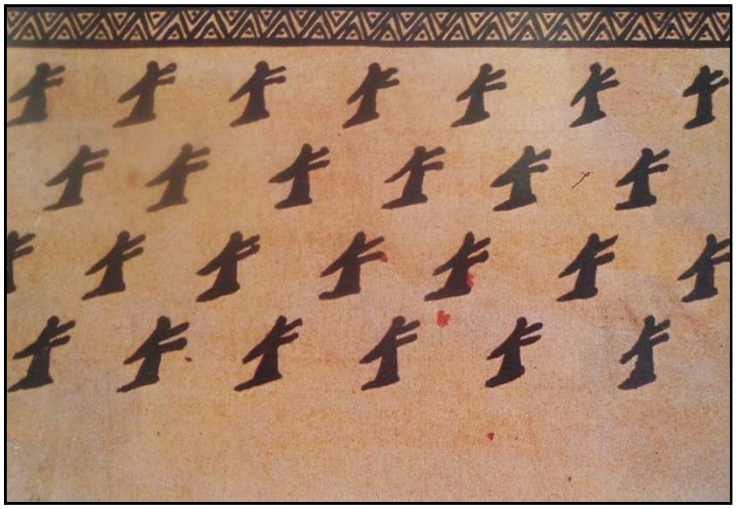

FIGURA 2 – Mulheres apresentam, ajoelhadas, uma coreografia de adoração ao sol no *Inti Raymi Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca* – Cusco.
Fonte: BACA COSIO, 1989, p. 216.

Conta-se que a palavra quéchua *Taki/Taqui* significava "dançar" e "cantar", vistas como duas ações que se realizam simultaneamente[78]. No *Dicionário de Organología Andina: instrumentos de música, danza y teatro* existem pelo menos quatro denominações[79] referentes à prática da dança no Tawantinsuyo que servem para caracterizá-la de acordo com o seu significado diante da comunidade e dos diversos elementos que podem ser acrescentados a ela (música, pintura, indumentária, expressões verbais, entre outras). Essas manifestações coreográficas citadas por Jiménez Borja (1946, 1996) e Yaranga Valderrama (2006) serviam para a prestação de homenagem às entidades naturais residentes na paisagem, visando à iniciação de trabalhos com a terra, com a água e com os animais, bem como para celebrar atividades militares e realizar cerimônias religiosas em determinados períodos, seguindo as festividades previstas pelo calendário inca[80]. Jiménez Borja nos diz ainda que, além de danças inspiradas na natureza ou na vida cotidiana, havia aquelas que eram "libres de todo realismo"[81] (1946, p.126). Esse tipo de dança, como a *Guayyaya*[82], poderia ser considerada

[78] Cf. JIMÉNEZ BORJA, 1946, p. 122.
[79] *Tusuy* designa a dança de maneira geral, cujo dançarino é um *Tusuq* (aquele que dança). *Taqui* foi um vocábulo correspondente a *Tusuy*, mas que também incluía o canto. Atualmente, *taqui* dá nome apenas ao canto, tendo como verbo *takiy* (cantar). *Arnayay* é o termo que denominava as danças com máscaras; *Soqo*, um baile dançado por pessoas importantes, e *Ayma* eram as danças de trabalhos campestres, executadas por camponeses (VALDERRAMA, 2006, p. 167).
[80] Nas Crônicas de Cristóbal de Molina (1959), encontram-se descrições sobre o *taki wari*, uma dança que possui importante função na história da fundação da civilização inca, pois foi dançado pela primeira vez por um dos fundadores do Tawantinsuyo, Ayar Manco. Nos anos posteriores, em festas de celebrações à sua memória, muitos jovens dançavam o *taki wari* como um ritual de iniciação à vida adulta.
[81] "sem qualquer realismo" (BORJA, 1946, p.126).

abstrata porque se baseava em gestos e pantomimas sem nenhuma relação com temas pré-dispostos, quase como uma dança que nasce do corpo a partir de uma música interior.

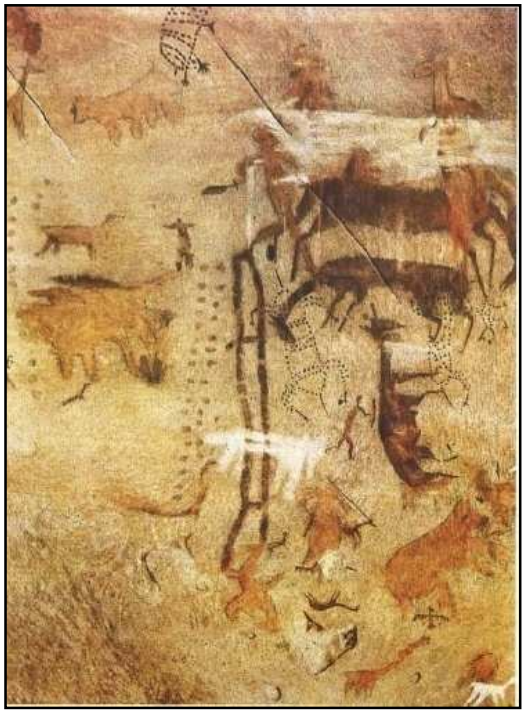

FIGURA 3 – Pintura realizada numa caverna em Toquepala Tacna-Moquegua, no período paleolítico superior. A cópia é de P. Rojas Ponce. O desenho possui uma cena principal em que aparece o homem mascarado em atividade de caça.
Fonte: JIMÉNEZ BORJA, *Máscaras peruanas*. 1996, p. 34.

Isso revela que é possível pensar na existência de uma prática de representação no Peru antigo em que o *tusuq* seria aquele sujeito que criaria uma linguagem corporal para se comunicar com os outros sobre assuntos abstratos, cotidianos, e estabeleceria um contato com suas divindades. Como exemplo, essas manifestações podem ser observadas no período paleolítico superior, quando os caçadores utilizavam máscaras de animais ao saírem para realizar suas atividades de caça, e também usavam-nas durante a páscoa de *Chaupiñamca* (personificação da *Pachamama*), *Huaca* feminina associada à fertilidade[83], em cuja ocasião se

[82] Um dança específica da nobreza inca. As pessoas dançavam de mãos dadas formando um cordão, em um ir e vir de três passos. Segundo Jiménez Borja (1946, p. 127) nada há neste baile que evoque gestos, formas ou fatos da vida real ou da natureza.

[83] Yaranga Valderrama (2006, p. 124-129) relata-nos sobre a *Qachwa*, que significa a união dos homens encarnados nas divindades *Yaku* ou *Mama Uno* (água) e *Pachamama* (Terra). É um ritual agrário de fertilidade, regeneração e renovação do universo. Em comunidades como Parinacochas, Víctor Fajardo e Huancasancos, no estado de Ayacucho, para celebrar os *Pukllay Qachwa* (jogos rituais da *Qachwa*) utilizam a dança, a poesia, a música, o canto, e os homens vestem-se com máscaras de aves locais (Tórtola, Cernículo e Gavião). Esse ritual

dançava o *casayaco*. Nessa coreografia, bailarinos dançavam e cantavam seminus sobre a terra. Conta-se que ao ver, do subterrâneo, o sexo desses homens, *Chaupiñamca* alegrava-se e dava início ao amadurecimento do mundo[84].

Quando os espanhóis dão início ao projeto colonizador, as principais *Huacas* que estavam em seu campo de visão foram destruídas, o acesso a elas interditado para a realização de rituais, repreendendo, em consequência disso, as manifestações corporais dos sujeitos andinos. A destruição e censura massiva dos principais lugares de culto dos Incas tinha como objetivo substituir os ritos andinos pelos cultos cristãos, empresa que pouco a pouco e definitivamente consolidou-se, apesar das tentativas de subversão, por parte do sujeito andino, durante o período de estabilização colonial[85]. Em 1556, por exemplo, estourou o *Taki Onqoy* (canto/baile de enfermidade), um movimento messiânico que objetivava desenvolver um mecanismo de defesa da cultura e das manifestações religiosas dos sujeitos andinos.

FIGURA 4 – Dançarinos com gorro adornados com flores e máscara. *Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca – Cusco.*
Fonte: BACA COSIO, 1989, p.194.

corresponde a um culto coletivo aos órgãos reprodutores femininos (*Raka*) e masculinos (*Wachoq*) e é dividido em várias fases: atividades lúdicas e rituais de fecundação, que dão início às celebrações, estado de transe místico dos participantes, orgia ritual coletiva e orações aos órgãos reprodutores. Esses jogos estimulam as forças genésicas e as da vida dos vegetais, aumentando e fomentando a energia do Universo e é, sobretudo, uma situação em que o homem se relaciona com o sagrado e deve ser apreendido em sua unidade, não podendo ser dividido em etapas.

[84] Cf. DE ÁVILA, 2009, p. 65-67.

[85] Cf. MILLONES; TOMOEDA, 1996, p. 21.

Inicialmente, essa rebelião deu-se como uma contestação política frente às divisões dos territórios de Atun Lucanas e Chorcos, pertencentes ao atual estado de Ayacucho, e acontecia, simultaneamente, com o movimento de resistência incásica organizada por Manco Inca II e seu filho Titu Cusi Yupanqui, em Vilcabamba[86]. O *Taki Onqoy* estendeu-se por toda a jurisdição de Cusco, alcançou cidades como Arequipa, Chuquisaca e La Paz[87]. Rumo à região costeira, chegou até Lima mantendo-se em vigência por sete anos, período em que se calcula que cerca de oito mil indígenas tenham sido castigados severamente por haverem aderido ao movimento. A rebeldia desses "indígenas" consistia em crer no renascimento do poder das *Huacas*, que lhes poderiam proteger e ajudar na luta contra o colonizador. A técnica subversiva dos "rebeldes" esteve orientada pela simplicidade de um comportamento que, em forma de expressão corporal, renegava a cultura dominante por meio da preparação mística e invocação de seus deuses:

> (...) para preparar-se al retorno de sus dioses, los nativos danzaban sin descanso hasta caer en trance, durante el cual, entre temblores y espasmos, renegaban de su catolicismo; al volver en si declaraban solemnemente estar poseídos por alguna de sus "guacas" las que, desprendiéndose de las montañas, nubes o fuentes, – santuarios habituales – usaban en adelante el cuerpo de los hombres para manifestarse[88]. (MILLONES, 1973, p. 87-88).

Por serem consideradas como um rechaço à ordem colonial e estarem associadas ao culto "pagão", essas manifestações coreográficas do *Taki Onqoy* foram proibidas pelos censores da inquisição. Mas, ainda que modificadas através do tempo, elas não deixaram de existir e ser transmitidas. Millones e Tomoeda (1998, p. 28), com base nos escritos de Bartolomé Alvarez, testemunha do *Taki Onqoy*, acreditam que a atual Dança das Tesouras[89] teve sua origem nesse movimento. A Dança das Tesouras encerra em seu nome quéchua, *supaypas huasi tusoq*[90], a designação cunhada pelos inquisidores e por aqueles que registraram a sua prática como uma dança "demoníaca", fator que reafirma sua característica

[86] Cf. WATCHTEL, 1973, p. 108-109.
[87] Cf. MILLONES, 1973, p. 85.
[88] "(...) para se preparar para o retorno de seus deuses, os nativos dançavam sem descanso até caírem em transe, durante o qual, entre tremores e espasmos, renunciavam o seu catolicismo; ao retornar a sua consciência, os homens declaravam solenemente estarem possuídos por alguma de suas *Huacas*, as que, libertando-se das montanhas, nuvens ou fontes, – santuários habituais – usavam, desta maneira, o corpo dos homens para se manifestar" (MILLONES, 1973, p. 87-88).
[89] Em 2010, a UNESCO incluiu a Dança das Tesouras na lista de Patrimônio Imaterial da Humanidade. Essa dança possui outras denominações de acordo com a região a que pertence: "*Danzaq*" em Ayacucho, "*Galas*" em Huancavelica.
[90] Expressão cujo significado aproximado é "dançarino da casa do diabo".

genealógica: uma dança que possuía uma inscrição coreográfica antievangelizadora e anticolonizadora.

Após a diluição do *Taki Onqoy*, que teve como consequência a rigidez do sistema inquisidor colonial, os dançarinos herdeiros dessa memória incorporaram ao traje e à coreografia elementos hispânicos proporcionados pelos intercâmbios culturais. No entanto, essas mudanças funcionaram também como uma estratégia de camuflagem para seguirem dançando e reafirmando a superação de um ritual que, *a priori*, possuia laços subversivos devido à sua ancestralidade e à negação da religião cristã. Na contemporaneidade, festivais como o *Inti Raimi*[91] e as celebrações de oferendas à terra, que antecedem, essas últimas, o período de plantação e sucedem o da colheita, sugerem o trabalho direto com a superfície do solo e, portanto, de abertura de vias para um mundo interior. Para esse mundo e para suas divindades, o sujeito andino constantemente prestava reverência e "no incluía una ofrenda más calificada que su propio cuerpo (o de sus enemigos), y como parte de esa oblación estaban calificados los movimientos o gritos en demanda de favores, o pago de ellos, a los dioses"[92] (MILLONES; TOMOEDA, 1998, p. 60).

O cronista indígena Felipe Guamán Poma de Ayala também deixou registrado em *El primer nueva corónica y buen gobierno* (1613-1615) desenhos e descrições de várias comemorações que seguiam o calendário andino, como os festivais próprios das quatro regiões que formavam o Tawantinsuyo. No capítulo dedicado às festas, páscoas e *taquis* dos incas, Ayala explica que existiam diferenças entre as festas de cada região, mas, em todos os casos, as ações de cantar e dançar estavam compreendidas em uma só performance, que incluía também o manejo de instrumentos musicais e o uso de máscaras. No exemplo a seguir, Poma de Ayala descreve uma expressão verbal e corporal que tinha como objetivo a representação de um *harawi/yaravi*[93]:

[91] A *Inti Raymi* (Festa do Sol ou Páscoa Solar) acontecia anualmente na antiga capital do Tawantinsyo inca. Era uma cerimônia que tinha como proposta celebrar os ciclos finais da colheita e o início do inverno, na região andina. Na festa, ofereciam-se presentes à divindade *Inti*, em homenagem a qual se celebrava a generosidade. Enrique Rosas Paravicino (2009) explica de que forma a indústria cultural volta a ressemantizar esse culto pré-hispânico, em forma teatral.

[92] "não incluía uma oferenda mais qualificada que seu próprio corpo (ou o corpo de seus inimigos), e como parte desta doação estavam qualificados os movimentos ou gritos em súplicas de favores, ou pagamento destes, aos deuses" (MILLONES; TOMOEDA, 1998, p. 60).

[93] Segundo o *Dicionário de Organología Andina*, de Abdón Yaranga Valderrama (2006), que contém as descrições do *Harawi* feitas pelos cronistas González Holguín, Blás Valera e Guamán Poma de Ayala, esse gênero pode expressar: "O cantar dos antepassados e os antepassados, a recordação de uns e outros (que se fora, e que estão presentes), o canto à existência em contínua mudança, cantos em homenagem às atitudes alheias, canto a memória dos amados ausentes, canto de amor e afeição, canto religioso e canto ritual interpretado pela humanidade e pelas divindades por intermédio do homem" (VALDERRAMA, 2006, p. 49).

> Las fiestas cantar y bailar, uaricza, que cantaron puca llama, al tono del carnero cantan, dice así: con compás, mas muy poco a poco, media hora dice y-y-y, al tono del carnero, comienza el inga como el carnero dice, y está diciendo yn. Lleva ese tono y de allí comezando va diciendo sus coplas, muy muchas, responden las coyas y ñustas, cantan a voz alta, muy suavemente. Y uaricza y araui dice así: araui araui aray araui araui yau araui, van dicieno lo que quieren, y todos al tono de araui. Responden las mujeres: uaricza ayay uaricza, chamay uaricza, ayay uaricza, todos van de este tono y las mujeres responden. Y el haylli: ayau haylli ayau haylli yau haylli uchuyoccho chacrayqui? Uchoy tunpalla samusac. Ticayoccho chacrayque? Ticay tunpalla samusac, y a este tono responden las mujeres.
> Dice el hombre: chaymi coya,
> responde la mujer: ahaylli
> chaymi palla
> ahaylli, pantallanpi ahaylli,
> chaymi ñusta,
> ahaylli
> chaymi ciclla,
> ahaylli[94]. (POMA DE AYALA, 2005, p. 240)

Percebe-se que, nessa descrição, o cronista demonstra, para o leitor, aspectos estilísticos do *Soqo* encenado pelo Inca, pela *qoya* (sua senhora), pela *ñusta* (princesa virgem) e por mulheres, provavelmente pertencentes à nobreza incásica. O autor transpõe visualmente a imagem descrita, em que o Inca dá início ao canto acompanhado por sua *puca llama* (lhama vermelha) e de sua boca saem as onomatopeias respectivas ao *taqui.* Para explicar sobre a marcação do tom do *Harawi*, Poma de Ayala utiliza como referência a mesma marcação dos sons emitidos por um carneiro. Na ausência de uma disciplina musical, em forma de partitura, o autor busca na natureza os códigos de uma disciplina estética.

[94] "Nas festas canta-se e se dança da Galhardia, que cantavam com a lhama vermelha, no tom do carneiro canta-se e dizem assim: com compasso, mas bem devagar, a cada meia hora dizem y-y-y, no tom do carneiro. O inca começa como o carneiro diz, e segue dizendo yn. Leva esse tom e a partir daí vai dizendo seus versos, muitas vezes as senhoras do inca respondem e as princesas cantam em voz alta muito suavemente. A canção da galhardia assim: a canção, a canção, caramba! a canção, a canção, oh, a canção, vão dizendo o que querem, e todos no tom da canção. Respondem as mulheres: a galhardia, ah, a galhardia, a galhardia, alegre e tão brilhante, ah, a galhardia. Todos seguem esse tom e as mulheres respondem com o canto triunfal: ah, que vitória! ah que alegria! Será de *ají* ou de girassol teu jardim? Girando como o sol eu virei, será de flor teu jardim? Com meu amor em flor eu virei. A este tom respondem as mulheres. / Depois dizem os homens: É assim minha rainha! / responde a mulher: Ah, que alegria! / é assim a virgem escolhida, / ah, que alegria! / de um só amor, / ah, que alegria! / assim é a princesa, / ah, que alegria!" (POMA DE AYALA, 2005, p. 240).

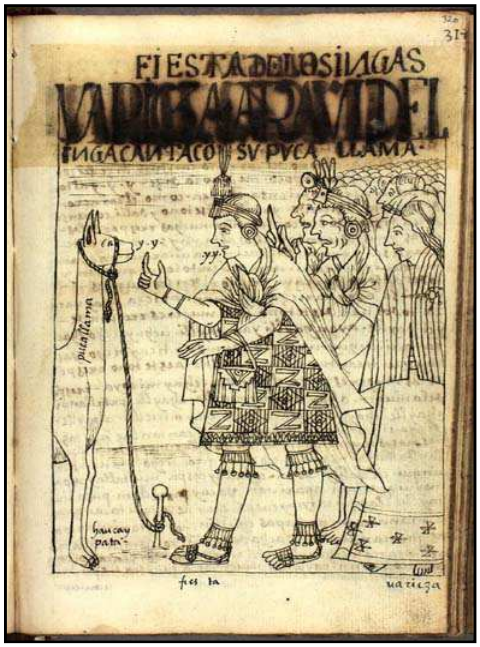

FIGURA 5 – *Harawi Wariqsa*.
Fonte: POMA DE AYALA, 2005, p. 238.

Esse ponto de partida nos dá uma importante chave de leitura para situações de representação em que o *tusuq* assume um código zoomórfico, enquanto comportamento passível de ser representado, mesmo que não seja uma representação exatamente mimética. Na cena descrita, não se quer que se imite um carneiro, mas sim que se inspire na melodia dos sons emitidos por esse animal, para se criar uma harmonia. Em *Dioses y Hombres de Huarochirí,* de Francisco de Ávila (2009), há outros relatos que também descrevem situações de representações em que ações físicas são inspiradas na natureza, entre eles, podemos mencionar a figuração de um mito fundador sobre o uso das máscaras no Peru pré-hispânico. De acordo com sua narrativa, diz-se que a *Huaca* Cuniraya caminhava sob a aparência de um homem muito pobre e por isso rechaçado pelas pessoas e por outras *Huacas*. Nesse tempo, todas as *Huacas* masculinas desejavam uma *Huaca* donzela que se chamava Cavillaca. Para provar a sua sabedoria e superioridade diante das demais *Huacas,* Cuniraya decide metamorfosear-se em pássaro e difundir seu esperma num fruto oferecido a Cavillaca, que ficou grávida e teve uma filha sua. Ao tentar descobrir quem era o pai de sua filha, Cavillaca descobre que se trata de um miserável e, como todos faziam, ela também rechaça o velho homem. Mesmo quando revela sua identidade, a poderosa *Huaca* não é perdoada por Cavillaca, que some com a criança em direção ao mar. Assim, Cuniraya inicia uma desesperada busca por sua filha e por Cavillaca. No decurso dessa procura, ele encontra vários animais em seu caminho e tenta obter informações sobre o paradeiro das duas. Aos animais que lhe ofertam presságios negativos (a raposa e o papagaio), Cuniraya lança-lhes uma

maldição. O puma e o gavião, entretanto, trazem a Cuniraya boas notícias, em agradecimento, a *Huaca* lhes abençoa nos seguintes termos:

> (…) "Tú has de ser muy amado; comerás las llamas de los hombres culpables. Y si te matan, los hombres se podrán tu cabeza sobre su cabeza en las grandes fiestas, y te harán cantar;(...)
> Tú has de ser muy feliz; almorzarás picaflores y luego comerás pájaros de todas clases. Y si mueres, o alguien te mata, con una llama te ofrendarán los hombres; y cuando canten y bailen, te podrán sobre su cabeza, y allí, hermosamente, estarás" [95] (DE ÁVILA, 2009, p.19).

Se o uso da máscara serve para que aquele que a vista assuma uma entidade alheia, assumir a identidade do puma após a sua morte é render-lhe uma homenagem, fazendo-o reviver e cantar em um corpo que lhe é emprestado. Nesta situação representativa, supõe-se que o homem deva buscar um comportamento zoomórfico equivalente ao usar a máscara. Em Poma de Ayala (2005, p. 247), também se percebe essa propriedade da máscara de proporcionar estrutura e oferecer tributo a um corpo ausente. A máscara, no exemplo de Poma de Ayala, aparece vinculada a cantares respectivos à região do Condesuyo.

Na representação visual, baila-se um *Arnayay* para representar cadáveres. A legenda que acompanha a ilustração diz que se trata de um *Aia milla sainata*[96]. *Os dançarinos vestem-se* de *unku*, espécie de túnica revestida de plumas, e trazem em suas cabeças um tipo de adorno também feito de plumas, formando um círculo em torno do rosto postiço e sem expressão. Eles estão acompanhados musicalmente por uma mulher que dança, trazendo à mão seu *wankar*[97], e por outras mulheres que cantam em coro seus *hayllies*[98].

[95] "Tu serás muito amado; comerás as lhamas dos homens culpados. E se te matarem, os homens colocarão a tua cabeça sobre a cabeça deles nas grandes festas, e te farão cantar; (...)".; "Tu serás muito feliz; almoçarás beija-flores e depois comerás pássaros de todos os tipos. E se tu morres, ou, alguém te mata, os homens oferecerão a ti uma lhama; e, quando cantarem e dançarem, colocar-te-ão sobre a cabeça, e ali, lindamente, tu estarás" (DE ÁVILA, 2009, p.19).

[96] *A palavra Aya* é um substantivo que quer dizer cadáver. *Millay* é adjetivo e significa feio, repulsivo e *sainata* tem o sentido de máscara.

[97] Segundo Abdón Yaranga Valderrama (2006, p. 171), o *wankar kamayo* é um instrumento de percussão pré-hispânico, que se leva em uma das mãos enquanto a outra toca a ele utilizando-se de uma baqueta. Toca-se o instrumento acompanhado pela flauta de uma mão, a *quena*. A explicação de Valderrama coincide com a descrição de como se dá o acompanhamento do *Aya milla sainata.*

[98] Tem o sentido de "cantos triunfais".

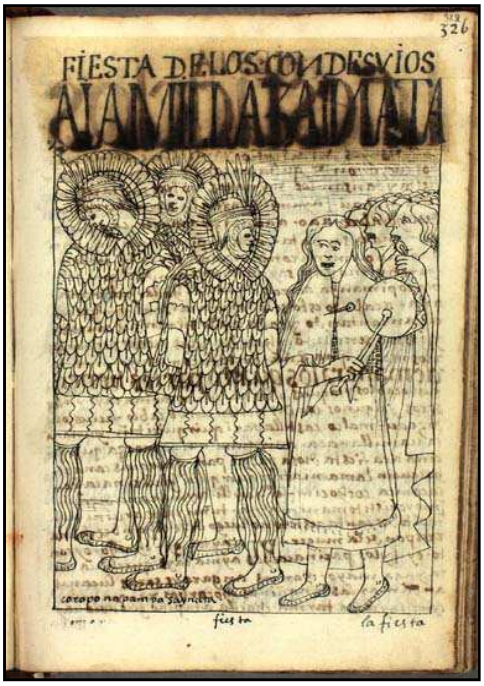

FIGURA 6 – *Aia milla sainata*.
Fonte: POMA DE AYALA, 2005, p. 247.

Os exemplos até aqui apresentados, além de evidenciar a importância dos *taquis* na vida cotidiana do sujeito andino, demonstram, a partir da forma como são levados ao espaço de apresentação, que eles se constituem como formas dramáticas. Além disso, são criados dentro de uma proposta narrativa que aglutina uma linguagem gestual, verbal e musical com a finalidade de comunicar e apresentar aos demais (espectadores e interlocutores) uma situação e um modo de ser e estar no mundo. Essa estética aproxima-se de modelos teatrais contemporâneos, porque além de trabalhar com a fusão de linguagens artísticas, exige sujeitos criadores múltiplos, capazes de se expressar através de várias linguagens, de outros elementos da encenação e construírem uma teatralidade que leve em conta espaços (parques, praças, templos e ruas) diferentes dos formatos do teatro ocidental (salas, arena, palco italiano).

Nesses registros de práticas pré-hispânicas orais e coreográficas, percebo a presença e a relação entre as distintas disciplinas artísticas e os elementos concretos como a arquitetura e a natureza. A relação entre o que se está a performar e o local onde ocorre a performance atesta a atenção do sujeito andino para com o incremento de uma ritualização do espaço, a partir do lugar em que se enuncia. Desse modo, esse espaço funciona como um local da confraternização, da vivência diária e do trabalho, e também é o lugar por onde os Deuses de sua cosmogonia passaram e deixaram as suas marcas. Mananciais, montanhas, pedras e outros elementos naturais constituem pegadas e moradias dessas divindades. É, pois, com esse

espaço que o homem andino deseja compartilhar sua existência, comemorar suas vitórias, registrar suas façanhas, construir seus monumentos, agradecer e solicitar graças divinas. Assim, se é através dele que o sujeito andino estabelece comunicações com suas divindades, é também nele e para ele que são oferecidas as práticas coreográficas. O espaço onde se vive e se trabalha é considerado sagrado, porque está predisposto à construção das relações do homem com o divino, e também com a comunidade. Daí que, para cada data festiva, o mesmo espaço do cotidiano é transformado no espaço do rito, da cena, lugar cuja sacralidade envolvida é trazida à tona quando os sujeitos reunidos anulam a sua funcionalidade habitual. Assim são as ruas, as praças, os parques e antigos templos, hoje considerados sítios arqueológicos situados na região andina, em Cusco, por exemplo. Esses locais são utilizados para comportar o tráfego de pessoas (moradores e turistas) e meios de transportes e, normalmente, apresenta um trânsito intenso. Primordialmente, esses mesmos lugares representam a memória cultural e identitária, intimamente relacionados à socialização, ao relacionamento, ao encontro e à reunião de grupos que, em função de um determinado fim religioso ou político, adulteram a função cotidiana desse ambiente, fazendo com que de dentro do tecido cultural, já desmantelado pelas transformações históricas, surja um tipo de teatralidade atravessada por práticas sociais[99] que se inscreveram e se inscrevem ao longo do tempo, naquele espaço de enunciação e encenação.

Pensando nessa relação telúrica, afetiva, religiosa e essencialmente vital que o homem andino estabelece com o espaço, torna-se pertinente trazer aqui a experiência do Grupo Yuyachkani, cuja proposta teatral dialoga com as experiências dramáticas ancestrais do antigo Peru, entre elas a potência do acontecimento teatral como algo essencialmente público, que nunca pode estar destituído da frequência latente da vida, do convívio e da prática social e política. Conforme nos esclarece Miguel Rubio Zapata (2011), um dos elementos que caracterizam as manifestações dramáticas pré-europeias é "su esencia de evento efímero, en algunos casos ritual y sagrado"[100] (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 18). Segundo a visão do diretor, essa característica comporta o teatro que hoje é feito na América Latina, apesar de não ser a única, pois ele está aberto a todas as práticas cênicas do século XXI e se alimenta de

[99] Cf. DIÉGUEZ CABALLERO, 2007, p. 41. É muito interessante o modo como a autora trabalha a questão da teatralidade, a partir das práticas de convívio. Diéguez Caballero destaca precisamente o acontecimiento expectoteatral como: "a fronteira que diferencia os atos teatrais (poéticos) dos parateatrais (que pertencem à ordem do real), pois nestes últimos não emergem uma nova esfera ontológica, apenas alcança o nível do real intersubjetivo: o observador não reconhece o que acontece como acontecimento poético ou de linguagem, não o pode separar da ordem da vida, e por isso não pode ter consciência de ser espectador, encontra-se no mesmo nível de realidade dos observados" (DIÉGUEZ CABALLERO, 2007, p. 43).

[100] "sua essência de evento efêmero, em alguns casos ritual e sagrado".

diversas raízes culturais[101]. Em relação ao dialógo com práticas asiáticas, por exemplo, o diretor relata-nos que em 1993, na China, ao frequentar espetáculos da Ópera de Pequim e aulas no Instituto de Ópera Tradicional de Pequim, ele começa a pensar muito no teatro que se estava fazendo na América Latina e mais especificamente no teatro que ele produzia no Peru com os seus companheiros do Yuyachkani. Rubio Zapata reflete sobre as experiências de seu grupo desde sua fundação, quando, diante da necessidade de se fazer um teatro útil e urgente, monta *Puño de Cobre* (1972) e utiliza materiais diversos e documentos que o ajudaram na composição dramatúrgica. Nesse momento, segundo o diretor, o grupo estava interessado na estilização de um sentido dramático que pudesse ser expresso por meio de um "como" que os permitisse dizer e transmitir uma mensagem. Anos depois, com *Allpa Rayku*[102] (1978), o grupo se dividia entre fazer uma peça de teatro a partir de uma estrutura convencional, ou um espetáculo que pudesse agregar várias linguagens cênicas, sem necessariamente seguir uma proposta dramatúrgica. Nessa época, a dificuldade encontrada por Rubio Zapata era a de assumirem que o teatro poderia superar aquilo que previamente pressupõe uma dramaturgia, isto é, aquilo que antecede o acontecimento teatral. Ao enfrentar o desafio e se permitir trazer à cena materiais advindos de um intercâmbio com a comunidade, do diálogo com as pessoas residentes em bairros populares de Lima, o grupo entende que esse trabalho foi responsável pela ampliação da noção que eles tinham sobre o que era teatro.

A partir de *Allpa Rayku*, Yuyachkani começa a pensar e pesquisar formas teatrais pré-hispânicas presentes nas festas tradicionais espalhadas pelo território peruano. A complexidade das formas de representações coreográficas pré-hispânicas foi, para Rubio Zapata, responsável pelas indagações que lhe surgem sobre "otras formas de teatralidad provenientes del ritual, la danza, la fiesta, el juego, y el intercambio de roles, presentes en las múltiples expresiones escénicas existentes en aquellos eventos donde la comunidad juega y simboliza"[103] (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 216). Essas indagações tinham a ver com o fato de que nessas formas teatrais fazia-se evidente uma noção de "presença" relacionada ao *tusuq*.

O conceito de "presença" relaciona-se com um modo de estar e habitar em/um espaço, sem que haja separação entre as funções que o sujeito pode cumprir como ator, dançarino ou músico. A ideia de "presença" remete também ao fato de que embora o sujeito

[101] Cf. RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19.
[102] A expressão tem o sentido de "pela Terra". *Allpa* é substantivo e significa "terra". *Rayku* pode ser traduzido como a aglutinação da preposição antiga "per" com o artigo definido "a".
[103] "(...) outras formas de teatralidade provenientes do ritual, a dança, a festa, o jogo, e a troca de papéis, presentes nas múltiplas expressões cênicas existentes naqueles eventos onde a comunidade joga e simboliza" (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 216).

não esteja representando, não abdica, por isso, todos os mecanismos de representação[104]. A perspectiva de fazer-se "presente" na cena tornou-se um fio invisível que, na trajetória de Yuyachkani, sinaliza "el sentido de la técnica en que se han orientado nuestros actores desde el inicio"[105] (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 160). Nessa direção, as viagens que o grupo realizou, pelo Peru, fizeram parte da procura e do desenvolvimento dessa "presença". Na e para além da cena, ela se tornou o condutor das pesquisas realizadas e dos processos de aperfeiçoamento de técnicas, que, ao longo dos 40 anos do coletivo, possuem particularidades que são características de momentos distintos na vida dos atores e na trajetória do grupo[106].

Na esteira dessa reflexão, percebo que para o diretor de Yuyachkani as formas de encenação pré-hispânicas são mais semelhantes a práticas teatrais não ocidentais que ao teatro ocidental, que chega ao Tawantinsuyo com os espanhóis. A recuperação das experiências de teatro ancestral surge da possibilidade de atualizá-las fundindo um elevado nível técnico[107] com formas tradicionais relativas aos *taquis* andinos, vistos como escrituras corporais nas quais a teatralidade se baseia no encontro de disciplinas diversas, na independência da dramaturgia, na existência de uma "presença" genuína e na possibilidade de construção ou apropriação de uma ritualização do espaço de enunciação. Todos os elementos envolvidos nos *taquis* possuem uma pulsão coletiva para a qual Jiménez Borja (1996) chamou a atenção[108], sendo dessa maneira que as formas de encenação pré-hispânicas e coloniais apresentam-se, para Yuyachkani, como a possibilidade de "ir al encuentro de una teatralidad compleja que tenga que ver con reconocernos en todos los matices de una identidad inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América prehispánica, y en ella lo híbrido (...)"[109] (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19).

Apesar das adaptações pelas quais passaram, as manifestações pré-hispânicas permaneceram, porque o homem andino da sociedade colonial, com vistas a concretizar o

---

[104] Cf. DIEGUEZ CABALLERO, 2011, p. 09.

[105] "sinalar o sentido da técnica que orientou nossos atores desde o início" (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 160).

[106] Essa trajetória se apresenta para Miguel Rubio, durante as apresentações dos espetáculos da Opéra de Pequim, como "fotos estáticas" (2011, p. 160) que o levam a refletir sobre os pontos de convergência que há entre o teatro chinês e o teatro de Yuyachkani, enumerando: "1. O significado de presença do ator. / 2. A maneira de reunir artes cênicas diversas. /3. Encontrarmo-nos diante de um teatro essencialmente nacional. / 4. Nossa proximidade em relação a Brecht e, através dele, em relação ao teatro chinês".
(RUBIO ZAPATA, 2011, p. 162).

[107] Ressaltamos aqui o fato de que os atores de Yuyachkani são atores múltiplos. Eles tocam variados instrumentos, cantam e são adeptos a práticas orientais como o *Tai Chi* e outras.

[108] Segundo Borja, "A dança na qual participam as máscaras impõem um sentido de uniformidade de movimentos, porte, compostura do corpo e dos passos. Tudo isso influi no espírito de grupo, no movimento coletivo da dança" (JIMÉNEZ BORJA, 1996, p. 224).

[109] "ir ao encontro de uma teatralidade complexa que tenha a ver com reconhecermos em todos os matizes de uma identidade inclusiva onde se encontrem os elementos de uma América pré-hispânica, e nela o híbrido" (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19).

objetivo de seguir fiel à sua crença, sentiu a necessidade de transmitir seus rituais, preservando parte de suas características originais assimiladas às que foram trazidas pelo colonizador.

Após a Conquista, o calendário inca seguiu o seu curso paralelamente ao calendário cristão-ocidental, e, uma vez que se adaptava a uma nova ordem, na qual a sua cultura encontrava-se submetida e censurada, o sujeito andino passa por um processo de reinvenção, visando preservar, minimamente, suas tradições. Naquele contexto, esse sujeito apropriou-se das festas[110] que eram permitidas pelo sistema colonial, garantiu e redefiniu esse lugar a fim de garantir, por sua vez, um espaço para expressar seus ritos em uma performance coletiva, presente até na contemporaneidade, a propósito das festas andinas inseridas no calendário civil. Ao explicar a presença de uma forma de teatralidade nas festas barrocas coloniais, Teresa Gisbert nos diz que:

> (...) en estas fiestas se realizaban procesiones y desfiles matutinos, así como "mascaradas", que eran desfiles nocturnos en los que salían los diferentes grupos vestidos a la manera de Incas, reyes de España, etíopes y personajes mitológicos. (...) El teatro en forma de drama sagrado era parte integrante de las fiestas. En las "mascaradas" se decían loas y en las procesiones se representaban dramas sacros y autos sacramentales. El componente literario estaba aderezado con danzas, máscaras, arcos triunfales, carros y altares, en frente de los cuales se solía bailar o decir algún diálogo.[111](GISBERT, 2007, p. 50).

O espaço público das festas barrocas coloniais oferecia ao sujeito andino não apenas uma, mas duas possibilidades para a sua manifestação performativa: a primeira possibilidade tem a ver com a adaptação de seus ritos às *Huacas* em cultos às novas divindades cristãs, nas festas religiosas, como as comemorações do *Corpus Christi*, na cidade de Cusco. Com criatividade, esse sujeito apropriou-se da liberdade das "mascaradas" para acomodar os sujeitos que passaram a ser personagens em seu convívio diário. Nos exemplos dados anteriormente, tínhamos um tipo de máscara antropomórfica sendo utilizada para a invocação de figuras de animais, de divindades e de mortos. Pode-se dizer que esse tipo de emascaramento pré-hispânico assume outra função no período colonial, sem deixar de seguir

[110] As festas que se realizam na região andina associam-se a uma atividade civil, um ato de manifestação pública (seja de alegria, tristeza, rechaço ou homenagem) que pode ser religiosa ou profana.

[111] "(...) nestas festas se realizavam procissões e desfiles matutinos, assim como 'mascaradas', que eram desfiles noturnos nos quais saíam os diferentes grupos vestidos à maneira de Incas, reis de Espanha, etíopes e personagens mitológicos. (...) O teatro em sua forma de drama sagrado era parte integrante das festas. Nas 'mascaradas', eram ditas loas e nas procissões se representavam dramas sacros e autos sacramentais. O componente literário estava adereçado com danças, máscaras, arcos triunfais, carros e altares, em frente dos quais se acostumava dançar ou dizer algum diálogo." (GISBERT, 2007, p. 50).

as tradições anteriores. O contato do sujeito andino com diferentes sujeitos culturais resulta no aparecimento de corpos possíveis de se representar, como os espanhóis, os afrodescendentes, os turcos e os judeus. As mascaradas dessa época, e que se estendem até o período republicano, aproximam-se bastante das festas gregas arcaicas, nas quais uma das suas significações era, segundo Georges Minois (2003), possibilitar uma experiência da alteridade. A prática de emascarar-se consistia, para o que nos interessa, em fazer aparecer personagens disformes e caricaturas do real em situações públicas nas quais se praticava o cômico e o escárnio "para ter a experiência do que, de agora em diante, deve ser evitado, rejeitando essas caricaturas pelo riso" (MINOIS, 2003, p. 32).

Na concepção de Gisbert (2007, p. 50-53), também as festas barrocas ajudavam a promover o teatro quéchua. Uma vez que se podia representar dramas e autos sacramentais durante os eventos, o teatro quéchua colonial escrito tem a sua origem nas festas. A dinâmica dessas festividades oferecia ao sujeito a oportunidade de manifestar a sua palavra em um evento público, tal qual ocorria antes, nas festas exemplificadas por Poma de Ayala (2005), em que se encenavam *jaravíes*, como uma das formas de expressão verbal que acompanhavam as manifestações coreográficas.

Assim, na época colonial, formou-se uma confraria de autores, diretores, e atores de formação bilíngue, estimulados pela possibilidade de reunir a comunidade andina em torno das representações, o que garantia a elas uma característica política, já que durante o acontecimento teatral encenava-se a memória coletiva e a história recente comum aos espectadores, envolvidos por uma atmosfera grupal que o idioma quéchua criava. A festa barroca foi ainda caracterizada como uma arte/arquitetura efêmera composta por elementos formais que "fueron construidos para durar escasos días y a veces horas, pero reflejan la arquitectura y moda literaria de su tiempo"[112] (GISBERT, 2007, p. 33).

Com base nessa caracterização, entendo que esta situação de efêmera e exclusiva duração para o evento representativo cênico, nas festas das regiões dos Andes, consiste em uma conjuntura performática, mas não apenas por isso. A restauração de comportamentos e rituais forma, a nosso ver, a principal característica do que está sendo representado e também corresponde a uma situação na qual o limite entre a vida e a encenação encontra-se diluído no pacto do ritual celebrativo. Essa ocorrência performática das festas relaciona-se com a

[112] "(...) foram construídos para durar poucos dias e às vezes horas, mas refletiam a arquitetura e a moda literária de seu tempo". (GISBERT, 2007, p. 33).

descrição que se encontra sobre o *Hawarikuy Simi Teatro* (teatro do mundo quéchua)[113], uma situação de encenação que tem por objetivo:

> hacer recordar a la comunidad los ritos que deben cumplirse en las diferentes actividades cotidianas, periódicas u ocasionales. Así, el *Wawa Pampay* (funerales de un niño), la *Yerra o Tinka* (marcación del ganado comunal), *Santu Yapuy* (cultivo de la chakra de las divinidades) etc. En síntesis es la ritualización de las actividades cotidianas u ocasionales del *Ayllu*[114] (YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 57-59).

Entretanto, Yaranga Valderrama (2006, p. 167) explica que, após a Conquista, o teatro do mundo quéchua também resgata lembranças de atividades próprias do cotidiano do homem andino quando este sofre as interferências das instituições coloniais. Assim, quando transpostas ao alfabeto, esses ritos cotidianos caracterizados pela presença de manifestações orais e coreográficas continuaram a ser arquivos de preservação de aspectos relacionados a uma antropologia teatral referente ao comportamento do homem andino em situações de representação.

Por isso, afirmo que o teatro quéchua colonial, ainda que produto da colonização, seja um agente de preservação da memória coletiva e desse teatro do mundo quéchua. Um exemplo disso é o caso das montagens realizadas com o objetivo de recordar o encontro e confronto entre as culturas hispânica e andina. Com versões que se apresentam por toda região, a morte do Inca Atahualpa possui variantes que, como *El Tamboy o drama de la muerte de Atahualpa*, representado na cidade de Carhuamayo, no Peru, e *Tragedia de Atahuallpa*, encenada em Oruro, na Bolívia, resgatam esse episódio traumático. No caso da versão apresentada em Carhuamayo, ela utiliza a dança, as máscaras e um texto que, representado em quéchua, oferece corpo e voz a personagens que pertencem a outro tempo e espaço. Por meio dessa encenação, cumpre-se, anualmente, o ritual de reunir a comunidade e tornar vigente a memória social, ao acentuar, dialeticamente, o que a ausência daqueles personagens reais, presentes no ato cênico, significa no imaginário social da comunidade[115].

[113] Teatro do mundo quéchua não é a definição que Yaranga Valderrama dará para os ritos andinos pré-europeus, diferindo-se, portanto, do teatro quéchua colonial.

[114] "fazer com que a comunidade lembre-se dos rituais que devem ser cumpridos nas diferentes atividades cotidianas, periódicas ou ocasionais. Como o *Wawa Pampay* (funerais de uma criança), a *Yerra* ou *Tinka* (marcação do gado comunitário), *Santu Yapuy* (cultivo dos chacras das divindades) etc. Em síntese é a ritualização das atividades cotidianas ou ocasionais da Comunidade". (YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 57-59).

[115] Um importante estudo sobre este tipo de encenação foi realizado por Luis Millones (1998) em "Atahuallpa contra Pizarro – El drama de la Conquista en el pueblo de Cahuamayo".

Nas primeiras décadas do século XX, o teatro quéchua colonial passou por um renascimento e atraiu um público numeroso no Peru. Esse teatro atravessou um processo de reconhecimento e mudanças estéticas que o transformaram em espetáculos que mesclavam dramaturgia textual (a partir de recompilações de narrativas orais) e elementos do folclore andino[116]. Nesse contexto, suponho que César Vallejo, inspirado por esse renascimento, dispôs-se a elaborar seu próprio projeto de "teatro quéchua" com o drama *La piedra cansada*. Apesar de estar escrito em idioma espanhol, esse drama debruça-se sobre o mundo dos *runa simi*[117] e sobre o espaço da cidade de Cusco, onde se desenvolvem as ações e os conflitos. Nas didascálias de *La piedra cansada*, encontram-se descrições que revelam a possibilidade de se apreciar os *taquis* andinos como partes das cenas. Ao levar em consideração o fato de que o poeta os escreveu na França, esses *taquis* são trazidos para a dramaturgia, a meu ver, não porque sejam considerados um artefato etnológico atrativo para possíveis espectadores europeus, mas porque eles se integram naturalmente ao contexto relativo à trama, realizando uma conexão metateatral.

No caso da montagem *Adiós Ayacucho* (1990), de Yuyachkani, pretendo demonstrar, nas páginas que se seguem, como aspectos de uma forma de representação pré-hispânica e colonial, aliada a um texto literário, resultou no que chamo de *drama-ergon*[118] *ritual*. Sobre *La piedra cansada* (1937), de César Vallejo, aponto como a peça é composta de elementos estéticos muito semelhantes aos presentes no teatro quéchua colonial, por meio de referências a *Ollanta*, mas também como resultado do resgate de episódios trágicos e da lembrança de rituais na cotidianidade pré-hispânica, associados aos ambientes de memória e espaços de recordação do Tawantinsuyo.

---

[116] Utilizo a palavra "folclore" baseando-me na concepção de José María Arguedas (2011, p. 83) de que o folclore é a arte do povo. Arguedas, em seus trabalhos como antropólogo e folclorista, considerava por um lado os estudos de William J. Thoms, quem entendia que o folclore devia ser utilizado para estudar o saber tradicional das classes populares das nações civilizadas. O saber tradicional, entendido como "aquele que se aprende diante a explicação oral irregular, diferente daquele que os professores ensinam nas escolas" (ARGUEDAS, 2011, p. 81) caracteriza, segundo Arguedas, a maneira como os pais ou pessoas mais velhas, que não receberam instrução escolar suficiente ou são analfabetas, explicam, oralmente, às crianças ou aos jovens como deve ou pode fazer certas coisas. Assim, Arguedas entendia o termo, devidamente contextualizado ao contexto andino, como: "o conhecimento tradicional (e não científico) das coisas e do ser humano" (ARGUEDAS, 2011, p. 82). Já como ciencia, semelhante à Antropologia e à Etnologia, o Folclore seria o responsável pelo estudo "da literatura oral, da música e da danza, não para realizar uma análisise fría e simplemente técnica, mas como elementos valiosíssimos para o conhecimiento da história social de nosso povo e de sua realidade social contemporánea" (ARGUEDAS, 2011, p. 85).

[117] Língua quéchua.

[118] Para Eugenio Barba (2010, p. 73), o tecido do espetáculo pode ser definido como uma dramaturgia que resulta de um *drama-ergon*, "obra das ações" ou "ações em trabalho". Tomando emprestado esse termo, acrescento a ele a palavra ritual, a fim de caracterizar uma dramaturgia espetacular na qual o trabalho das ações esteve associado a situações rituais.

1.2 O CÔMICO ANDINO E A TRAGÉDIA SOCIAL: EMASCARAMENTO E SUPERAÇÃO DE UM DESNUDAMENTO MORAL EM *ADIÓS AYACUCHO* (1990)

O gênero cômico encontra-se nas manifestações coreográficas da região andina desde a época pré-hispânica. Segundo Arturo Jiménez Borja (1946), a capital do Tawantinsuyo era famosa pela presença de farsantes[119] que, oriundos de outras localidades da região, eram levados a Cusco como pagamento de tributos e porque eram muito talentosos. Não só farsantes: havia companhias de dança e também os *chocarreros*[120]. Juntos, esses artistas estavam incluídos na categoria de "bailarinos de ofício" e acompanhavam os Incas e a nobreza em suas aparições públicas. De acordo com Jiménez Borja, ao ofício de comediante se dedicavam, entre outros, anões e corcundas. Dentre suas obrigações, estavam não somente dizer e representar situações que estimulassem o riso, como também as atividades de dança e canto. Os farsantes, de modo similar, eram encarregados de apresentar comédias através de pantomimas e de "chocarrerías"[121].

Com a colonização, a comédia como gênero andino passa por algumas modificações. Ao encontrar nas festas de padroeiros religiosos ou em eventos de peregrinação um espaço de atuação, os comediantes aparecem e propõem situações semifictícias, envolvendo personagens da história colonial e promovendo a interação com o público. Através da ridicularização dos novos sujeitos que exercem a função do poder sobre eles, o sujeito andino rememora, de forma humorística, aqueles eventos históricos que rompem com a antiga ordem incásica. Dessa forma, nas festas andinas coloniais e também nas contemporâneas, o cômico aparece como parte de um processo de elaboração da memória traumática que envolve a comunidade. Pode-se afirmar que o pacto entre história e representação da história é rompido, estabelecendo-se, como consequência, um drama social[122] satírico, no qual o riso cômico "vem quebrar a solenidade trágica e abalar o sério" (MINOIS, 2003, p. 36). Revestido pelo rosto da farsa, o sujeito andino rememora eventos densamente repressivos durante festas patronais, carnavais e festividades religiosas nas quais a comunidade desfruta de um encontro coletivo.

---

[119] Cf. JIMÉNEZ BORJA, 1946, p. 130-131.
[120] O termo possui o significado aproximado de "comediantes".
[121] O termo possui o significado aproximado de "piadas e brincadeiras irônicas".
[122] No sentido em que Victor Turner classifica-o como uma fase "anarmônica" em que "os interesses e atitudes de grupos de indivíduos encontram-se em óbvia oposição" e "parecem constituir unidades do processo social isoláveis e passíveis de uma descrição pormenorizada" (TURNER, 2008, p. 28), isto é, como um evento extraordinário do cotidiano que possui uma temporalidade dramática própria das tragédias aristotélicas, cujas estruturas se caracterizam por rupturas e reparações.

Nas festas e mascaradas, a comunidade andina aproveita o momento de descontração para canalizar um tipo de agressividade contra aqueles que lhes impunham uma ordem diversa à do Tawantinsuyo. Em resposta às tragédias históricas, eles oferecem novos significados aos episódios de violência vividos no campo social, trazendo-os para o campo cultural, agora recuperados e revestidos de símbolos que os ajudam no processo de superação dos traumas históricos. A necessidade de se tornarem indivíduos presentes no espaço social faz com o que o gênero cômico assuma, no contexto liminar característico das festas, a função de consentir transferências de identidades e poderes[123]. Uma dessas manifestações do cômico andino foi recuperada e trazida ao teatro pelo Yuyachkani em 1990, por meio da peça *Adiós Ayacucho*[124].

O personagem de uma das primeiras obras literárias que discutem a violência no Peru nos anos 1980 chama-se Alfonso Cánepa e uma de suas características mais marcantes, além do fato de ser um cadáver e lhe faltar partes do corpo, é a necessidade que manifesta em contar a sua versão sobre os fatos vividos, reclamando justiça. Romance de Julio Ortega[125], *Adiós Ayacucho* (1986) é um testemunho ficcional narrado em primeira pessoa cujo estilo narrativo está sublinhado pelas impressões de quem o escreveu diante de um episódio real de violência e transgressão dos direitos humanos, apresentado por meio de uma foto, a do cadáver de Jesús Manuel Oropeza Chonta, que havia sido publicada na edição 30 (julho-agosto) da revista limenha *Quehacer*, em 1984[126].

Formado em Economia, Jesús Manuel Oropeza Chonta foi presidente da comunidade de Utecc (sua comunidade natal) e militante do Partido Socialista Revolucionário (PSR). Em 1984, era secretário de comunidades campesinas da Confederação Nacional Agrária (CNA) e vice-presidente da Liga Agrária Maria Prado de Bellido, em Lucanas. Tinha 33 anos quando foi detido pela guarda civil em Puquio, capital da província de Lucanas, no estado de Ayacucho, em 27 de julho. Após ser considerado desaparecido, e seu desaparecimento ser comunicado às autoridades, em 10 de agosto seu corpo foi encontrado

[123] Cf. CÁNEPA KOCH, 1998, p. 359.
[124] Mas não só nessa montagem, também em ações cênicas criadas para serem realizadas em espaços públicos, como em *El bus de la fuga* (2001), por exemplo, o grupo lança mão de artefatos como grandes máscaras, pernas de pau e instrumentos musicais para levarem às ruas uma espécie de parada teatral, satirizando os eventos que envolviam os escândalos de corrupção, durante o governo do presidente Alberto Fujimori.
[125] Julio Ortega (1942) é um conhecido escritor, pesquisador, crítico literário e editor peruano. Professor em diversas universidades da América Latina e dos Estados Unidos, hoje leciona na Brown University, vinculado ao Departamento de Estudos Hispânicos e ao Centro de Estudos Latino-americanos. Já recebeu diversos prêmios literários, organizou e publicou livros de crítica literária e vários livros de literatura de distintos gêneros, como *Habanera* (2001) e *Tres Relatos contra la Violencia em Perú* (2005).
[126] Cf. ORTEGA, 2008, p. 10.

abandonado nas imediações de Andamarca. Segundo as investigações, o dirigente camponês havia sido executado, mutilado e queimado[127].

A partir de uma estratégia de enunciação carregada de ironias e de um humor sarcástico, é possível desvelar, por detrás de cada escárnio presente no texto de Ortega, narrativas que indicam formas de preconceitos contra os grupos étnicos e sociais peruanos, dentre os quais os sujeitos andinso aparecem em destaque. Ao utilizar-se desse recurso irônico, o escritor ressignifica a voz de um sujeito andino, de forma particular, cuja consciência mistura-se à consciência intelectual. Na montagem de Yuyachkani, essa consciência intelectual é explorada, mas sem se destacar em relação à consciência do personagem ayacuchano, ciente de que fora vítima de atos que, como nos explicam os relatórios da CVR do Peru[128], infringem vários de seus direitos fundamentais:

> Me estuve allí recordando y fui entrando en cólera. Esta vez la furia era por mí mismo. Se sabía que estaban matando por todas partes. Y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes y con el cuerpo torturado. Pero a mí me habían hecho pedazos.[129] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 105).

Detido arbitrariamente, tendo sofrido desaparecimento forçado e sendo assassinado e mutilado, sem se superestimar frente à situação de violência sofrida, a única meta desse personagem é reconstituir a sua presença física e simbólica. Isso dentro de um contexto histórico em que atentados, chacinas e violações aos direitos humanos tornaram-se corriqueiros e apresentavam ausência de uma consciência solidária e fraterna entre os peruanos. O testemunho ficcional de Ortega debruça-se ainda sobre outro assunto que, naquelas décadas, devia ser discutido pela sociedade: a banalidade da violência midiatizada pelos meios de comunicação, o que amortecia o resto do país, em regiões onde a violência

[127] No Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação, há um subcapítulo dedicado ao caso de Oropeza Chonta, no qual se ressaltam desde aspectos referentes à sua atuação como dirigente da comunidade camponesa de Utecc, na cidade de Lucanas, estado de Ayacucho, até detalhes sobre as investigações relacionadas ao seu desaparecimento e morte nas mãos dos policiais da Guarda Civil. Para mais informações, veja: Tomo VII. Capítulo 2 – Casos Investigados por la CVR: 2.13. "La Tortura y ejecución extrajudicial de Jesús Oropeza (1984)". Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/ 2. 13%20JESUS %20 OROPEZA.pdf>. Acesso em 20 de jan. de 2012.

[128] Segue um excerto do documento: "A Comissão da Verdade e da Reconciliação pôde estabelecer que o deplorável caso do cidadão Jesús Manuel de Oropeza Chonta, exemplifica a situação experimentada por aquelas pessoas que desenvolveram atividades políticas sindicais ou comunais democráticas no contexto do conflito e sofreram infundadas acusações sobre sua suposta filiação em organizações subversivas por parte de seus eventuais opositores – como recurso expeditivo para eliminar suas diferenças – as quais foram acolhidas indevidamente pelas autoridades públicas, afetando gravemente funções institucionais encomendadas a estas pela Nação." Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VII/Casos%20Ilustrativos-UIE/ 2. 13% 20JESUS %20 OROPEZA.pdf> p. 141. Acesso em 20 de jan. de 2012.

[129] "Estive ali recordando e foi me dando uma cólera. Desta vez, a raiva era por mim mesmo. Sabia-se que estavam matando por todos os lados. E alguns detidos apareciam depois de um mês em valas comuns e com o corpo torturado. Porém, a mim, me haviam feito em pedaços." (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 105).

ainda não havia chegado. Na montagem, junto à intenção do personagem de reclamar por justiça, acrescenta-se a possibilidade de encenar o seu deslocamento no espaço teatral (inicialmente nas salas de teatro e depois em locais públicos):

> Por la ruta de Ayacucho eran cuatro días para llegar a Lima. Hasta ahora no me había sorprendido nadie y con suerte nadie lo haría. Llegando a Lima quizás tendría que descubrirme. La gente allá ya está acostumbrada a ver cadáveres en la televisión. En cuanto yo les contase mi historia no faltarían voluntarios para enterrarme[130]. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 105).

Durante o itinerário de Ayacucho até Lima, o personagem encontra estudantes, policiais e jovens detidos; sujeitos que suscitam o debate político em torno da situação vivenciada e da atmosfera de desalento e medo, como é o caso do episódio em que se encontra com um caminhão do exército que transportava dez rapazes ayacuchanos[131]. Sabemos que o desaparecimento forçado de pessoas foi uma prática recorrente na América Latina, ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980, especialmente em países que estiveram sob a tutela de governos ditatoriais e autoritários (Chile, Argentina, Uruguai, Haiti, Guatemala, Nicarágua, El Salvador, Honduras, Colômbia e Brasil), ou em situações de conflitos armados. O Peru, no entanto, parece ser um dos países em que houve um maior número de ocorrências dessa prática, como registra o Relatório Final da CVR, ao afirmar que, durante vários anos o país ocupou a primeira posição mundial em casos de desaparecimentos forçado de pessoas. A Comissão Interamericana de Direitos Humanos considerou que essa forma de violência pluriofensiva foi uma prática sistemática no Peru entre 1989 e 1993[132], sendo ainda agravada pelo fato de implicar a ocorrência de outros delitos.

Para Yuyachkani, a ideia de adaptar *Adiós Ayacucho* para o teatro dá-se como uma proposta de trabalhar esses tópicos de ordem social, envolvidos no romance, incluindo o tema da peregrinação de familiares de desaparecidos e vítimas da violência política. Esses, partindo de regiões interioranas do Peru, chegavam até Lima para cobrar atos de justiça dos governantes que, por seu turno, faziam vista grossa diante do fato de que ocorria uma

---

[130] "Pela rota de Ayacucho, eram quatro dias para se chegar a Lima. Até agora ninguém me havia encontrado e com sorte ninguém me surpreenderia. Chegando a Lima talvez eu tivesse que me revelar. As pessoas de lá já estão acostumadas a ver cadáveres na televisão. Por isso, quando eu lhes contasse a minha história não faltariam voluntários para me enterrar." (ORTEGA, em versão adaptada por Yuyachkani, 2008, p. 105).

[131] Em anexo, encontra-se a tradução para o português da adaptação teatral de *Adiós Ayacucho*, de Miguel Rubio Zapata, por meio do qual o leitor pode ter acesso a essa passagem.

[132] Cf. *Informe Final da Comisión de la Verdad y Reconciliación.* Volume IV: Sección cuarta: los crímenes y violaciones de los derechos humanos. Capítulo 1: Patrones en la perpetración de los crímenes y de las violaciones de los derechos humanos. Las desapariciones forzadas. Disponível em: http://www. cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VI/SECCION%20CUARTA-Crimenes%20y%20violaciones%20 DD HH/FINAL-AGOSTO/1.2.%20 DESAPARICIN% 20FORZADA.pdf>. Acesso em 30 de dez. de 2011.

verdadeira matança de peruanos. Todas essas características que se relacionam com a ética e o tema dos Direitos Humanos fizeram com que a ideia fosse levada adiante pelo grupo, como a terceira parte do projeto *Migração e Marginalidade*, que teve início em 1982, com a estreia da peça *Los músicos ambulantes*.

Após assumirem o projeto de adaptação e montagem de *Adiós Ayacucho*, o diretor Miguel Rubio e o ator Augusto Casafranca perceberam que havia uma dificuldade inicial, no campo da estética, que era a de encontrar um recurso dramático capaz de garantir o tom trágico do tema e da história, com raízes na vida real, sem abandonar o estilo irônico do texto de Ortega. Visando garantir a encenação desse sujeito andino, que é, ao mesmo tempo, paciente e enunciador de um trauma violento, ator e diretor recorrem a uma estratégia peculiar de dramaturgia e procuram meios de tornar visíveis situações irrepresentáveis (tortura e morte). Assim, instauram um processo de construção da subjetividade de Cánepa, apoiada na aparição de um personagem que dá à tragédia real um figurino de farsa, e também na construção de um texto espetacular, que recorre à dança como uma forma de inscrição visual no espaço teatral.

De acordo com Miguel Rubio Zapata, ele e Augusto Casafranca iniciam um período de estudo, pautado por observações dos personagens cômicos presentes em companhias de danças tradicionais da região andina. Essa procura teve como finalidade encontrar uma presença cômica, capaz de oferecer e dividir o corpo do ator com outra presença. É nesse percurso que Casafranca assume trazer para dentro do espetáculo essa presença, que é própria das festas patronais andinas, herdeiras de uma tradição pré-europeia e de uma situação de conflito que envolve diferentes sujeitos culturais.

A figura dramática escolhida foi a de um *Q'olla*, dançarino da companhia *Capac Q'olla*, uma das participações mais importantes na festa da Virgem del Carmen, padroeira da cidade de Paucartambo[133], estado de Cusco. Embora o Alfonso Cánepa do romance de Ortega seja ayacuchano, a escolha pelo dançarino de uma companhia de danças oriunda de outro estado da região – teriam origem em Paucarqolla, Puno – não causa estranhamento ou dispersão do núcleo da identidade de Cánepa, se considerarmos o contexto cultural da zona andina como índice de uma alteridade em oposição a um projeto nacional. Na encenação do

[133] Etmologicamente, a expressão em quéchua significa "Lugar Florido", "Lugar Bonito" ou ainda se pode traduzi-la como "Belo Refúgio". *Tambo* vem de *tampu* e também *tanpu*, que significa alojamento, refúgio, lugar onde viajantes interrompem sua jornada para descansar. *Pawqar*, *Pawkar*, por sua vez, pode ser interpretada como uma espécie de ave muito colorida, um conjunto de flores coloridas Pawkari, ou ainda, pode ser utilizado como os adjetivos bonito, belo e lindo. Informações sobre a cidade podem ser encontradas no site: <http://www.paucartambo.org/ paucartambo/index2.htm>. Acesso em 11 de jan. de 2012.

Capac Q'olla, estão agregados elementos que têm a ver com a história local de Paucartambo, mas, ao trabalhar com os elementos culturais dessa região de forma associada, ator e diretor ampliam também as características que se relacionam com as identidades culturais desse sujeito andino, vítima dos conflitos civis, e que não aparecem de forma tão evidente no romance de Ortega. Como nos informam os relatórios da CVR[134], Ayacucho foi núcleo de atividades violentas desde o início da guerra interna, contudo, outros estados da zona serrana, como é o caso de Apurímac, Puno e Cusco, também tiveram índices expressivos de agentes e vítimas do conflito.

A presença do *Capac Q'olla* na adaptação que Yuyachkani faz de *Adiós Ayacucho* parte de uma narrativa que dilata as possibilidades de pensá-la a partir da cosmogonia andina, porque dialoga com suas tradições e crenças mais orgânicas. Durante a Festa da Virgem del Carmen, os paucartambinos representam o conflito que deu origem ao culto dessa santa, cuja imagem chega à comunidade em circunstâncias até hoje não esclarecidas devido à existência de várias versões. Antes de se tornar Paucartambo, a cidade, que se situa na planície de *Kallipata*, entre a selva de *Q'usñipata* e Cusco, era um povoado habitado por nativos. Além de agricultores eles eram também produtores da coca e de tecidos que abasteciam a capital do Tawantinsuyo. Durante a colônia, visando facilitar as relações de comércio entre essas comunidades, a Coroa Espanhola fez com que se construísse uma ponte de pedra em torno da qual os residentes recém-instalados e os já instalados fundaram a atual Paucartambo, que veio a se tornar um importante centro de trânsito comercial. Não é por acaso que os personagens envolvidos no aparecimento da imagem da virgem sejam comerciantes que viajavam de uma região a outra e os residentes do povoado que, devido ao intenso fluxo comercial e aos processos migratórios, deram origem a um novo grupo social, os mestiços (*mistis*).

O culto à Virgem del Carmen e sua promoção à padroeira de Paucartambo é a expressão da necessidade dos mestiços de se diferenciarem social e culturalmente dos nativos[135]. Para a representação desse conflito, têm-se duas companhias de dança rivais, a companhia dos *Capac Q'olla* e a dos *Ch'unchos* (prósperos bárbaros), representantes da selva. Os *Ch'unchos* são considerados "selvagens" e misteriosos, estão associados aos nativos, primeiros habitantes de Paucartambo, e com o fato de que manifestavam adoração a uma imagem de madeira que era representação de uma *Huaca* feminina, a partir da qual teria

[134] Cf. Tomo I. Sección Primera. Exposición General del Proceso. Capítulo II. El Despliegue Regional. (2003, p. 85). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera%20Parte%20El% 20Proceso Los%20hechosLas%20v%EDctimas/Seccion%20PrimeraPanorama%20General/2.%20EL%20DESPLIEGUE% 20REGIONAL.pdf>. Acesso em 12 de jan. de 2012.
[135] Cf. CÁNEPA KOCH, 1998, p. 340.

tido origem a atual imagem da Virgem del Carmen. Já os *Q'ollas* representam o altiplano andino, são criadores de lhamas e comerciantes de lã. Estão associados ao nomadismo, e àqueles que não são do lugar, mas que se tornaram proprietários.

Nessa festa, é irônico o fato de que são os *Ch'unchos* os vencedores da guerrilha representada, uma vez que, na história do povoado, levando-se em conta a atual realização da festa e dessa representação, quem consegue instituir um "novo" rito e se tornar os donos do lugar são os mestiços, representados pelos *Capaq Q'ollas*. Na situação de representação dessa guerrilha durante a festa, que acontece entre os dias 15 e 18 de julho, os *Capaq Q'ollas* assumem o papel daqueles que vão ao Povoado prestar homenagem à Virgem, já que não puderam ser eles próprios os anfitriões e protetores da padroeira.

Do ponto de vista da composição, o *Capaq Q'olla* é um personagem que segue um estilo cômico. Além do *Capaq Q'olla,* outros personagens das festas andinas atuais, como o *K'usillo*[136], o *Maqt'a*[137], e o *Ukuku*[138] também podem ser considerados representantes desse gênero. Nele, toma-se como referência o comportamento de sujeitos sociais presentes na comunidade e se faz uma sátira acentuando-se as características que se destacam, por exemplo, em profissões que são representativas do poder colonial, como é o caso dos advogados, dos padres, da polícia, e das autoridades políticas. Esses personagens cômicos atuam nas festas propondo jogos de improvisação aos convidados e encarnam as mais variadas situações a fim de satirizar as figuras públicas presentes e promover o envolvimento da comunidade na situação de encenação. A devoção dos *Capaq Q'olla* é demonstrada através das coreografias e canções apresentadas por eles para a Virgem del Carmen e também para os visitantes da festa.

---

[136] *K'usillo* ("macaco") em aymara, é um personagem do altiplano andino, presente na festa da Virgem da Candelária, em Puno.

[137] *Maqt'a* ("jovem travesso"), personagem que não possui uma comparsa, mas as acompanha de modo que pode haver vários *Maqt'as* assumindo funções de "abre alas" para o desfile e apresentação das comparsas. Levam sempre um apito, uma matraca e sempre interagem com as pessoas.

[138] De acordo com César Itier (2007, p. 145-11), o *Ukuku* ("filho do Urso"), também conhecido como "Pablucha" ou "Pablito", é um personagem presente em vários contos orais da Europa Ocidental e da África do Norte. Essas versões foram adaptadas e assimiladas por diferentes povos ameríndios colonizados por espanhóis e portugueses. Em síntese, o *Ukuku* é fruto de uma relação entre uma mulher e um urso. Metade humano metade animal, o *Ukuko* possui poderes, e pode enfrentar seres fantásticos, como almas penadas, ou outros animais selvagens. O *Ukuku* cusquenho possui um ajudante, na figura de um boneco de madeira (*K'ullo wawa*). Este boneco adquire vida e é o principal interlocutor do *Ukuku*. Ao ganhar corpo, o *Ukuku* torna-se personagem de várias festas religiosas, sendo a mais importante a peregrinação até o templo do Senhor de *Qoyllorit'i*. Nesta caminhada até o cume da montanha (que representa um *Apu*, ou seja, uma dividade), os vários *Ukukus* se encarregam de manter a ordem entre os peregrinos e os protege dos Condenados que vagam pelo nevado de Ausangate. Como se fossem policiais, o comportamento dos *Ukukos* mistura severidade e força, com um espírito pícaro, expresso em uma voz de falsete. Ver também YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 179.

Diferentemente do romance *Adiós Ayacucho*, em que Alfonso Cánepa é narrador e personagem, na montagem de Yuyachkani, é através dessa figura cômica que se apresenta o testemunho. O corpo do ator torna-se receptáculo de duas presenças: primeiro a do *Capaq Q'olla*, e, através dessa, a de Cánepa. Essa estrutura relaciona-se com a maneira como se construiu a dramaturgia do espetáculo: existiu um texto literário anterior, cujo discurso foi gradativamente sendo tecido junto às ações físicas resultantes de improvisações, responsável pela orientação do texto espetacular, de modo que se foi construindo um *drama-ergon* "obra de las acciones" (BARBA, 2010, p. 73), que atribui uma roupagem visual e cênica ao texto literário. Porém, na medida em que se incorporam duas situações de representações ritualísticas externas ao texto literário, pode-se dizer que se trata de um *drama-ergon ritual*: uma montagem na qual as ações físicas resultam da relação do ator com práticas performativas que envolvem a memória corporal ancestral e simbólica do sujeito andino e sua relação com a história e memória nacionais. Mesmo que haja uma partitura descrita e transmitida em forma de dramaturgia, a montagem é elevada à categoria de *drama-ergon ritual* por permitir o aparecimento de um *performance text* (texto do espetáculo)[139] que não é o mesmo que a dramaturgia do espetáculo.

Das duas situações de representações ritualísticas externas ao romance e incorporadas à montagem, a primeira a que faço referência diz respeito à aparição do *Capaq Q'olla*, responsável pelos jogos de improvisação que funcionam como um recurso de conexão capaz de unir o texto dramatúrgico às ações físicas, sendo representativo do cômico andino, representante de uma prática coreográfica no contexto das festas. A segunda encenação relaciona-se com o ato de se fazer presente um ritual funerário no qual a alma de Cánepa é guiada até o seu descanso, ação possível somente depois que ela reconstitui seu corpo mutilado, dá seu testemunho e pede por justiça. Nesse processo, o *Capaq Q'olla* assume um papel importante do ponto de vista estético, dentro do processo de criação, e do ponto de vista simbólico, porque exerce a função de *Alma Qateq*[140].

Segundo Casafranca (2008, p. 151), para fazer dançar o *Capaq Q'olla*, ele busca referência a uma memória afetiva. O ator recorda-se de coreografias guardadas em sua memória, uma vez que, quando criança, assistiu às apresentações dos *taquis* em Paucartambo,

[139] De acordo com Barba, "O *performance text* só existe ao fim do processo de trabalho e não pode ser transmitido. Seria tautológico dizer que o *performance text* (que é o espetáculo) pode ser transmitido pelo espetáculo. Ainda que se utilizasse uma técnica de transcrição semelhante à musical onde diferentes sequências horizontais podem concordar entre si em sentido vertical, a transmissão seria impossível: seria ainda ilegível quanto mais fosse fiel" (BARBA, 2010, p. 73).

[140] A expressão tem o sentido de "guia de almas".

cidade natal de sua avó e de sua mãe. Outro aspecto relevante para que se estabelecesse uma conexão entre esse personagem e Alfonso Cánepa diz respeito ao fato de que, na festa de Paucartambo, *Capaq Q'olla* representa o nômade que peregrina até o povoado a fim de homenagear a Virgem de sua devoção. O *Capaq Q'olla* é aquele que perde a custódia dessa imagem, cuja cabeça teria chegado ao povoado escondida dentro de uma panela de barro que pertencia ao seu carregamento[141]. Essa versão se aproxima daquela que foi contada a Casafranca: "decía que los q'olla, en una de sus visitas al pueblo de Paucartambo, hallaron en la orilla del río la cabeza de la Virgen del Carmen, a la que se venera en esa comunidad"[142] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 151), e que, por sua vez, dialoga com a história do cadáver peregrino (Alfonso Cánepa) em busca das partes de seu corpo.

Através dessas conexões, o *Capaq Q'olla*, em *Adiós Ayacucho,* institui um elo entre texto literário e texto espetacular. O personagem ajuda no processo de desenvolvimento da dramaturgia espetacular e estabelece vínculos entre palavra literária, gestos sociais e objetos simbólicos, como é o caso dos sacos de plástico negro que possuem um forte significado no contexto daqueles anos de conflito, pois era neles que se transportavam os corpos das vítimas da violência. O cenário também ocupa uma função central na construção da dramaturgia: além da presença de uma mulher – a atriz Ana Correa – encarregada de intervir na musicalidade das cenas, encontra-se uma tábua de madeira, em forma de rampa, que produz a imagem de um caixão onde se estão velando os pertences (paletó, calça e sapatos) de Cánepa. Essa estrutura de funeral, que utiliza velas acesas e flores, é uma base importante para a definição da ausência e posterior presença de Alfonso Cánepa para os espectadores e é por meio desses pertences que o *Capaq Q'olla* tem referências sobre outra presença com quem dividirá o corpo do ator.

Vestido como *Capaq Q'olla*, Casafranca se desprende do saco plástico negro no qual se escondia. Antes dessa aparição, a presença do dançarino dentro desse saco desenhava uma atmosfera sombria para o espectador. Ao deixar o saco plástico, o dançarino estabelece a sua primeira relação com a presença ainda oculta de Cánepa, por meio de uma piada: "a ti ya no te sirve y a mí me hace falta"[143] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 101). A intenção dele, descalço, é a de roubar os sapatos do morto, porém ao subir sobre eles o corpo do dançarino

[141] Cf. DU AUTHIER, 2009, p. 27

[142] "dizia que os *q'ollas*, em uma de suas visitas ao povoado de Paucartambo, encontraram nas margens do rio a cabeça da Virgem del Carmen, a qual se veneram nesta comunidade." (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 151).

[143] "para você já não serve, e para mim faz falta" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 101).

começa a adquirir outra estrutura física. É a partir daí que Cánepa começa a falar através do *tusuq*.

FIGURA 7 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho*: Foto de Elsa Estremadoyro, em *El cuerpo ausente (performance política)*.
Fonte: RUBIO ZAPATA, 2008, p. 112.

Do ponto de vista da antropologia teatral, chamo atenção para o fato de que os pés são, neste espetáculo, uma ponte pela qual o corpo ausente de Cánepa atravessa de uma dimensão invisível para a visualidade. É quando os pés do ator, tal como na tradição do teatro japonês (*Nô* e *Kabuki*), tornam-se protagonistas da arte de caminhar e, por sua vez, de sustentar a presença do ator. Se nessa tradição os pés são as entradas para "la aparición de ese cuerpo fictício y dilatado, en el transcurso del cual el espectador tiene ocasión de percibir la extracotodianidad del actor"[144] (BARBA; SAVERESE, 2010, p. 273) – lembrando-se que aqueles que dão corpo ao *Capaq Q'olla* são homens comuns (não são dançarinos nem atores profissionais) – posso afirmar que também nas tradições das manifestações corporais andinas segue-se um comportamento extracotidiano em que os pés adquirem uma importância fundamental, quando diz respeito à atribuição de um comportamento extracotidiano ao *tusuq*.

A segunda relação que o dançarino estabelece com a presença de Cánepa, utilizando os pés como protagonistas, se dá quando essa alma inicia seu itinerário rumo a Lima. Nessa ação, o *Q'olla* recorre novamente aos sapatos que pertenciam ao morto. Com

[144] "a aparição desse corpo fictício e dilatado, no transcurso o qual o espectador tem ocasião de perceber a extra cotidianidade do ator" (BARBA; SAVERESE, 2010, p. 273).

eles nas mãos e depois calçados em seus pés, o dançarino encena parte de coreografias de sua dança, ao som da melodia que acompanha sua comparsa, no contexto das festas em Paucartambo. Essa ação apresenta, para o espectador, o deslocamento de Ayacucho a Lima, que é parte cronológica interna ao tempo do relato. A meu ver, os pés ocupam a função de abrir as portas não só para que Cánepa apareça, mas também como um recurso que auxilia a inscrição do movimento coreográfico que sugere o trânsito desse processo migratório. Quando chega a Lima, o ator se desfaz do traje do *Q'olla*, assumindo completamente a presença de Cánepa.

A função simbólica do *Capaq Q'olla*, como *Alma Qateq*, compreende as dimensões cosmogônicas que dizem respeito ao modo como o sujeito andino percebe a sua estadia no mundo e, em consequência, a sua relação com morte. Como vimos no começo do capítulo, a sequência temporal no mundo andino tem suas raízes no passado, sendo responsável por gerar seres fundadores dotados de *kamaq*[145], como são as *Huacas*. A estes seres lhes são atribuídas a capacidade de transformação e a atemporalidade, de modo que eles seguem existindo "especialmente en forma petrificada a lo largo de los tiempos, pudiendo adquirir otras formas en cualquier presente"[146] (GOLTE, 2003, p. 02). Assim, em relação à construção do universo, há para o sujeito andino dimensões reiterativas (dia, mês, ano, estações, movimentos dos astros) que podem ser entendidas de maneira circular. Porém, no interior desse movimento, o presente define-se por meio de uma linearidade, já que se expressa a partir de um sistema de parentescos e de analogias feitas com base na continuidade daqueles seres fundadores, cuja linhagem nunca será estancada. Resultado de um *tinku*[147] entre duas oposições binárias (masculino e feminino) que se articulam de maneira interativa no presente, o futuro é gerado a partir da existência de um novo amanhã e de um novo ser[148].

A partir dessas dimensões temporais, aparecem categorias espaciais que com aquelas se relacionam. No idioma quéchua, o termo *Pacha*, por exemplo, é uma expressão que, simultaneamente, quer dizer "tempo" e "espaço". Análogas a ela, outras categorias referem-se a planos espaciais superpostos ao tempo, tanto de modo horizontal[149]: oriente (*kawsay*)[150] e ocidente (*wañuy*)[151]; quanto vertical: *hurin pacha*[152], *uku pacha*[153], *kay*

[145] O termo possui o significado de "poder".
[146] "especialmente em forma petrificada ao longo dos tempos, podendo adquirir outras formas em qualquer presente" (GOLTE, 2003, p. 02).
[147] O termo possui o significado de "encontro".
[148] Cf. GOLTE, 2003, p. 02.
[149] Cf. VALDERRAMA; ESCALANTE, 1980, p. 234.
[150] O termo tem o significado de "vida".
[151] O termo tem o significado de "morte".

pacha[154]e o *hanaq pacha*[155] – que também servem de divisões espaciais geopolíticas quando em referência à organização do Tawantinsuyo e à localização geográfica da cidade de Cusco[156]. Se para nós essas expressões adquirem um valor teórico, na medida em que necessitamos delas para melhor perceber e compreender nosso *corpus* de estudo, para o sujeito andino elas aparecem e se relacionam de forma natural em seu comportamento, com o interesse de considerar as condições de morte de uma pessoa para melhor ajudá-la a encontrar o caminho que deve seguir a sua alma, visto ter sua continuidade assegurada, assim como aqueles seres de poder. Nesse sentido, as comunidades seguem regras que consideram necessárias e que devem ser cumpridas.

Na comunidade de Awkimarka[157], em Apurímac[158], tem-se a concepção de que, ao morrer, deve-se realizar rituais de acompanhamento para que a alma chegue até o *Apu Qorpuna*[159]. Esses rituais são bastante delicados, pois possuem várias etapas. Além disso, segundo essa cosmovisão, após a morte, a nossa alma se divide em três: a alma maior (*Kuraqkaq almanchis*), cuja sombra em vida é a mais escura e é aquela que deve ir ao *Apu Qorpuna*; a alma do centro (*Chawpikaq Almanchis*), que corresponde ao nosso corpo propriamente dito, e que será enterrada junto ao cadáver; e a alma menor (*Sullkakaq Almanchis*), aquela que caminha pela casa e pela comunidade, devendo ser estimulada a ir ao encontro da alma maior para chegarem juntas ao *Apu Qorpuna*. Nessa cosmogonia, somente as crianças chegam ao *Hanaq Pacha* por serem consideradas puras, porque não tiveram contato com o sexo[160].

Quando uma pessoa morre na comunidade de Awkimarka, a família do morto encarrega-se de organizar o ritual para conduzir a alma até o *Qorpuna*. Primeiramente eles

---

[152] A expressão significa “espaço e tempo de baixo”.
[153] A expressão significa “espaço e tempo do subterrâneo”.
[154] A expressão significa “este espaço do aqui e agora”.
[155] A expressão significa “espaço e tempo de acima”.
[156] Cf. ZUIDEMA, 2010, p. 24 e 396.
[157] *Awki* significa “velho espírito”, e *Marka* um “lugar central habitado”. Traduzo a expressão como “o povoado do velho espírito”.
[158] Traduzo a expressão como “O Apu que fala”. *Apu* significa o mesmo que *Huaca*, e *Rimaq* é declinação de Rimay (verbo falar), sendo que a q diz repeito a aglutinação desse verbo, que por sua vez adjetiva o susbtantivo *Apu* caracterizando-o como um Apu falante.
[159] *Apu Qorpuna* seria a comunidade dos povos da outra vida. “Para os da outra vida, dizem, o *Qorpuna* é uma grande comunidade cheia de ruas, até nossos olhos se perdem na infinidade de casebres de *icchu* (palha brava). Lá, dizem homens e mulheres, trabalhamos igual que nesta vida, e já não nos preocupamos como neste mundo com a chuva, com o granizo. Tudo está assegurado, por isso lá já não há preocupações nem sofrimento.” (VALDERRAMA; ESCALANTE, 1980, p. 262).
[160] Conferir também os estudos realizados por José María Arguedas (1964). Nesse estudo, Arguedas expõe relatos sobre “La otra vida”, em que discorre a respeito do *Qorpuna* como sendo o lugar para o qual se dirigem os mortos.

cantam um *ayataki*[161], para anunciar a morte, e o *qoyquy*, para convidar a comunidade a participar das cerimônias funerárias. Em seguida, a família contrata um *Alma Qateq*, que, acompanhado de dois ajudantes, *Lloque*[162] e *Paña*[163], são encarregados de realizar todos os rituais, desde a preparação do corpo até o enterro, no cemitério, e a despedida, na casa onde vivia, momento em que a alma maior e a alma menor encontram-se para irem ao *Qorpuna*. Quando o corpo é levado ao enterro, o *Alma Qateq* realiza uma oferenda à Pachamama no mesmo lugar onde se esteve velando o morto, porque "la Pacha siempre está de hambre y puede comer a más gente"[164] (VALDERRAMA; ESCALANTE, 1980, p. 252)[165]. De acordo com essa cosmogonia, só por meio de uma travessia orientada o sujeito pode encontrar uma nova vida em uma dimensão espacial que é a mesma da dos vivos, afinal de contas, o *Qorpuna* é o vulcão nevado Coropuna (6.425 metros), localizado no estado de Arequipa.

Sabe-se que a cristianização da morte fora fundamental para a conversão dos sujeitos andinos ao catolicismo nos primeiros séculos de colonização, desencadeando modificações em suas práticas funerárias[166]. No entanto, se se leva em conta que rituais como os da comunidade de Awkimarka ainda são praticados, entende-se que, para o sujeito andino, a responsabilidade de cumprir com os cerimoniais fúnebres ancestrais tem a ver com o ato de garantir aos seus entes queridos a possibilidade de atravessar tranquilamente o processo de morte. A partir da ajuda de entidades próprias de sua cosmogonia, eles necessitam do auxílio dos vivos, mas, principalmente, da preservação de seu corpo. Essa exigência pode ser percebida, de maneira exemplar, em um evento que é historicamente considerado símbolo da conquista: a morte de Atahualpa. Além de sua relação com a ofensiva espanhola, a situação que contorna a morte desse Inca chama para si uma série de noções que dizem respeito à violência, à justiça e principalmente às crenças sobre a morte.

O episódio da morte de Atahualpa é narrado nas crônicas de Pedro Sancho (1917), Francisco de Xerez (1985), Cieza de León (2005), Bernabé Cobo (1956) e Juan de Betanzos (2004), entre outros[167], e, embora tragam informações distintas, encontra-se nelas um traço

[161] O termo possui o significado de "canção do morto".
[162] O termo possui o significado de "ajudante da direita".
[163] O termo possui o significado de "ajudante da esquerda".
[164] "a Pacha sempre está com fome e pode comer mais pessoas" (VALDERRAMA; ESCALANTE, 1980, p. 252).
[165] Após um ano, realiza-se o *Luto C'hutuy* ("retirada do luto"), quando o *Alma Qateq* realiza uma consulta para saber se a alma está segura e bem, procedimento que sempre se pode repetir quando a família quiser.
[166] Cf. GABRIELA RAMOS, 2010, p. 17.
[167] Em textos como os de Hernando Pizarro, *Carta de* […] *a la Audiencia de Santo Domingo*; Pedro Pizarro, *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*; Cristóbal de Mena, *La Conquista del Perú, llamado Nueva Castilla*; Francisco de Xerez, *Verdadera relación de la Conquista de la Nueva Castilla*; Miguel Estete, *El descubrimiento y Conquista del Perú;* Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno;* Joan Santa

comum que diz respeito à forma como a sentença de morte foi cumprida, mediante a prévia conversão do Inca para a religião cristã. Nas primeiras versões, que são as de Sancho e Xeres, diz-se que o Inca fora condenado por crime de heresia, idolatria, incesto, poligamia, entre outros. Nesse julgamento arbitrário, ele é condenado à pena de morte na fogueira, entretanto, a possibilidade de morte por enforcamento seria considerada se o Inca apresentasse sentimentos de arrependimento e se convertesse ao cristianismo. O fato de ter aceitado essas condições foi decisivo para o destino que seria dado ao seu corpo. Após ser batizado, nomeado com um nome cristão e executada a sentença, os súditos do Inca ainda puderam resgatar seu cadáver e oferecer a ele as homenagens que um chefe de estado merecia[168].

Como utilizo chaves de leitura que são próprias da cosmogonia andina, até hoje em vigor para o sujeito andino, considero que em *Adiós Ayacucho*, diferentemente da tradição teatral ocidental citada por Hans-Thies Lehmann (2009), mas em diálogo com ela, a aparição da alma de Alfonso Cánepa, no teatro, não seria uma aparição fantasmagórica que anunciaria o retorno da memória como um acontecimento demoníaco ou como uma recordação que vem à tona envolvida em processos de afetos que, não sendo esquecidos, seriam excluídos da consciência pelo recalque e, portanto, seriam passíveis de retornar[169]. Essa ideia de fantasma como uma imagem que aparece de forma involuntária, contrariando os processos de esquecimento, favoreceu a percepção de que as aparições de fantasmas nas dramaturgias clássicas estivesse associada a algo desagradável e inoportuno no presente. Hans-Thies Lehmann (2009) dirá que a invocação de fantasmas na cena teatral instaura um "*momento cupae*"[170], na medida em que essa aparição é motivada por uma dívida moral que os vivos possuiriam com aqueles que já morreram. Sobre a entrada de personagens mortos, almas e forças misteriosas, no teatro, Hans-Thies Lehmann diz que sua presença "completa, ou

---

Cruz Pachacuti, *Relación de antiguedades deste reyno del Piru* e Titu Cusi Yupanqui, *Relación de cómo los españoles entraron en Pirú y el subceso que tuvo Mango Inca en el tiempo que entre ellos vivió.*

[168] Segundo Betanzos (2004, p. 326), o corpo de Atahualpa teria sido enterrado na Igreja de Cajamarca. Quando os espanhóis retornam a Cusco, Cusi Yupanqui, irmão de Atahualpa, ordena que o corpo seja retirado dali e levado a Quito em um altar itinerante. Ainda que Cusi Yupanqui tenha sido vítima de uma emboscada, preparada por Rumi Ñawi, então soldado e capitão que seguia Atahualpa, o corpo do Inca teria chegado a Quito, onde foi embalsamado e enterrado. Embora o destino do cadáver de Atahualpa tenha sido dado como incerto ao longo dos séculos, no começo de 2012, a historiadora equatoriana Tamara Estupiñan divulgou haver encontrado na região de Sigchos, a setenta quilômetros ao sul de Quito, um sítio arqueológico que possivelmente corresponde à tumba de Atahualpa. Mais informaçõesdisponíveis em: <http://www.abc.es/20120222/cultura/abci-tras-pista-tumba-atahualpa-201202221601.html>. Acesso em 23 de fev. 2012.

[169] Cf. ASSMANN, 2011, p. 187.

[170] Cf. LEHMANN, 2009, p. 303.

melhor, fura, a presença dos heróis cênicos"[171] (LEHMANN, 2009, p. 302) e atua "fora e dentro do tempo", chamando-o de "não tempo" (LEHMANN, 2009, p. 302).

Embora eu concorde com Lehmann no que diz respeito ao *momento cupae*, estabelecido pela presença da alma de Cánepa – visto que ele cobra sua dívida com o Estado peruano: a de lhe oferecer um funeral digno e de fazer justiça contra os crimes perpetrados contra a sua pessoa – ressalto que a concepção de morte e de fantasma para o sujeito andino é distinta. A convivência dos mortos no mesmo espaço dos vivos não é algo considerado negativo, mas necessário para se chegar ao destino assegurado aos mortos. Alfonso Cánepa, herói cênico de *Adiós Ayacucho*, cuja alma tripartida busca o caminho para o definitivo descanso, representa todos os mortos e desaparecidos do CAI com quem os vivos dividem o seu tempo e espaço. No entanto, devido à falta de evidências sobre a sua morte, pela falta de um corpo, sequer existiu um trabalho de luto que, do ponto de vista de elaboração da memória dos mortos, deve ser levado em conta. Em relação a seu desaparecimento, não existe esquecimento, por isso, a meu ver, sua presença reside no *Kay Pacha* andino, isto é, no tempo do aqui e do agora e não em um tempo paralelo ou suspendido em relação ao tempo dos vivos, como Lehmann concebe esse não-tempo atribuído aos mortos, na concepção cosmogônica cristã.

FIGURA 8 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho*: Foto de Elsa Estremadoyro em *El cuerpo ausente (performance política)*.
Fonte: RUBIO ZAPATA, 2008, p. 125.

[171] "Mensageiro de um passado que exige um futuro. O fantasma de Dido, na tragédia barroca *Sophonisbe*, de Lehenstein, proclama um futuro histórico da *vanitas*. Os fantasmas de Shakespeare e *revenants* podem ser lidos como a materialização da história que continua a agir (...)" (LEHMANN, 2009, p. 302).

Na concepção andina, a relação dos vivos com a morte e com o corpo dos mortos evidencia que seus defuntos nunca são abandonados, eles estão no mesmo tempo e espaço dos vivos. No caso de Cánepa, "la desaparición física sin restos mortales que velar deja suspendida la identidad de la víctima en un territorio intermedio entre la vida y la muerte"[172] (MANRIQUE, 2003, p. 430), o que ocasiona a possibilidade de considerar que ele está entre nós. Como vimos nos relatos sobre os rituais funerários de Awkimarka e no episódio que cinge a morte de Atahualpa, sem o auxílio dos vivos, os mortos não conseguem chegar até o destino que lhes é reservado, mas, por outro lado, sem o cadáver, os vivos não os podem auxiliar. Nesse contexto, Cánepa é produto de um contexto histórico em que o abandono e a indiferença perante os mortos implicam na impunidade em relação às causas que levaram à morte desses sujeitos (ocasionadas devido ao CAI). Motivo suficiente para que os mortos fossem evocados no teatro, desencadeando, por meio dele, uma ressurreição coletiva, mediante a qual os peruanos e a comunidade internacional, de modo geral, voltassem a por seus olhos sobre eles, exigindo que fossem encontrados e enterrados; que a violência sofrida pudesse ir a julgamento; que as novas gerações pudessem deles se lembrar e, como um aprendizado difícil, que se evitasse outras mortes como aquelas. Não por acaso, a presença de uma criança será decisiva ao fim da peça, sendo ela quem incentivará Cánepa a tomar posse da tumba de Francisco Pizarro. Essa criança expressa seu desejo de ser presidente, com o intuito de resgatar os ossos e a memória das vítimas da guerra interna que, como Alfonso Cánepa, poderiam ser, inclusive, de seu pai.

O *Capaq Q'olla* assume o papel de *Alma Qateq* que, se se leva em conta as circunstâncias da morte de Cánepa e a consequente obstrução de sua *Chawpikaq Almanchis*, auxilia diretamente nesse processo de reconstrução da identidade física e civil de Cánepa e inicia o ritual funerário. Seguindo esse raciocínio, percebo que a presença do *Capaq Q'olla* funciona, nesse processo, como um recurso por meio do qual outra presença sem a corporalidade adquire – como nos relatos sobre o emascaramento em *Dioses y Hombres de Huachorirí*, de Francisco de Ávila (2009), e sobre o *Aya Milla Saynata*, de Poma de Ayala (2005) – a possibilidade de estar e habitar em um espaço através de um corpo emprestado, o do ator Augusto Casafranca.

Menos sendo uma recordação que retorna de um esquecimento, na montagem de Yuyachkani, as presenças propõem o início de um trabalho de luto e de elaboração de memórias sobre as vítimas da violência. O espetáculo apresenta-nos, entre outras, a ideia de

[172] "o desaparecimento físico sem restos mortais para velar deixa suspendida a identidade da vítima num território intermediário entre a vida e a morte" (MANRIQUE, 2003, p. 430).

que os valores comunitários mais básicos, inerentes ao sujeito andino e aliados a valores universais, são imprescindíveis para que se mantenha a ordem cosmogônica tanto no mundo dos vivos, quanto no dos mortos. Só após a definitiva partida de sua alma é que Cánepa poderá regressar do esquecimento "como una columna de piedra y de fuego"[173] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 118).

1.3 ARQUEOLOGIA LITERÁRIA E RELEITURAS EM *LA PIEDRA CANSADA* (1937)

De modo distinto do formato das representações coreográficas pré-hispânicas, o teatro quéchua colonial esteve relacionado a um projeto de conservação e valorização do idioma quéchua, cuja transcrição, realizada por freis espanhóis, já havia resultado, no ano de 1560, na publicação de uma gramática e um dicionário, além de livros especializados na prática da catequização que utilizava esse idioma. Se por um lado a transcrição e conservação da língua tinham como finalidade facilitar a propagação da religião cristã entre os nativos, por outro, ela foi responsável pelo registro de textos dramáticos em uma história literária introduzida por sujeitos bilíngues. Apesar de originalmente terem sido escritos em quéchua, esses textos, como as anônimas *Tragedia del fin de Atahuallpa*[174] e *Ollanta*[175], dentre os mais representativos, encontram-se contaminados por elementos ocidentais[176]. Tanto *Tragedia del fin de Atahuallpa* quanto *Ollanta* possuem seu texto redigido em forma de poema dramático

[173] "como uma coluna de pedra e de fogo" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 118).

[174] Há inúmeras versões desse drama, devido à sua popularidade. Para seus estudiosos, o mais antigo manuscrito quéchua é *Atau Wallpaj p'uchukakuyninpa wankan* (*Tragedia del fin de Atau Wallpa*), que foi descoberto em 1955 pelo quechuísta boliviano Jesús Lara. Cf. SILVA-SATISTEBAN, 2000, p. XXVI.

[175] Muito se discute sobre as versões e supostas autorias de *Ollanta*. Segundo Ricardo Silva-Santisteban (2000, p. XXXVII e XXXVIII), entre os manuscritos que se conservam sobre esse drama, há um tronco comum que se respalda em duas versões chamadas de *Dominicano I* (perdido e conservado através da transcrição da cópia de um texto que esteve até 1851 no convento de Santo domingo em Cusco, realizada por Johann Jakob Tschudi em 1853, e encomendada pelo pintor alemão Mauricio Rugendas) e *Dominicano II* (conservado no mesmo convento). Presume-se que os dois documentos precedem, com algumas mudanças, a transmissão que provém de um manuscrito original que pertencia ao suposto autor de *Ollanta*. Além desses, existe o manuscrito *Justiniani*, do Padre de Sicuani Antonio Valdez, encontrado após sua morte por seu sobrinho Narciso Cuentas que assegura ser de seu tio a paternidade do drama. Vale conferir ainda os estudos de Jose Gabriel Cosio: "El drama quechua "Ollantay" – El Manuscrito de Santo Domingo del Cuzco". In: Revista Universitária. Organo de la Universidad del Cuzco. Ano XXX. Número 81. Segundo semestre de 1941, e "Los dramas quéchuas "Usca Pauccar"". In: Revista Universitária. Organo de la Universidad del Cuzco. Ano V. Número 17. Setiembre, 1916. Especialmente neste último trabalho, Gabriel Cosio cogita a possibilidade da autoria de *Ollanta* ser de Juan Espinoza Mendrano, conhecido como *Lunarejo*.

[176] Além de *Tragedia del fin de Atahuallpa* e *Ollanta*, existem outros importantes dramas quechuas como a anônima *Debate de Incas*; *Rapto de Proserpina y sueño de Endimión*, de Juan Espinosa Medrano; *El pobre más rico*, de Gabriel Centeno de Osma; *El desgraciado Inca Huáscar*, de José Lucas Camparó Muñiz; *T'ikahina*de, de Nemesio Zúñiga Carzola e *Súmaq T'ika*, de Nicanor Jara.

com características épicas. Os textos estão subdivididos por marcações que distinguem os sujeitos enunciativos e os tornam atores de grandes façanhas. Os dois textos abordam temas referentes à história oficial e apócrifa dos Incas – com base em relatos orais – e possuem uma relação bastante estreita com a manutenção da memória comunitária do sujeito andino. Esses elementos tornaram os dramas representativos de uma coletividade, remodelados por várias roupagens ao longo do tempo, apesar de serem editados e publicados somente a partir de meados do século XIX[177].

Os editores responsáveis pela divulgação desses textos, em quéchua ou traduzidos para o espanhol, tinham como base inúmeros fragmentos de manuscritos que haviam sido redigidos devido à necessidade de serem memorizados pelos atores e companhias responsáveis pela sua encenação. Graças a esses manuscritos, os textos foram conservados e recuperados a fim de que trouxessem a imagem do sujeito andino após a independência. Por volta de 1869, quando em Lima publica-se a primeira tradução para o castelhano de *Ollanta*, sob a assinatura de José Sebastián Barranca[178], havia a preocupação em atribuir e consolidar uma personalidade à nação peruana. Dessa preocupação, brotou um movimento de valorização e apoio ao teatro quéchua que se estendeu pela primeira metade do século XX, uma vez que os peruanos recuperavam-se da derrota sofrida para o Chile na Guerra do Pacífico (Guerra del Guano e Salitre, 1879-1883), e tentavam reconstruir uma unidade nacional, cuja debilidade havia sido exposta durante os anos de conflito. Assim, conta-se que foi durante a guerra e em plena ocupação chilena que aconteceram as primeiras representações de *Ollanta*. Em Cusco, o advogado e então reitor da Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, Justo Zenón Ochoa, organizou representações desse drama no teatro San Juan de Dios[179], valendo-se de um manuscrito de *Ollanta*.

Entre 1917 e 1921, encenações de *Ollanta* foram assistidas por um público abrangente não só em Cusco, como também em outros estados, incluindo a capital[180]. Ainda que César Vallejo estivesse em Lima durante os três primeiros anos da década de vinte, não há registros de que tivesse assistido a alguma encenação de *Ollanta* antes de sua viagem a Paris. Provavelmente, o poeta teve acesso a alguma edição desse drama, ou aos inúmeros artigos de periódicos limenhos como *El Tiempo* e *Revista Limeña*. Na ocasião, a imprensa

[177] Cf. SILVA-SATISTEBAN, 2000, p. XXV e ITIER, 2000, p. 09-11.
[178] Segundo Itier (2000, p. 17-18), quando José Sebastián Barranca publicou em 1869 a primeira tradução de *Ollanta* para o castelhano, ela já possuía uma versão traduzida para o alemão em 1853, por Johann Jakob Tschudi. A segunda tradução para o castelhano saiu em 1873, realizada por José Fernández Nodal.
[179] Segundo Itier, essas informações foram cedidas pelo neto do reitor, Raul Ochoa Herrera.
[180] Cf. ITIER, 2000, p. 87.

publicava críticas sobre as encenações de dramas quéchuas realizadas na capital e recompensava o esforço que os intelectuais indigenistas dispendiam para torná-los representantes da cultura nacional. Entretanto, esse entusiasmo não chegou a se constituir como uma possibilidade de integração fora do campo cultural.

Na opinião de César Itier (2000, p. 88), o fracasso do indigenismo nas primeiras décadas do século XX foi resultado da falta de uma identificação e de uma relação orgânica entre os intelectuais e a comunidade andina, de modo que, desde o início, tratava-se do projeto de uma identidade nacional excludente. Como demonstra esse pesquisador (2000, p. 81-88), as companhias, os autores e os artistas do teatro quéchua, como foi o caso das equipes de Luis Uchoa, Mariano Ochoa Galdo e Nemezio Zúñiga Carzola, interessavam-se pouco pelas manifestações populares e pouco se preocupavam em integrar setores menos elitistas em seus projetos teatrais. Esses aspectos diferenciavam o teatro quéchua das primeiras décadas do século XX de sua primeira experiência durante os séculos XVII e XVIII, quando toda a comunidade era convocada a participar das encenações em ocasiões festivas que também se relacionavam com o tema da idolatria de seus deuses tutelares[181].

Mesmo que a recuperação do teatro quéchua, inserido no ideal de nacionalismo peruano e de indigenismo, não tenha alcançado os objetivos esperados, *Ollanta* é relembrada pela história literária peruana como uma expressão dramática nacional, mas cujo contexto de produção e referências temáticas relaciona-se mais com o discurso do sujeito andino que com o de outros sujeitos culturais que formam o Peru.

Ollanta surgiu em um momento de tomada de consciência dos sujeitos andinos em relação aos abusos da ordem colonial e correspondeu à necessidade da elite andina de recuperar-se da decadência a que foi submetida pelos espanhóis[182]. Essa característica, a meu ver, faz dela uma manifestação artística que adquire o significado de um manifesto de resistência e valorização do passado incásico, estendido à política. José Gabriel Cosio (1931) conta que, por volta de 1775, o padre Valdez, pároco de Sicuani – e um dos possíveis autores de *Ollanta* – solicitou que o drama fosse apresentado em sua comunidade, onde, na ocasião, vivia José Gabriel Condorcanqui, aquele que ficaria conhecido pouco tempo depois como Túpac Amaru II, líder de um movimento contra os abusos do sistema colonial e precursor nas lutas pela independência. Na opinião de Cosio (1931, p. 180): "habría que pensar en la

[181] Devido a essa integração, em 1614 as autoridades católicas vinculadas ao Tribunal do Santo Ofício e ao Tribunal da Santa Inquisição em Lima, mediante as consequências do *Taki Onkoy*, proíbem a realização de festas com danças e canções em quéchua nas imediações do estado de Cusco. Cf. HIROYASU e MILLONES, 1998, 22-23, e também PARAVICINO, 2011, p. 97-98.
[182] Cf. GARCÍA-BEDOYA, 2000, p. 210.

impresión que ese drama, en que tanto se exalta el valor y la opulencia de los Incas, así como el valor indomable del caudillo Ollanta, causó en el alma enardecida de Túpac Amaru y de los Indios abrumados por las mitas y los repartimientos"[183]. Não só para Túpac Amaru[184], esse drama causou fortes impressões tanto naqueles intelectuais ávidos por proporcionar a inserção do sujeito andino na agenda da modernidade peruana e da "Patria Nueva"[185], quanto em projetos de intelectuais que atuavam em oposição ao discurso nacionalista, como penso que seja o caso de César Vallejo.

Não sendo falante do quéchua, Vallejo tinha consciência de que não era possível empreender um projeto dramatúrgico que fosse uma continuação do teatro quéchua colonial, porém, a partir da leitura que faz de *Ollanta*, explora características que o valorizam como registro da cosmogonia incásica. Penso que o poeta considera como inspirador o movimento subversivo do curaca[186] Ollanta como um dos temas centrais desse texto teatral. O sujeito andino em *La Piedra Cansada* é resgatado em referência a *Ollanta* menos com a pretensão de forjar uma imagem nacional do "peruano", consequência de um projeto de integração forçada, que com a de chamar atenção para um arquivo histórico e literário que registrou a luta do sujeito andino por um lugar representativo na construção e transformação histórica desde os tempos do Tawantinsuyo.

Ao pensar nessa ideia lembro-me da figura de Miguel Quispe, "O Inca do Tawantinsuyo", líder camponês imortalizado em retratos dos irmãos Carlos Vargas (1885-1979) e Miguel Vargas (1887-1979) e também de Martin Chambi (1891-1973), nomes famosos da escola cusquenha de fotografia. Lembrar-me de Quispe é recordar que a década de 1920, contexto que antecipa a escrita de *La piedra cansada*, foi um momento em que importantes rebeliões camponesas, no estado de Cusco e na região serrana, surgiram na

[183] "há que pensar na impressão que esse drama, no qual tanto se exalta o valor e a opulência dos Incas, assim como o valor indomável do caudilho Ollanta, causou na alma entusiasmada de Túpac Amaru e dos Índios incomodados pelos impostos e pelos repartimentos" (COSIO, 1931, p. 180).

[184] Terminadas as batalhas relacionadas à rebelião de Túpac Amaru e sua execução, o Tribunal da Santa Inquisição de Lima foi ainda mais severo, proibindo não só o uso do idioma quéchua em território peruano, suprimindo assim a apresentação dos dramas que eram encenados nesse idioma, como também a leitura dos Comentários Reais de Garcilaso de la Vega.

[185] "Pátria Nova" foi a denominação dada pelo presidente Augusto B. Leguía, em seu segundo mandato, ao projeto de modernização do Peru. Segundo Yazmín López Lenci (2004, p. 248), a ideia era ampliar, aprofundar e centralizar o sistema estatal, com a finalidade de expandir a autoridade do Estado por todo território nacional, atingindo, principalmente, as zonas mais interioranas e promovendo, assim, a integração dos sujeitos andinos e amazônicos que se encontravam em situação de exclusão.

[186] "Curaca" seria a denominação dada ao representante comunitário indígena que atuava, durante o período colonial, como mediador entre a população nativa e a adminsitração metropolitana.

contramão do projeto da "Nueva Patria" e desafiaram o plano de modernidade que os intelectuais indigenistas e os políticos da época propunham para o Peru[187].

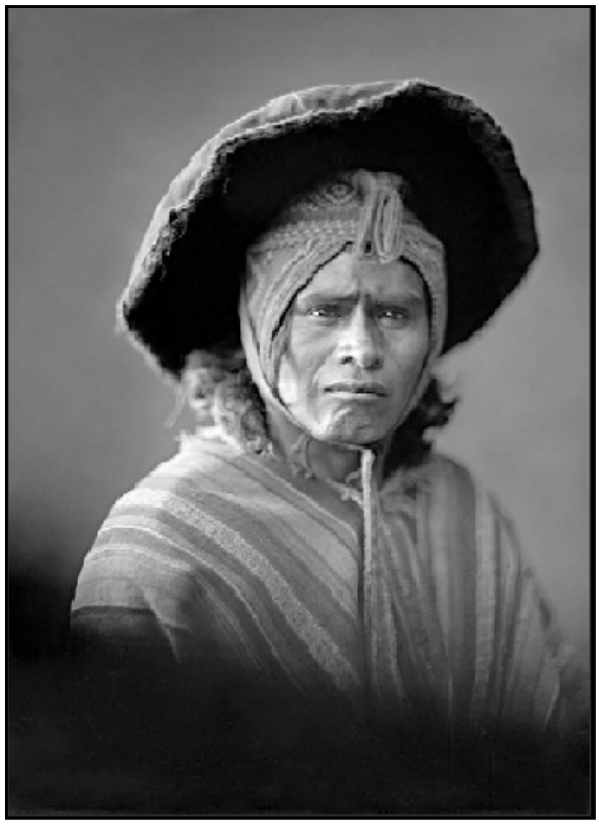

FIGURA 9 – *El Varayoc Miguel Quispe* (1925), de Carlos Vargas e Miguel Vargas[188].
Fonte: Disponível em <http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=vargas&e2=&o=1214>. Acesso em 21 de jan. de 2012.

Os primeiros levantamentos decorrentes dos movimentos dos camponeses que lutavam pelo direito à terra e pela valorização da cultura andina ocorreram em 1921. Nesse ano, pastores de Toccroyoc, liderados pelo vaqueiro Domingo Huarca, organizaram-se em Espinar. Em Sicuani, os camponeses de San Felipe apresentam-se em um desfile de rememoração e homenagem às *Huacas*. No distrito de Langui y Layo, Luis Condori propõe um movimento de enfrentamento às forças oficiais, baseado na apresentação de danças rituais

[187] Cf. FLORES GALINDO, 1988, p. 275.
[188] O retrato *El Varayoc Miguel Quispe* (1925) encontra-se em "Arequipa la noche, el día" Los archivos Vargas, Perú, 1912-1930. Página eletrônica da Unión Latina. Disponível em <http://www.unilat.org/VirtualeMuseum/Datas/oeuvreContemporaine.asp?l=Pt&e=vargas&e2=&o=1214>. Acesso em 21 de jan. de 2012.

e na confecção de fogueiras[189]. É nesse contexto que a rebelião em Lauramarca, que teve como líderes Miguel Quispe, Francisco Chilihuani e Mariano Colque, adquire visibilidade para a elite cusquenha e obtém uma projeção nacional, pois "no pretendía solamente recuperar tierras usurpadas, (...) se trataba de una guerra étnica en pro de la restauración del Tawantinsuyo y de la imposición del culto al Sol"[190] (LÓPEZ LENCI, 2004, p. 252).

Miguel Quispe, ao mesmo tempo em que viajava por várias regiões dos Andes (Cusco, Puno e Ayacucho) disseminando a ideia de restauração política nas comunidades andinas, frequentava os comitês oficiais do *Patronato de la Raza Indígena*, um departamento criado em 1922 pelo governo republicano, com sedes em Lima e em vários estados do Peru[191]. A criação desse departamento relacionava-se com a intenção do governo de Augusto B. Leguía de resolver as contradições sociais existentes no país, e tinha o objetivo de garantir aos sujeitos andinos os seus direitos comunitários. A existência desses órgãos públicos promovia a união de associações comunitárias, o que facilitou as atividades desses grupos, estimulou o aparecimento de rebeliões e deu início a um movimento milenarista do qual Miguel Quispe foi grande promotor, transformando-se em um personagem popular durante esses anos. Sua peregrinação política fez com que ele ficasse conhecido como o "Inca do Tawantinsuyo", ainda que, segundo Luis Eduardo Valcárcel (1981, p. 237), "no pretendía convertirse en Inca, pues no tenía ningún ascendiente en la nobleza incaica, sino que simplemente era un indio de Paucartambo que reclamaba la devolución de las tierras usurpadas a los suyos"[192]. O dirigente procurou o apoio dos estudantes, dos professores e dos intelectuais mais ativos politicamente e que se identificavam com a luta pelos direitos indígenas, como era o caso de Luis Eduardo Valcárcel (1891-1987) e também do fotógrafo Martín Chambi. Com o apoio popular, ele provocou um pavor generalizado nos fazendeiros e se converteu em um crítico do indigenismo academicista, chegando a conceder entrevistas para reconhecidos jornais de repercussão local e nacional[193].

No fim da década de 1920, Quispe desapareceu misteriosamente de Cusco sem deixar pistas sobre sua localização. O dirigente camponês havia sido levado à prefeitura de

[189] Cf. LÓPEZ LENCI, 2004, p. 252.
[190] "não pretendia somente recuperar terras roubadas, (...) se tratava de uma guerra étnica em prol da restauração do Tawantinsuyo e da imposição do culto ao Sol" (LÓPEZ LENCI, 2004, p. 252).
[191] Além do Patronato de *la Raza Indígena*, segundo Yazmín López Lenci (2004, p. 251), havia uma organização fundada por sujeitos andinos residentes em Lima, era o *Comitê Pro-Derecho Indígena Tahuantinsuyo*, fundado em 1920 e contava com subcomitês espalhados pelo interior do Peru.
[192]"não pretendia tornar-se um Inca, pois não tinha nenhuma ascedencia na nobreza incásica, e era simplesmente um índio de Paucartambo que reclamava a devolução das terras roubadas de seus antecedentes" (VALCÁRCEL, 1981, p. 237).
[193] Segundo Valcárcel (1981, p. 237), Miguel Quispe concedeu uma entrevista ao repórter Luis Felipe Aguilar, do jornal "El Comercio", de Cusco. A entrevista foi publicada entre 1921 e 1922.

Cusco e esteve preso por alguns dias[194], porém, sobre seu desaparecimento "ocurrió el rumor de que había sido ejecutado"[195] (VALCÁRCEL, 1981, p. 237). Seu corpo foi encontrado numa praia, na periferia de Lima e nada se sabe sobre como foram os últimos dias de sua vida[196].

FIGURA 10 – Miguel Quispe fotografado no ano de 1926, aproximadamente, por Martin Chambi.
Fonte: CHAMBI, 2007, p. 01.

As rebeliões indígenas ocorridas na região de Cusco foram definitivas para o debate político e cultural em torno do sujeito andino e do movimento indigenista da primeira metade do século XX. Nesse panorama, a figura de Miguel Quispe ocupa protagonismo por se tratar de um líder que, além de propor uma restauração da ordem política na região dos Andes em proporções nacionais, foi um ativo defensor da cultura andina da qual era seu representante legítimo. Como uma espécie de *Ollanta* contemporâneo, que se dispõe como opositor do poder vigente, traços da biografia de Miguel Quispe o aproximam tanto das

[194] Lópes Lenci (2004, p. 368) oferece a informação de que um viajante colombiano, Nicolás García Samudio, em seu livro *Por el Sur del Perú* (1925), relata que em 1925 Quispe estava preso em Cusco por motivos de rebelião e agitação política.
[195] "corria o boato de que ele havia sido executado" (VALCÁRCEL, 1981, p. 237).
[196] Cf. LÓPEZ LENCI, 2004, p. 367.

personagens ficcionais Tolpor, de *La piedra cansada,* e Alfonso Cánepa, de *Adiós Ayacucho*, quanto de Jesús Manuel Oropeza Chonta, dirigente camponês cujo assassinato, durante a guerra interna, inspirou a narrativa de Julio Ortega.

Resgato esse episódio porque entendo que as referências ao drama *Ollanta* existentes em *La piedra cansada* sejam um exercício de atualização temática do teatro quéchua colonial, cujo objetivo é romper com o vínculo que existia entre aquela e o indigenismo como movimento cultural e político excludente. Vista a partir de nossa contemporaneidade, a presença do sujeito andino em *La piedra cansada* aproxima o drama dos movimentos de resistência política que, naquele contexto, existiam no interior do indigenismo, mobilizando sujeitos que, como Miguel Quispe, apresentavam uma concepção mais profunda e consciente de integração cultural, possível, essa última, somente a partir do respeito à cultura do outro e também por meio de reparações e intervenções práticas no campo da política como, por exemplo, a realização da Reforma Agrária.

Para Guido Podestá (1994), *La piedra cansada* juntamente com *Colacho Hermanos y Presidentes de América,* de César Vallejo, são dramas nos quais a imagem do Peru aparece como ficção e corresponde à construção que os europeus faziam do "primitivo" como tema nas artes de vanguarda. O crítico confere a esses dramas a característica de uma "poética étnica"[197], segundo a qual Vallejo reescreve textos da época colonial, escritos e publicados nos séculos XVII e XVIII, a fim de se inscrever naquele debate que estava sendo pauta das discussões sobre estética em Paris. Além disso, segundo esse autor, o recurso de apresentar uma estética étnica, de valorização do primitivo, podia garantir a Vallejo um caminho para inscrever-se na modernidade europeia.

A meu ver, ainda que as peças escritas por Vallejo, em Paris, pudessem atrair um público europeu interessado pelo primitivo e pela cultura pré-hispânica, o escritor já era parte da modernidade, visto ser reconhecido como poeta representante da vanguarda peruana e hispano-americana. O reconhecimento e a solidariedade dos intelectuais europeus para com os escritores latino-americanos, reclamados pelo poeta em crônicas, é uma questão externa e, lamentavelmente, relaciona-se à situação de imigrante na qual o mesmo se encontrava, bem como à decepção de "conviver" com uma comunidade intelectual cosmopolita, cujos interesses eram diversos e por vezes contraditórios.

Após analisar algumas das crônicas que Vallejo escreveu sobre o Peru e temas relacionados à cultura andina, especialmente "Los incas, redivivos" (1935), "Los Andes y el

[197] Cf. PODESTÁ, 1994, p. 236-237.

Perú" (1936), "Recientes descubrimientos en el país de los Incas" (1936) e "El hombre y Dios en la escultura incaica" (1936)[198], concordo com a opinião de Podestá (1994, p. 241) segundo a qual, para o poeta, em princípios do século XX, o problema respectivo ao sujeito andino só seria resolvido mediante uma revolução mundial. A situação de marginalização dos grupos étnicos, para Vallejo, derivava de um problema também universal, de acordo com o qual, e do ponto de vista marxista, o sujeito andino estava no lugar de classe subalterna em relação àquelas classes que, produtos do sistema colonial, seguiam como protagonistas nos processos de construção histórica. Dessa forma, o resgate desse lugar representativo na arte devia estar conectado a um processo de luta de classes em que se tentasse regatar sua representatividade também no campo social. Por esse motivo, o poeta reclama a recuperação e ressignificação de registros arqueológicos, para que, assim, se pudesse ter referências concretas de que o sujeito andino era herdeiro de uma complexa herança histórica que não devia estar dissociada de seu presente. Daí a importância de trazer ao debate a figura de Miguel Quispe, mesmo sem indícios de que Vallejo conhecera a sua história. Contemporâneos, Quispe atuava no mesmo contexto em que Vallejo escrevia. O primeiro, no entanto, agregava o peso da memória cultural de seus ancestrais ao esforço para alcançar objetivos concretos para a sua comunidade.

Os ensaios deixados por Vallejo mostram-nos que ele esteve dedicado a acompanhar publicações sobre descobertas arqueológicas no Peru. Essa iniciativa sinaliza a ideia de que o passado do sujeito andino contemporâneo devia ser rastreado "en la piedra donde ellos dejaron impresos sus pensamientos y sus sentimientos más profundos como también sus actividades sociales y económicas, sus costumbres, su vida y su destino"[199] (VALLEJO, 1987, p. 216). Para a realização dessa tarefa, era necessário recorrer a estudos arqueológicos mais sistemáticos que dessem conta de ler a arquitetura deixada pelas civilizações que o antecederam. É curioso que, em suas opiniões, Vallejo manifeste desprezo em relação à Etnologia, por considerar seus métodos redutores da grandeza cultural deixada pelas civilizações pré-europeias. Em relação a esse pensamento, considero que o projeto do dramaturgo dialoga com a experiência de José María Arguedas por ter sido este quem ampliou esse debate, na segunda metade do século XX, sobretudo por haver manifestado o interesse de buscar, na memória material e na cultura dos povos andinos, conhecimentos

[198] Estes ensaios estão publicados em VALLEJO, César. *La cultura peruana (crônicas)*. Edição de Enrique Ballón. Lima: Editora Mosca Azul, 1987.

[199] "na pedra onde eles deixaram impressos seus pensamentos e seus sentimentos mais profundos como também suas atividades sociais e econômicas, seus costumes, sua vida e seu destino" (VALLEJO, 1987, p. 216).

ancestrais transmitidos de geração para geração, sem fazer referência, contudo, à Etnologia, mas em defesa de estudos sobre o Folclore e Arqueologia.

Arguedas (2005, p. 83) explica que a Etnologia foi, durante muito tempo, uma ciência que cuidava somente do estudo dos homens primitivos, considerados não civilizados pelo saber ocidental. Apesar de reconhecer a importância dessa disciplina, em meados da década de 1960, Arguedas publica textos em defesa do caráter científico do Folclore[200]. Os estudos do Folclore, como se sabe, realizam-se por meio da catalogação e comparação de referências orais nas quais se encontram registradas manifestações populares. Essas referências encontram-se, por sua vez, em comunidades nas quais se mantém a tradição de transmitir oralmente esses saberes, e, ao privilegiar a memória dos sujeitos, o trabalho do folclorista se distingue, parcialmente, do trabalho do arqueólogo. Ao aproximar o pensamento de Vallejo ao de Arguedas, entendo que, ao se interessar pela Litografia e Arqueologia, Vallejo demonstrava seu apego a uma memória material, baseada naquilo que restou do passado ancestral. Porém, a meu ver, isso não se manifesta como um não reconhecimento do sujeito andino como transmissor da memória e de saberes ancestrais. Ao contrário, manifesta-se aí a concepção de que a memória pode residir também em materiais concretos, ou que o sujeito pode estabelecer com esses materiais uma relação que implica observá-los como ferramentas importantes dos processos de armazenamento e transmissão da memória coletiva.

Entendo que, em *La piedra cansada*, César Vallejo exprime sua preferência pela memória material como tentativa de reler sua contemporaneidade a partir de fragmentos arqueológicos relacionados à preservação da memória do sujeito andino. Para tanto, estabeleceu diálogos diretos com textos que são importantes arquivos dessa memória (é o caso do drama *Ollanta* e dos *Comentarios Reales de los Incas*, de Garcilaso de la Vega) e também com o espaço e o tempo referentes ao Tawantinsuyo, bem como seus locais de recordações. Dessa memória material, Vallejo tentou extrair narrativas que fossem pertinentes às discussões sociais daquelas décadas e, a partir de um ponto de vista ideológico, explorou esses fragmentos que, em *La piedra cansada*, funcionam como partes de um processo de construção da andinidade e se relacionam menos com uma recordação que ele deseja recuperar, do que com as histórias de sujeitos andinos esquecidos que podem ser inventadas com base nesses textos e locais inspiradores.

[200] Para Arguedas (2005, p. 83), o Folclore correspondia a uma ciência que dava conta de estudar as artes tradicionais de qualquer povo, incluindo contos, mitos, adivinhações, insultos, danças, canções e músicas.

A história esquecida inventada em *La piedra cansada* é a de Tolpor, um *hatun runa*[201] que, após receber um prognóstico, torna-se ator de diversas ações, deixando o seu anonimato e convertendo-se em um personagem que se move de forma cronológica pelos limites da história coletiva de seu povo e pela sua história individual, pelos fragmentos de sua memória subjetiva e pela memória monumental da cidade de Cusco. Em diálogo com o drama *Ollanta*, esse personagem aparece como um correspondente ao herói desse drama, contudo, a meu ver, as diferenças entre eles são maiores que as semelhanças.

Em torno da figura de Ollanta[202], existe todo um significado místico no que se refere ao evento real da rebelião desse curaca contra o Tawantinsuyo. Além do drama, que é considerado por muitos prova de que tais fatos ocorreram, o sítio arqueológico de Ollantaytambo[203], segundo José Gabriel Cosio (1941, p. 24), é tido como sede do levantamento das tropas de Ollanta e cenário do confronto entre os rebeldes e as forças militares de Cusco. No drama quéchua, Ollanta pertencia à tribo dos *Antasayas* e era um valente militar, sua paixão por Kusi Kóyllur e o fato de o Inca negar-lhes consentimento para que se casassem foram os desencadeadores do conflito principal[204]. Já em *La piedra cansada*, Tolpor é um pedreiro que trabalha na construção da fortaleza de Sacsayhuamán. Apesar de o tema amoroso em *La Piedra Cansada* constituir-se como um dos aspectos que o aproximam de *Ollanta*, Tolpor não era apaixonado desde o início do drama pela ñusta Kaura[205] e era consciente de que não devia se apaixonar por ela, por pertencerem a classes sociais diferentes. Assim, a analogia que há entre os dois dramas, em relação ao tema amoroso, é subvertida desde o começo, na medida em que Vallejo tem como personagem central um operário que não tinha intenções de desafiar o Inca, muito menos tornar-se o guia dos povos do Tawantinsuyo. Menos pretensioso que o general Ollanta, Tolpor é conduzido pelo acaso e não necessariamente por um espírito de rebeldia.

[201] Expressão cujo significado corresponde a "pessoa comum".
[202] Segundo Edmundo Bendezú Aybar (1980, p. XXVI), teria sido grave a dupla violação cometida por Ollanta, ao transgredir as regras da linhagem Inca e se envolver com uma das virgens escolhidas. Para ele, o motivo da violação é enriquecido com a interpretação etimológica que Fernández Nodal faz de seu nome. Ollanta deriva de *ullu* (falo) e *anta* (prefixo do nome de sua tribo). Os Antasayas haviam sido expulsos de Cusco pelos Incas.
[203] O termo possui o significado de "lugar de Ollanta".
[204] As três jornadas do drama sintetizam os assuntos a que ele se refere. A primeira jornada é dedicada aos assuntos amorosos e a debates em torno do sofrimento causado pelo amor. A segunda jornada é dedicada aos assuntos bélicos, quando Ollanta se rebela com seu exército contra o Inca, primeiro como forma de desafiar o poder incásico por negar-lhe a mão de Kusi Kóyllur, e segundo por que Ollanta havia profanado o *Aclla Huasi* (templo das virgens escolhidas), para roubar uma vestimenta. Na terceira jornada, resolvem-se os conflitos, são feitas revelações e se estabelece a ordem, quando todos os erros do passado são restaurados.
[205] Em *Ollanta*, Kaura tem como personagem correspondente Kusi Kóyllur (ambas eram virgens consagradas ao Sol e pertenciam à família do Inca Pachacútec).

No início da peça, Tolpor está no seu local de trabalho e, como escreve Vallejo nas didascálias, o dia nasce com a luz do sol iluminando "el más grande de los bloques que están sueltos al pie de los muros"[206] e perto do qual "aparece, sentado (...) Tolpor, los codos en la rodillas y el rostro entre las manos, hundido en la cavilación"[207] (VALLEJO, 1979, p. 151). O pedreiro estaria pensando em um episódio vivido por ele na noite anterior e que será revelado nas cenas que se seguem. Trata-se do fato de ter visto uma ave áptera, o que para seus companheiros de trabalho significava um mau agouro, revelando a proximidade de tempos de guerra e miséria. Tolpor, entretanto, entende que o pássaro, por haver cantado tão lindamente, não devia representar agouro de fatalidades. Na esperança de encontrar o animal novamente, ele surpreende a todos ao descobri-lo morto debaixo da *Saycuska-rumi*[208].

A *Saycuska-rumi* aparece nesse drama como um importante referencial histórico por detrás do qual se revela um relato mítico. A partir dela, Vallejo contextualiza temporalmente o momento da história do Tawantunsuyo a que ele se refere. É a segunda metade do século XV, sob a direção do Inca Cusi Yupanqui, também conhecido como "Pachacútec", responsável pela expansão territorial do Tawantinsuyo, como resultado de seus objetivos de reunir sob o poder dos Incas as quatro partes do território. Nesse contexto, ele ordena que sejam construídos vários edifícios representativos da grandeza do seu povo após a vitória sobre os Chancas[209]. Esses cenários deveriam manifestar alusões aos acontecimentos sobrenaturais que estiveram por detrás dessa vitória. Conta-se que, preocupado sobre a possibilidade de Cusco ser invadida pelos Chancas, Cusi Yupanqui teria oferecido vários sacrifícios a uma *Huaca* para que dela pudesse obter um oráculo. Sabendo que os Chancas estavam prestes a invadir Cusco, o Inca e seu exército, com ajuda de outras etnias, preparam inúmeras armadilhas para evitar a invasão da cidade. Mas além de ter ajudado os incas a prepararem-se para receber os Chancas, a *Huaca* os teria surpreendido por meio de uma

[206] "o maior dos blocos que estão soltos próximos à base do muro" (VALLEJO, 1979, p. 151).
[207] "aparece, sentado (...) Tolpor, os cotovelos apoiados nos joelhos e o rosto segurado pelas mãos, submerso em suas reflexões" (VALLEJO, 1979, p. 151).
[208] A expressão significa "pedra cansada".
[209] Segundo Maria Rostworowski (1999, p. 52), o vocábulo "Chanca" possui três traduções possíveis. A primeira corresponde a "fio de lã", e a segunda designa *chanca zzapa*, que seria o equivalente a "andar cambaleando"; a terceira se refere à parte do corpo onde se unem as extremidades e o sexo. A autora se pergunta se essa denominação não poderia ser um apelido que os Incas deram a esse grupo étnico, referenciando a sua forma de caminhar. Por volta do século XIV e XV, os Chancas consistiam-se em várias comunidades ao longo da região andina, eles eram os *Hancohuallus*, os *Utunsulas* e os *Urumarcas*, que habitavam o vale do Rio Pampa; os *Vilcas*, que viviam na parte esquerda deste rio; os *Pocras*, assentados nos vales próximos à cidade de Ayacucho; os *Iquichanos*, das montanhas do norte de Huanta; os *Morochucos*, do Cangallo e, por último, os *Tacmanes* e os *Quiñuallas*, que viviam entre Abancay e a cordilheira nevada. Esse grupo étnico teria sido responsável pela desintegração dos Wari como majoritária no território. A intenção deles era conquistar toda essa região, por isso tinham o objetivo de invadir Cusco e submeter os incas que aí viviam sob seu domínio.

intervenção prática. No momento mais crítico da batalha entre soldados Incas e Chancas, as pedras passam por um processo de antropomorfismo e se tornam *pururauca*, ferozes soldados de pedra que foram, segundo esse relato, responsáveis pela derrota do inimigo. Os *pururauca* transformaram-se em uma espécie de guardiões da cidade de Cusco e em estandartes em outras lutas de expansão territorial. Difundida essa lenda, eles se tornaram famosos e temidos pelos inimigos, o que facilitou substancialmente a consolidação dos objetivos políticos de Pachacútec. É a partir dessa vitória que o Inca empreende a expansão do Tawantinsuyo, sendo seguido pelos Incas posteriores a ele.

Tolpor participa da construção de Sacsayhuamán, que, de acordo com o projeto, deveria ser um monumento à vitória dos Incas, e em cujo interior se realizariam batalhas rituais. Segundo Maria Rostworowski (1999, p. 88), naquele momento de expansão do Tawantinsuyo, Cusco não corria risco de ser atacado, de modo que Sacsayhuamán não foi construída com finalidade de ser uma fortaleza, mas uma espécie de memorial. Através das crônicas de Santa Cruz Pachacuti, podemos encontrar registros de que as festas de celebrações por essa vitória, nos anos subsequentes, foram realizadas nesse lugar, onde era possível reunir toda a comunidade da região para um evento de comemoração e recordação. Feito em pedras de vários tamanhos, próprio de um estilo arquitetônico paisagístico e ecológico, o memorial Sacsayhuamán podia ser considerado ele próprio um simulacro do exército de *pururauca*, visível aos olhos dos habitantes do Tawantinsuyo, como um rastro permanente da história oficial que não devia ser esquecida.

A *Saycuska-rumi*, em *La piedra cansada*, é um referente de ordem secundária com relação à grandiosidade que o projeto de construção de Sacsayhuamán representa para a história do Tawantinsuyo, a começar pelo fato de que resulta de uma operação mal sucedida por parte dos arquitetos e construtores civis. É provável que a referência que César Vallejo realiza sobre ela tenha origem nas crônicas de Inca Garcilaso de la Vega e Piedro de Cieza de León[210], cronistas que não deixaram de comentar sobre a *Saycuska-rumi*, associando-a ao

[210] De acordo com José Olascoaga (2007, p. 39), Vallejo poderia estar aludindo também a uma versão sobre a história da pedra cansada transmitida por seu professor, Eleazar Boloña, a quem Vallejo teria dedicado seu bacharelado. Boloña escreveu um artigo em 1888, a que deu título "Saycuscca-rumi: tradición cusqueña". Nele, o autor relatava um episódio ocorrido durante as celebrações do Inti Raymi quando "o arquiteto da fortaleza, chamado Inca-Urcón, apaixona-se pela filha do curaca de Paucartambo e lhe pede em casamento. Este impõe como condição que o arquiteto desloque uma pedra colossal que se encontrava distante" (OLASCOAGA, 2007, p. 39). Aceitando a condição, o arquiteto reúne vinte mil índios para que se desloque tal pedra, que no caminho se solta e esmaga muitos índios. Por sua vez, os índios decidem vingar-se do arquiteto e o assassinam com um golpe em sua cabeça, abandonando a pedra no meio do caminho.

projeto de construção de Sacsayhuamán[211]. O ponto comum entre as duas fontes é a caracterização da pedra, que possuiria uma dimensão fora dos parâmetros normais, sendo um resquício dessa construção. O ponto que as distingue relaciona-se a aspectos descritivos. Enquanto Cieza de León (2005, p. 410) diz que havia sido lavrada, Garcilaso (2005, p. 147) relata que a mesma encontra-se tosca e não lavrada. Cieza de León apresenta uma única descrição realista sobre esta pedra:

> (…) y andándolo notando, vi junto a esta fortaleza una piedra que la medí y tenía doscientos y setenta palmos de los míos de redondo y tan alta que parecía que había nacido allí; y todos los indios dicen que se cansó esta piedra en aquel lugar y que no la pudieron mover más, y cierto, si en ella misma no se viese haber sido labrada, yo no creyera, aunque más me lo afirmaron, que fuerzas de hombres bastaran a la poner allí, adonde estará para testimonio de lo que fueron los intentos de obra tan grande (…)[212](CIEZA DE LEÓN, 2005, p. 410).

Já nos *Comentários Reais* do Inca Garcilaso encontram-se duas versões. Uma delas é considerada pelo próprio cronista como uma fábula, já que se ouve dos "índios" e está marcada por uma característica fantástica. Segundo ele, a partir do que lhe foi dito, esta pedra "(…) del mucho trabajo que pasó por el camino, hasta llegar allí, se cansó y lloró sangre y que no pudo llegar al edificio (…)"[213] (DE LA VEGA, 2005, p. 147). A outra versão teria como base os relatos contados pelos amautas e é considerada por Garcilaso (2005, p. 147) "la verdad historial"[214] do episódio, já que ele atribui a essa versão um caráter de coerência factual, sem influências externas de ordem sobrenatural, e capaz de explicar racionalmente o episódio a que a fábula se refere. Nesse caso, a pedra cansou e chorou devido a um acidente ocorrido durante o seu transporte em uma ladeira quando se solta e desliza caindo e matando cerca de três ou quatro mil operários. O sangue que, segundo as histórias recolhidas por Garcilaso, corou a terra daquela região, deixando-a vermelha, seria dos operários que foram

[211] Nas primeiras décadas do século XX, e correspondendo às propostas indigenistas, lendas e histórias de origem popular, registradas em crônicas da conquista, tornam-se temas de várias narrativas históricas. Entre as mais destacadas estariam *Los Hijos Del Sol* (1921), de Abraham Valdelomar, *La Justicia de Huayna Cápac* (1918) e *El Pueblo del Sol* (1972), de Augusto Aguirre Morales, entre outras.

[212] "(…) e andando e observando, vi junto a esta fortaleza uma pedra que a medi e tinha duzentos e setenta palmos como os meus de largura e era tão alta que parecia que havia nascido ali; e todos os índios contam que esta pedra cansou-se naquele lugar e que não a puderam mover mais, e certo, se não se visse nela mesma, que estivesse lavrada, eu não acreditaria, ainda mais me afirmaram, que as forças do homem bastaram para colocá-la ali; onde estará para testemunho daquilo que foi tentativa de construção de uma obra tão grande (...)" (CIEZA DE LEÓN, 2005, p. 410).

[213] "(…) de tanto trabalho que passou pelo caminho até chegar até ali, cansou-se e chorou sangue e não pôde chegar ao edifício (…)" (DE LA VEGA, 2005, p. 147).

[214] "a verdade histórica". (GARCILASO, 2005, p. 147).

esmagados pela pedra. Não havia sido a pedra quem havia se cansado, mas sim os construtores, que desistem de levá-la após o acidente.

No drama de Vallejo, Tolpor participa das tentativas de levantar uma pedra cansada que é trazida de Pissac, comunidade localizada na região do Vale Sagrado. Intuitivamente, o pedreiro acredita que o pássaro sem asas esteja sob essa pedra. Ele dá voltas ao seu redor, suplica-lhe que se mova e, ao empurrá-la, para espanto de todos os outros trabalhadores, consegue movê-la apenas com suas mãos. Nesse momento, todos escutam um canto infinitamente triste que vem por cima dos muros, também ouvido pelos demais personagens que, embora não apareçam nessa cena, compartilham a mesma cronologia da peça. O que Tolpor ainda não sabe é que as ações de mover a pedra e encontrar o pássaro são as chaves que abrem as portas para os acontecimentos principais de sua vida, pois, ao saber do acontecido, o arquiteto da obra ordena que avisem ao Inca para que ele seja testemunha de um novo levantamento da pedra cansada.

Nos quadros segundo e terceiro, Vallejo apresenta-nos a ñusta Kaura, que em um contexto distinto ao de Tolpor, rodeada por servos e Amautas, passa seu tempo conversando sobre oráculos e sobre filosofia andina. Ela recebe a notícia de que deve acompanhar o Inca até a construção de Sacsayhuamán para assistirem o levantamento da pedra cansada. Durante esse ritual, em que são invocadas as forças da natureza para que a pedra se levante, fica subentendido que após ser erguida a pedra volta a cair e provoca uma tragédia – em uma referência, nesse caso, ao acidente relatado por Garcilaso –: "de pronto, un formidable estrépito se produce por el lado del pasadizo izquierdo y retiembla toda la fortaleza. La multitud lanza un alarido, seguido de un silencio de muerte"[215] (VALLEJO, 1979, p. 164). Nessa situação de caos, Kaura desmaia e é socorrida por Tolpor. Ao acordar, para demonstrar sua gratidão, a virgem passa as mãos pelo cabelo do pedreiro e lhe sorri, gestos que o fazem apaixonar-se por ela e cultivar, a partir daí, um sentimento misto de paixão e raiva, consequência da impossibilidade de aproximação, por ele ser um *hatun runa* e ela uma *ñusta*.

O quinto quadro passa-se no Qoricancha[216]. Tolpor está passeando e encontra algumas donzelas com as quais conversa. Sabemos que Tolpor vive em Hurin-Cuzco e que ele

[215] "De repente, um incrível estrondo se reproduz pelo lado esquerdo do corredor e balança toda a fortaleza. A multidão lança um grito seguido de um silêncio de morte" (VALLEJO, 1979, p. 164).

[216] O Qoricancha "Recinto do Ouro" foi o principal santuário dos Incas. Datado aproximadamente das épocas Kilke e Inca. Segundo o responsável pelo *Projeto Qoricancha: Los tuneles de los Andes y el oro de los Incas* (Disponível em: <http://www.koricancha.net/>), Anselm Pi Rambla, a construção do templo foi feita com pedras andesita procedentes das canteiras de Waqoto, distante 7 km da cidade de Cusco. Foi construído sobre um terreno de origem pluvial, em uma planície que separava os rios Tullumayo e Huatanay onde se encontram as atuais avenidas El Sol e Tullumayo. Maria Rostworowski (1999, p. 84) explica-nos que foi o Pachacútec Inca

não entrará no templo para fazer uma visita, porque, antes, quer realizar um ritual de purificação no rio Huatanay. No sexto quadro, na rua Chokechaka, apresenta-se um ritual de celebração à entrada de Kaura na puberdade. O ritual acontece diante de uma *Huaca*, através da qual se escutam vários oráculos. Há a presença de um coro e de várias pessoas que, enquanto assistem à cerimônia, comentam sobre variados rituais de passagem femininos conhecidos na região de Cusco. Quando termina o ritual, Kaura é aconselhada para que tenha cuidado, já que na noite anterior, não só ela, mas também outras pessoas teriam ouvido um canto e o caminhar de um desconhecido próximo aos seus aposentos.

No decorrer da trama, Tolpor e a comunidade se preparam para uma nova empreitada militar, em que o exército do Sol deve enfrentar a nação Kobra[217]. Decidindo lutar junto ao exército, antes ele visita o *altomisayoc*[218] Sallcupar. Em seguida, há uma cena em que Kaura e Oruya se preparam para dormir, momento em que Tolpor invade o quarto de ñusta, como é descrito nas didascálias. Na cena seguinte, aparece Kaura, que vive em Tullpac, longe de Cusco. Essa referência traz a importante informação de que já se passou algum tempo desde os episódios relacionados ao levantamento da pedra. Nessa cena, Kaura relembra a noite em que Oruya foi estrangulada. Para o leitor, fica evidente que o crime foi cometido por Tolpor na intenção de assassinar sua amada, mas não ficam esclarecidos outros motivos que o levam a isso, a não ser os passionais. Na sequência, Tolpor participa das batalhas contra os Kobras, destaca-se como um guerreiro valente e responsável pela vitória dos Incas. Considerando que se tratava de um cidadão que destemidamente lutou pelo Tawantinsuyo, o conselho dos anciões e amautas decide torná-lo Inca. No entanto, Tolpor, desesperado pela culpa e pela ausência de um compromisso administrativo para com o Tawantinsuyo, abandona

---

Yupanqui que reconstruiu esse santuário adornando-o com objetos feitos em metais preciosos. Nesse contexto, o antigo nome do lugar *Inti Cancha*, "Recinto do Sol", foi substituído por *Qoricancha*, "Recinto do Ouro". Essa mudança tinha a ver com a reforma religiosa que o Inca Pachacútec realizou com o propósito de fazer de Cusco o centro religioso do Tawantinsuyo. Era de seu interesse que as principais *Huacas* do Tawantinsuyo permanecessem em Cusco e que a elas fossem oferecidos bens, terras e serviçais. Além disso, ter as *Huacas* em Cusco era uma medida preventiva contra ataques à cidade, já que ninguém profanaria seus Deuses. Antes de ser saqueado pelos espanhóis, o *Qoricancha* era todo ornamentado de metais preciosos e estavam lá os recintos dedicados às divindades Sol e Arco-Íris, à tríade Trovão, Raio e Relâmpago, à constelação Plêiades, à estrela Venus, e também aos sumos sacerdotes (Willaq Humi) e às vírgens escolhidas (Mamaconas).

[217] Segundo Podestá (1994, p. 274), a referência que Vallejo faz aos Kobras é bastante superficial, uma vez que poucas informações existiam sobre essa civilização, se é que ela existiu. Este crítico considera que Vallejo menciona os Kobras com intenção apenas de marcar a existência de conflitos entre os Incas e outros povos andinos, mas a partir de um conhecimento meramente enciclopédico do tema. A falta de informações sobre esta civilização nos faz concordar, em parte, com a consideração de Podestá, entretanto levo em conta o fato de que o drama consiste em uma ficção e, portanto, permite este tipo de projeção. Que houve guerra entre os Incas e outros povos é uma informação real, o próprio Vallejo sabia disso e talvez quisesse substituir os verdadeiros inimigos dos Incas, que eram os Chancas, por outra civilização "fictícia".

[218] Sacerdote andino que pode se comunicar com as *Huacas*, e com outras dimensões do tempo e espaço do aqui (Kay Pacha), sabe ler folhas de coca, é um conselheiro e mestre em rituais de cura.

este posto e opta por viver uma vida errante. Encontra Kaura, na cena final, como uma mulher que lhe oferece seu amor. Mas, nesse caso, trata-se daquele amor humano, fraterno e universal característico da poética vallejiana.

Esse desenlace final é, sobretudo, o que a meu ver diferencia *La piedra cansada* de *Ollanta*. Como se sabe, no drama quéchua colonial, o general Ollanta passa um tempo preso em exílio, após ser capturado por Rumi Ñawi. Só após a morte do Inca Pachacútec, é que seu filho e novo Inca Túpac Yupanqui, numa atitude de justiça, decide perdoá-lo, libertá-lo e permitir que se case com sua irmã Kusi Kóyllur. Para Martín Lienhard (1991, p. 196) e García-Bedoya (2000, p. 206), ao privilegiar as relações afetivas antes das normas sociais, o *happy end* de *Ollanta* traduz uma versão ocidentalizada das relações amorosas. Através desse *happy end* nos é oferecida uma imagem mais humana do Inca, o que teria relação com "la capacidad de la sociedad inca para restablecer, en una época de crisis, un poder supremo y justo"[219] (LIENHARD, 1991, p. 197). A época de crise a que se faz referência seria o período colonial, e esse poder supremo e justo alocado na figura do Inca relacionava-se com o desejo da elite andina de que os representantes da metrópole administrassem a colônia de forma menos corrupta e intransigente. Por seu turno, Vallejo, que conhece essa história, não recorre a um final feliz. Remoído pela culpa, Tolpor não busca nenhuma redenção, a não ser aquela que tem a ver com despertar a compaixão das pessoas diante de sua imagem, agora deficiente, miserável e errante, como um sujeito sem esperanças para lutar. Essa imagem nos faz recordar a própria imagem de César Vallejo, nos últimos anos em que viveu em Paris.

Ao ponderar sobre este enredo e suas relações com a memória material do sujeito andino, considero também a hipótese de que o texto *La piedra cansada* configura-se como uma dramaturgia sobre o espaço ou uma dramaturgia cujo espaço é construtor semântico. Nela, os locais de memória da cidade de Cusco são explorados enquanto locais de memória e espaços propícios à recordação e estão associados não só à história do Tawantinsuyo, mas ao cotidiano dos *hatun runa*, neste caso, representado por Tolpor. Ressalta-se ainda que, no fim do drama, esse se torna um mendigo, ou seja, aquele que ocupa finalmente o espaço urbano como principal moradia. Dentro desta proposta de leitura, também veremos até que ponto chegaram as batalhas pela memória nacional no Peru contemporâneo, uma vez que em *Adiós Ayacucho* a Praça de Armas, a Catedral e o mausoléu de Francisco Pizarro também podem ser considerados lugares da memória e espaços da recordação para o sujeito andino representado por Alfonso Cánepa.

[219] "a capacidade da sociedade inca de restabelecer, numa época de crise, um poder supremo e justo" (LIENHARD, 1991, p. 197).

1.4 A MEMÓRIA DOS LOCAIS E OS ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO EM *LA PIEDRA CANSADA*

A possibilidade de ler *La piedra cansada* como uma dramaturgia sobre o espaço invoca a concepção de que existe uma memória que se recorda dos locais e uma memória que está por si só situada nos locais ou ambientes[220]. Levo em consideração que a memória dos locais e dos espaços pode ser entendida através das relações entre sujeitos e espaços físicos habitados ao longo do tempo, e é por meio dessas relações que podemos distinguir quando a lembrança está nos locais ou quando ela parte de uma recordação externa a eles, cuja origem situa-se nos próprios sujeitos.

No que se refere à evocação da lembrança, considerando sua relação com a espacialidade corporal e ambiental, Paul Ricœur (2007) explica-nos que é necessário levar em conta a memória individual que pode ser compartilhada com pessoas próximas (da família, do círculo social), assim como também com desconhecidos, em casos como quando um indivíduo, por exemplo, lembra-se de que já esteve em algum lugar com alguém e que a experiência de estar neste lugar foi compartilhada com outros que ali estavam, sem que necessariamente se conhecessem. Dessa memória íntima compartilhada passa-se para a memória coletiva quando a lembrança em questão está no local frenquentado pela comunidade por motivos relacionados à tradição religiosa e à memória coletiva, nacional, afetiva, etc. Sendo assim, a lembrança que reside inicialmente nos locais e ambientes pode ser transposta à memória dos sujeitos que aí estiveram, ou um lugar qualquer pode transformar-se num ambiente de memória a partir da relação que o sujeito estabeleceu com o espaço que ele habitou. Mesmo quando a lembrança pertence a um local situado no interior do espaço geométrico referente a um país, a uma cidade ou a um bairro, ela pode ter sua origem no sujeito, já que o ponto referencial está em seu corpo – "meu lugar é ali onde está meu corpo" (RICŒUR, 2007, p. 157-158) –, a partir do qual se lembra, em relação com aquilo de que se lembra.

O sujeito que se lembra de algo é capaz de estabelecer um movimento que desencadeia uma relação entre presença e ausência da coisa lembrada. No pensamento de Ricœur, colocar-se e deslocar-se são atividades que fazem do lugar da lembrança algo a ser buscado. Com base nesse pensamento, chamo atenção para o fato de que Vallejo escreve o drama no seu exílio e, por isso, realiza um deslocamento no qual o seu corpo só pode ser considerado um referencial concreto, de onde parte a recordação, se se leva em conta que se

[220] Cf. ASSMANN, 2011, p. 317.

trata de uma projeção ficcional. Uma vez que o poeta não esteve em Cusco, os locais de memória e espaços de recordação presentes em *La piedra cansada* aparecem associados a uma memória coletiva relacionada ao sujeito andino, sem que passe pela memória compartilhada, ou seja, sem uma memória individual do autor (fatores autobiográficos) como índice da lembrança. O "quando estive lá", correspondente ao deslocamento do corpo do sujeito (autor) até os ambientes de memória, é substituído por um "como se eu estivesse estado lá", que dá impulso para que seu corpo inicie uma busca por esses espaços por meio de um exercício de fantasia e projeção de imagens desses lugares e espaços, recorrendo, principalmente, à memória que neles reside.

A figura de um Tolpor mendigo e cego no fim de *La piedra cansada*, por outro lado, e de um ponto de vista autobiográfico, poderia ser lido como a impossibilidade de Vallejo concretizar uma lembrança definitiva de lugares onde nunca esteve, mas ao mesmo tempo, pode ser lido como um biografema[221] do poeta. A meu ver, em relação aos lugares de memória e espaços da recordação, presentes em *La piedra cansada*, a sensação de haver estado lá é proporcionada por imagens de um olho que os viu em fotografia e de um conhecimento sobre as memórias desses locais, apresentadas ao poeta por aqueles textos arqueológicos a que se dedicava a ler. Isso nos obriga a concluir que Vallejo nunca pôde enxergar mais que a representação desses lugares, ou a memória social que através deles está associada a uma coletividade. Vallejo é um sujeito, tal como Tolpor, em sua cegueira e exílio, que só pode ver e sentir esses lugares com a sua imaginação, caminhando a esmo. Na última cena do drama, a personagem parte sem rumo, entretanto em direção ao Sol: "¡Padre Sol guíame!"[222] (VALLEJO, 1979, p. 217).

Pierre Nora foi o pioneiro a refletir e a erguer questões em torno dos lugares de memória em *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992), levando em conta uma mudança epistemológica na área da historiografia, quando a memória é então apreendida pela História. A partir dessa quebra de paradigamas, Memória e História passam a ser retomadas sob o signo da descontinuidade, em que o passado só pode ser vivenciado de forma fragmentada,

[221] Cf. BARTHES, 1977, p. 09. O termo "biografema", cunhado por Roland Barthes em *Sade, Fourier, Loiola*, pode ser relacionado ao modo como na escrita de *La piedra cansada* existe uma projeção autoficcional de Vallejo. Nessa projeção autoficcional, histórias de vidas, ou, mais próximo do termo barthesiano, de certos traços biográficos da vida de um escritor – Vallejo – são associadas à elaboração do personagem Tolpor. Segundo Barthes: "(...) se fosse escritor, e morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um amigável e desenvolto biógrafo, a alguns detalhes, a alguns gostos, a algumas inflexões, vamos dizer: "biografemas", em que a distinção e a mobilidade poderiam deambular fora de qualquer destino e virem contagiar, como átomos algum corpo futuro, destinado à mesma dispersão; em suma, uma vida com espaços vazios" (BARTHES, 1977, p. 09)

[222] "Sol, meu pai, guia-me" (VALLEJO, 1979, p. 217).

como uma fratura. Nesse contexto, a noção de lugar de memória surge menos como lugares topográficos, do que como marcas exteriores a partir das quais os sujeitos da memória buscam apoio durante o exercício de recordação[223], o que vem a ser definido por Ricœur (2007, p. 415) como "inscrições, no sentido amplo, atribuído a esse termo em nossas manifestações sobre a escrita e o espaço".

No início dos estudos de Nora, a noção de lugar de memória parecia estar mais próxima da História, devido ao fato de que este conceito, como dispositivo teórico, aplicava-se aos patrimônios de identidades nacionais. Publicado gradativamente em três volumes, o projeto *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992), apresenta uma problemática que indica, desde o primeiro até o último volume, "a exasperação suscitada pelo confisco do tema por parte da paixão de comemoração, contra a qual o autor pôde se erguer em nome da história nacional" (RICŒUR, 2007, p. 412). Contra isso, Nora (1984, p. XIX) reafirma o carácter residual dos lugares de memória, fundamentais no processo de reconstrução da memória coletiva, inclusive da memória nacional, mas indica a existência dos *ambientes de memória* (*milieux de mómoire*). Seguindo o raciocínio de Nora, Leda Maria Martins (2003) entende que:

> (...) a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos *lugares de memória (lieux de mémoire)*, bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos *ambientes de memória (milieux de mómoire)*, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. (MARTINS, 2003, p. 69).

Com base nessa ideia, penso que no caso de *La piedra cansada*, os lugares que aparecem aí funcionam, dramaturgicamente, tanto como lugares de memória – por serem espaços institucionalizados, considerando-se sua relação com uma história monumental do Peru – quanto por serem ambientes de memória e espaços privilegiados para a recordação, para o encontro comunitário e para a realização de ritos, nos quais os reportórios orais são ativados e transmitidos.

Como se viu anteriormente, em referência aos estudos de Maria Rostworowski (1999, p. 88), trabalho com a possibilidade de que o atual complexo arqueológico de Sacsayhuamán tenha sido construído para ser um memorial da vitória dos Incas e, por isso,

[223] Do ponto de vista do contexto francês, os primeiros lugares citados por Nora, no Tomo I, são "o calendário republicano, representação externa do tempo social, a bandeira, emblema nacional oferecido a todos. Tantos objetos simbólicos de memória como a Bandeira Tricolor, os Arquivos, as bibliotecas, os dicionários, os museus, assim como as comemorações, as festas, o Panteão ou o Arco do Triunfo, o dicionário Larousse e o Muro dos Federados" (RICŒUR, 2007, p. 415).

um espaço onde a representação de batalhas rituais provocaria a recordação tanto de uma história oficial, como da memória coletiva dos povos do Tawantinsuyo. Também faço alusão ao Qoricancha, à Rua Chokechaka, e ainda ao rio Huatanay e outros cenários que, como "inscrições" no espaço da cidade de Cusco, adquirem pelo menos três significados na dramaturgia vallejiana: um significado material, outro simbólico e outro funcional. Assim, do ponto de vista dos escritos de Vallejo, a partir do qual o poeta valoriza a memória material e a litografia, os locais de memória são explorados em sua dramaturgia e aparecem fixados a um contexto histórico em que a história oficial do Tawantinsuyo estava sendo construída, mas não necessariamente com a finalidade de adquirir o atual *status* de uma memória coletiva e de resistência identitária para aqueles sujeitos que nasceram e vivem nos Andes. Os atuais locais de memória do Tawantinsuyo, em *La piedra cansada*, são estruturas, espaços habitados e locais onde os personagens trabalham, realizam cerimônias, conversam. A rua é o cenário para as apresentações de dança, é a morada do mendigo, é o caminho do dia a dia. Esses locais configuram simbolicamente aquelas identidades culturais que seriam, pouco tempo depois, surpreendidas pela invasão de estrangeiros, saqueadas e postas à qualidade de ruína, sobretudo durante o período colonial quando os invasores ergueram suas construções, utilizando, como matéria prima, as estruturas dos edifícos incásicos, arruinando e tranformando, desse modo, a arquitetura urbana de Cusco.

Ao considerar o risco que os processos históricos ofereceram a estes locais, em *La piedra cansada* os significados simbólicos, presentes na estrutura interna do texto, podem ser sistematizados ao se levar em conta: o contexto histórico pós-colonial no qual foi escrito o drama e o contexto histórico pré-hispânico no qual ocorre o drama. Nesse sentido, Sacsayhuamán é um local a partir do qual se podem extrair muitas memórias pois é "obra de imaginação e garante a cristalização das lembranças e sua transmissão" (RICŒUR, 2007, p. 412). As transformações históricas sofridas ao longo dos séculos fazem com que a sua lembrança adquira variados significados tanto na memória coletiva quanto na história oficial do Tawantinsuyo, da colonização e da atual República do Peru. O Complexo de Sacsayhuamán foi construído para ser um lugar de memória comemorativa, que brindava os êxitos das campanhas de expansão territorial e dominação cultural dos Incas sobre outras etnias, e, por outro lado, foi palco também de lutas dos Incas que resistiam contra as ofensivas dos soldados espanhóis, durante o processo de conquista.

A palavra Sacsayhuamán deriva de dois termos: *Huamán*, que pode significar "falcão" ou "águia", ou simplesmente "aves de rapina", podendo ser escrita também como

Guamán e *Sacsa*, que é adjetivo e significa "saciado". A aglutinação das duas palavras resulta na expressão cuja tradução é comumente a de "lugar do falcão saciado".[224] A origem desse nome reside no fato de que, após as lutas entre nativos e invasores, os corpos daqueles que tombaram nas batalhas ficavam espalhados pelo terreno, atraíndo as aves daquela região, que voavam colorindo os céus. Após essas batalhas, Sacsayhuamán foi tratada pelos espanhóis como uma canteira. Segundo o Portal Inca[225], somente 20% do que era a Sacsayhuamán pré-colonial podem ser identificados, atualmente. A construção, que mantinha inúmeros lugares de celebração às *Huacas*, foi, pouco a pouco, sendo demolida. As pedras que constituíam seus enormes muros e portais foram utilizadas na construção de casas e igrejas em Cusco, durante o período de estabilização colonial.

A destituição do significado comemorativo que possuía esse lugar fez com que ele deixasse de ser um local da memória vitoriosa, para os Incas, para se transformar num lugar de memória traumática, cenário de sua derrota e da prática da dominação espanhola. Para Vallejo, em referência à versão de Garcilaso de la Vega sobre o acidente da pedra cansada, Sacsayhuamán já na sua contrução é caracterizada como um lugar de memória traumática que, para tornar-se um monumento representativo da memória comemorativa (vitória dos Incas sobre os Chancas), tem em suas entranhas um antimonumento como resquício daqueles que morreram em função da contrução do monumento principal. Entretanto, o trauma sofrido pelo sujeito andino durante o processo de invasão dos estrangeiros, das guerras de conquista e da colonização, faz com que Sacsayhuamán, ainda que esteja associada à derrota na perspectiva dos invasores, mantenha uma relação muito mais fecunda com a resitência cultural dos povos do Tawantinsuyo.

O processo de destruição de Sacsayhuamán teve como objetivo destituir seu significado de grandiloquência para os povos que ali tiveram sua origem. Durante o período de dominação colonial, Sacsayhuamán foi elevada à categoria de ruína associada a uma história – a dos povos pré-hispânicos – abortada. Entretanto, mesmo nessa aparente função de ruína, Sacsayhuamán sustentou e garantiu a permanência da memória coletiva, por seu envolvimento e inspiração em histórias que não tinham outro cenário que suas pedras. Assim,

[224] No romance *Los Ríos Profundos* de José María Arguedas, no primeiro capítulo, "El Viejo", o jovem Ernesto chega à cidade de Cusco pela primeira vez. Ao visitar Sacsayhuamán, o garoto faz questão de descrever as suas impressões e contar ao leitor como seu pai lhe responde às perguntas sobre a origem do nome do lugar. Nessa versão, *huamán* significa "águia". Indagado pelo filho por que se chamam águias saciadas, já que não há nenhum alimento no local, o pai responde que seriam um tipo de águia oriunda daquele lugar, que não se alimentavam e não morriam "chegando vivas até o julgamento final" (ARGUEDAS, 2011, p. 26).

[225] Disponível em:<http://www.portalinca.com/sacsayhuaman/> Acesso em: 02 abr. 2011.

esse espaço nunca deixou de ser um lugar de memória e ambiente de recordação para o sujeito andino residente nas imediações de Cusco.

Nesse contexto, a presença de sua estrutura, ainda que gradativamente abatida, adquire a importância de um "Local de Geração" (ASSMANN, 2011, p. 320), que vincula desde muito tempo os grupos familiares, étnicos e sociais, incluindo o cultivo à terra como espaço sagrado e o contato, através dela, com seus mortos[226]. Não mais como um lugar para se comemorar, na esteira de Assmann, considero Sacsayhuamán um lugar de geração, que aparece em *La piedra cansada* com a finalidade de fazer ouvir as vozes daqueles a quem o local pertencia antes da colonização, e sua importância atual como espaço de recordação.

FIGURA 11 – Sacsayhuamán, em dia de celebração do *Warachikuy*.
Fonte: Foto de Carla Dameane, 18 de setembro de 2011.

Em 1983, a cidade de Cusco consolida-se como Patrimônio Cultural da Humanidade[227] e chama atenção da comunidade internacional pelo número de sítios arqueológicos, monumentos e lugares de memória coletiva que, por sua vez, pertencem ao

[226] Cf. ASSMANN, 2011, p. 321-322.
[227] Declaração conferida pela Unesco (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura).

Tawantinsuyo e a uma memória transnacional[228]. As políticas de proteção e gestão desses patrimônios investem em projetos que têm como alcance divulgar esses lugares, que foram cenários da história ancestral, no contexto da economia turística do país. No interior desse movimento, aparecem os problemas resultantes da transformação de lugares de memória coletiva em patrimônios nacionais, sobretudo frente à ameaça de se destacarem como resíduos imutáveis da andinidade. Contra isso, penso na importância de *La piedra cansada* como um drama que nos faz pensar nos significados atribuídos aos lugares de memória, que, apesar de sua longa duração como inscrição no espaço, podem sofrer redefinições em suas identidades, assim como em relação aos sujeitos, e no significado que podem adquirir nos diferentes contextos.

Embora tenha se tornado um local da memória oficial, na classificação e preservação dos patrimônios históricos e culturais do Peru, Sacsayhuamán é um "Local de Geração" e um "ambiente de memória", porque além de suscitar lembranças relacionadas ao passado da coletividade local, a sua presença, na paisagem cusquenha, atrai as famílias que se dirigem a ela em seus passeios dominicais[229] e durante eventos relacionados ao calendário andino, quase sempre organizados pelas escolas e centros de cultura, como é o caso do *Warachikuy*[230] e da cerimônia do *Inti Raymi*.[231] Ocupando o espaço que sempre foi seu, as estruturas que restaram daqueles anos de dominação colonial aparecem ampliadas por serem resquícios perenes de unidade e de resistência cultural do sujeito andino.

---

[228] Em referência ao projeto *Stätten grenzüberschreitender Erinnerung – Spuren der Vernetzung des Saar-Lor-Lux-Raumes im 19. und 20. Jahrhundert* (Lugares de Memória Transnacionais – Traços e resíduos na região Saar-Lor-Lux-Raumes, nos séculos XIX e XX) de Rainer Hudemann (2009). Nesse projeto, a ideia de lugar de memória, "*Erinnerungsstätten*", também está associada a espaços físicos que adquirem significados distintos de acordo com acontecimentos históricos. Levando em conta o contexto da recente história das Primeira e Segunda Grandes Guerras, na região fronteiriça entre Alemanha e França, Hudeman trabalha com denominações que definem os lugares de memória existentes nessa região em categorias que servem-nos de contraponto para se pensar nos lugares de memória mencionados por Vallejo como lugares de memória transnacionais do Tawantinsuyo.

[229] Cf. MARCOY, 2001, p. 379. Em seu livro *Viaje a través de América del Sur*, o francês Paul Marcoy, que esteve em Cusco no século XIX, deixou registradas informações sobre a existência de passeios a Sacsayhuamán, como parte da rotina dos cusquenhos.

[230] Festival *Warachikuy* ("fazer vestir o calção"). É uma cerimônia anual organizada pelo Colégio de Ciências de Cusco que consiste em rememorar um ritual de passagem da infância para a adolescência. Este ritual está dividido em três partes: ritual de abertura, com o discurso oficial do Inca e a presença da nobreza, seguido das competições esportivas e de raciocínio, e da terceira parte, com apresentações de danças e canções.

[231] Durante minha estadia nessa cidade, percebi que o lugar ainda é visitado pelas famílias que vão até lá para passeios domingueiros. Eles levam bebidas, comidas, lembram-se de passeios anteriores e contam sobre o que sabem da história do lugar, transmitindo a relação que possuem com o espaço. Conheci crianças que vivem próximas ao bairro de San Cristóbal e que passam por Sacsayhuáman todos os dias, no caminho de ida e volta da escola, bem como seus pais, que percorrem o mesmo caminho rumo ao trabalho. Entrevistados sobre a relação que eles mantêm com o lugar, disseram que eles são feitos da mesma terra. Quando nasceram, as pedras já estavam lá como uma lembrança da *hermosíssima* história deixada por seus ancestrais. No futuro, eles sabem que seus filhos e netos também terão lembranças de Sacsayhuamán para recordar, por causa de seus pais. Eles já se terão ido, mas as pedras não.

Após a experiência de estar no poder como Inca, em *La piedra cansada*, Tolpor recorre ao anonimato no exílio, desprendendo-se, de certa maneira, de qualquer vínculo com uma unidade social e coletiva. Embora dependesse da ajuda alheia, devido à instabilidade de sua vida como mendigo, ele será solitário, como uma ovelha perdida de seu rebanho. Entretanto, a relação com o espaço antes habitado pela personagem deverá ser o elo que o manterá para sempre ligado àquela história que ele ajudou a construir e cuja memória compartilhará para sempre com os seus. Assim é que percebo, em *La piedra cansada*, a relação dos sujeitos andinos inseridos nos espaços urbanos, lugares e ambientes de memória e espaços de recordação de Cusco. Na medida em que eles habitam e vivem esses lugares de maneira diferente dos turistas e de alguns estrangeiros, reafirmando o elo que os une como sujeitos de uma história coletiva compartilhada, cujos vínculos com suas identidades são fortalecidos com o tempo, apesar das mudanças e transformações sociais e históricas.

Ao se projetar como um sujeito andino em *La piedra cansada*, César Vallejo eleva um sentimento de nostalgia em torno dos locais de memória, porque trabalha com matizes variados do tempo em potência. Essa potência temporal tem a ver com cultivar, além da memória comemorativa, a memória traumática dos povos sobreviventes de períodos de dominação colonial e a memória afetiva inesgotável, que mantém vivo o significado íntimo desse lugar para as famílias que vivem ali. Unindo cultural e coletivamente um determinado grupo, os caminhos percorridos (habitados e vividos) no espaço da cidade de Cusco e os locais de memória, como imagem fantasiada por Vallejo, adquirem em seu personagem Tolpor a força dramática de alguém que possui a vivência desses lugares em seu coração, mesmo que o negue:

> HUACOPA: — ¿A un hombre cualquiera, a un ser ordinario como yo, le estaría permitido aspirar a ser mendigo?
> TOLPOR: — Tendrías que vivir sin porvenir y sin pasado *(Por la izquierda viene una mujer, con unhato de ropa a la espalda y unniño de la mano. Tolpor, nervioso)* ¿Quién pasa por ahí?[232] (VALLEJO, 1979, p. 213).

Tolpor carregará consigo uma relação com esses espaços que acoplam sentimentos de amor, tristeza, raiva, culpa e nostalgia, mas não uma experiência de não

[232] "HUACOPA: — Para um homem qualquer, um ser ordinário como eu, estaria permitido desejar ser um mendigo? / TOLPOR: — Você teria que escolher viver sem futuro e sem passado (*pela esquerda vem uma mulher, com uma manta de roupas nas costas e de mãos dadas a um menino, parece estar de mudança. Tolpor, nervoso*) Quem passa por aqui?" (VALLEJO, 1979, p. 213).

pertencimento ou estranhamento em relação à memória coletiva que o escritor reivindica ao trazer esses espaços para a sua dramaturgia.

1.5 A MEMÓRIA DOS LOCAIS E OS ESPAÇOS DA RECORDAÇÃO EM *ADIÓS AYACUCHO*

Na montagem *Adiós Ayacucho*, os lugares de memória e os espaços da recordação, seus significados e sua manutenção em relação à aparição de sujeitos andinos ocorrem de duas maneiras: uma delas se refere à construção de locais da memória nacional em Lima, que, diferentemente dos locais da memória nacional de Cusco, dialogam de modo mais ou menos positivo com o processo de colonização. Essa reflexão está presente em *Adiós Ayacucho* e reside no fato de Alfonso Cánepa decidir migrar para a capital do Peru, visto ser este o centro administrativo do país. A outra maneira tem a ver com a atuação de Yuyachkani na campanha informativa da Comissão da Verdade e Reconciliação "Para que não se repita" (durante a qual os integrantes do grupo percorreram, entre os meses de agosto e setembro de 2001, comunidades e cidades da região serrana[233], apresentando *Adiós Ayacucho*, e em 2000 também *Antígona*)[234] e nas audiências públicas, também organizadas pela CVR (apresentaram além das duas obras já citadas, a ação cênica *Rosa Cuchillo*, de 2001) [235].

Lima está localizada às margens do Oceano Pacífico e foi fundada em 1535 pelo capitão de milícias e conquistador do Peru, Francisco Pizarro. Ela foi chamada de Ciudad de los Reyes, devido à sua fundação em janeiro, data próxima das festividades dos Reis Magos. Sua importância como capital do Vice-Reino do Peru introduz ao nome outras possibilidades interpretativas. Sede dos representantes da coroa espanhola e posteriormente dos primeiros filhos de espanhóis nascidos no território, ilustrada e crioula, esteve quase sempre isolada de

[233] Segundo Rubio Zapata (2008, p. 55), eles percorreram Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta e Huancayo.

[234] Inspirada no clássico de Sófocles, e adaptada livremente por José Watanabe, *Antígona*, de Yuyachkani, é protagonizada por Teresa Ralli e tem como princípio a aproximação do mito grego clássico de Antígona, com a realidade peruana relacionada à história recente do Peru. O espetáculo teve sua estreia em fevereiro de 2000 e foi levado a várias comunidades peruanas como Sicuani (Cusco), Abancay (Apurímac), Huanta (Ayacucho), Trujillo (La Libertad) e Chimbote (Ancash), como apoio às campanhas de informação sobre a CVR – Peru. Cf. em: <http://www.yuyachkani.org/obras/antigona/antigona.html>. Acesso em 30 de abril de 2012.

[235] Adaptação livre do romance *Rosa Cuchillo* (1996), de Óscar Colchado Lucio, a ação cênica *Rosa Cuchillo*, de Yuyachkani, foi criada para ser posta em cena em Mercados Andinos. Protagonizado por Ana Correa, *Rosa Cuchillo* invade o cotidiano e surpreende os espectadores, instaurando no espaço público uma teatralidade que envolve a fábula, a dança, a música, imagens oníricas e hiper-realistas, buscando promover um novo olhar para a história vivida pelo seu país nas duas décadas (1980-2000). Teve estreia em novembro de 2001 e foi encenada nas Audiências Públicas da CVR nas cidades de Huamanga y Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huanuco, Lima, Huancavelica e Puno. Cf: <http:// www. yuyachkani.org/obras/rosacuchillo/rosa.html>. Acesso em 23 de abr. de 2012.

outras regiões, sobretudo a amazônica e a serrana, morada dos sujeitos andinos. Durante a colonização, Lima foi decisiva como um ponto estratégico do comércio interregional e também como sede militar do exército espanhol, preocupado em defender seu território de invasões estrangeiras. Lá estavam o Tribunal da Santa Inquisição e os principais corregedores, representantes da metrópole e opositores dos curacas da região andina. Esse modo de distribuição dos poderes fazia com que o Peru se apresentasse dividido entre duas facções: a república dos índios e a república crioula. Essa divisão teve sua continuidade mesmo depois da independência do país, em 1821, e também foi tema dos estudos de José Carlos Mariátegui, que, ao falar sobre centralismo e regionalismo, criticava de maneira revisionista e incisiva o fato de que "El Perú costeño, heredero de España y de la conquista, domina desde Lima al Perú serrano; pero no es demográfica y espiritualmente asaz fuerte para absorberlo. La unidad peruana está por hacer"[236] (MARIÁTEGUI, 2007, p. 171).

Da segunda metade do século XX até a nossa contemporaneidade, o conflito entre centralismo e regionalismo sofreu uma quebra em seus paradigmas devido aos intensos processos de migração interna, de forma que a cidade de Lima, em apenas meio século, passou a concentrar um terço de toda a população nacional. Na medida em que a capital tornou-se um modelo de metrópole moderna, centro do poder administrativo e capitalista, ela atraía aqueles que viviam no interior, em localidades com as quais o estado peruano importava-se pouco, investindo de forma escassa em sua modernização. A capital sofreu grandes modificações em suas estruturas com a finalidade de acomodar os novos sujeitos que chegavam, fazendo dela um exemplo dessa mobilidade, já que apresentava em sua aparência haver liquidado o julgamento de Mariátegui, quando este afirma que Lima não era demográfica nem espiritualmente forte para absorver os sujeitos que vinham de outras regiões.

A integração nacional que se evidencia com os intensos fluxos migratórios faz emergir, no seio da crítica latino-americana e peruana, através do pensamento de Antonio Cornejo Polar (1996),[237] a categoria de sujeito migrante, aquele que sem abandonar as características básicas de sua identidade permite-se integrar aos condicionamentos oferecidos pelos novos espaços que ocupa e pelas novas culturas com as quais passa a manter contato.[238]

---

[236]"O Peru costeiro, herdeiro da Espanha e da conquista, domina desde Lima ao Peru serrano, mas não é demográfica e espiritualmente tão forte para absorvê-lo. A unidade peruana está por fazer" (MARIÁTEGUI, 2007, p. 171).

[237] CORNEJO POLAR, 1996. 837-844.

[238] Já no século XXI, Dorian Espezúa Salmón (2009) falou do "Sujeito Chicha", que é resultado das migrações internas das últimas décadas do século XX no Peru, e do choque frontal entre a vertente da cultura ocidental e as

O conceito de sujeito migrante relaciona-se àqueles indivíduos que migraram para os centros urbanos buscando melhorias de vida e tiveram como impulso inicial as grandes discrepâncias regionais que caracterizaram o processo de modernidade peruana. Esse sujeito era aquele que melhor representava, desde os centros urbanos, a nova face de uma nação unida onde os peruanos oriudos de várias regiões do país estavam aprendendo a conviver e a se respeitarem como hóspedes e produtores de heterogeneidades. Entretanto, em contrapartida às mudanças que sucediam na região costeira do país, na serra, as transformações ocorriam num ritmo menos acelerado. Segundo os relatórios da CVR – Peru[239], os governos republicanos da primeira metade do século XX não haviam proposto grandes projetos de modernização para aquela região; argumentavam que ali não havia recursos atrativos para o capital estrangeiro e nacional. Ayacucho, terra natal de Jesús Manuel Oropeza Chonta e do personagem ficcional Alfonso Cánepa, por exemplo, era um dos estados localizados nos Andes que não havia despertado o interesse daqueles que planejavam os projetos de desenvolvimento econômico e social do estado-nação.

Até metade do século XX, Ayacucho apresentou sinais visíveis de uma depressão econômica com um dos PIB mais baixos do país e altas taxas de emigração. Sua capital Huamanga havia sido sede do poder regional devido à concentração de residências de importantes fazendeiros. Contudo, a presença de movimentos políticos organizados por camponeses e a realização de reformas agrárias, a partir da segunda metade do século XX, substituíam os sistemas tradicionais de fazendas que existiam sob o regime do latifúndio e reconfiguravam as relações de poder antes existentes, além da própria estrutura social da cidade. A implantação da reforma agrária e a reforma educativa que reabriu em 1959 a Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga revigoraram a cidade e a projetaram no movimento de renovação e progresso. A UNSCH tornou-se, desde aí, um espaço de produção e disseminação de conhecimento que acolheu, bem como as demais universidades da

---

vertentes culturais andinas e amazônicas. Em diálogo com o conceito de sujeito migrante, de Cornejo Polar (1996), o sujeito chicha, segundo Espezúa Salmón: "conseguiu posicionar seu próprio capital simbólico como um novo paradigma identitário que integra a todos os capitais simbólicos que o conformam" (ESPEZÚA SALMÓN, 2009, p. 106) e, como fenômeno da contemporaneidade, "não pertence a nenhuma região, em particular, é um fenômeno nacional que se manifesta em todas as partes e em quase todos os estratos sociais" (ESPEZÚA SALMÓN, 2009, p. 106).

[239] Cf. Tomo I. Sección Primera. Exposición General del Proceso. Capítulo II. El Despliegue Regional. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera %20Parte% 20El%20 ProcesoLos%20hechosLas%20v%EDctimas/Seccion%20PrimeraPanorama%20General/2.%20EL%20DESPLIEGUE%20REGIONAL.pdf>. E também em Tomo IV. Sección Tercera. Los escenarios de la Violencia. Capítulo 1.1. La Región Sur Central. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20IV /SECCION%20TERCERA-Los%20Escenarios%20de%20la%20Violencia/Historias%20Regionales/1.1%20 REGION%20SUR%20CENTRAL.pdf> Acesso em 13 de abr. de 2012.

[239] Cf. CÁNEPA KOCH, 1998, p. 340.

região[240], as ideias oriundas do pensamento marxista, e tornou-se ambiente propício para o surgimento do Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso.

Esses fatores estão diretamente relacionados às diferentes formas de sofrimento vivido em cada região, à ação dos grupos armados envolvidos na guerra interna e também ao perfil das vítimas, cujo número foi maior entre os anos de conflito (10.686, cerca de 42,5% da população nacional), na região sul central, onde Ayacucho está localizado. Nessas estatísticas, que demonstram os índices de violência local, encontra-se o caso de Jesús Manuel Oropeza Chonta, cuja memória, como referência a toda uma população arrasada pelos danos físicos, psicológicos e emocionais sofridos durante os anos de terror, evoca-se ao falar do espetáculo *Adiós Ayacucho*.

A violência real cometida contra esse sujeito é levada à ficção no romance de Ortega, adquirindo a extensão de um ritual comunitário ao ser adaptado para o teatro. Os limites entre vida e ficção aparecem intrincados, na medida em que o espetáculo aborda questões relacionadas aos espaços da recordação e locais de memória que ficariam associados aos eventos de violência da guerra interna. Refiro-me, nesse contexto, tanto à questão dos espaços e locais de memória de Lima, que aparecem na dramaturgia de *Adiós Ayacucho*, quanto aos espaços públicos que se tornaram ambientes de memória, onde se pôde realizar uma celebração às memórias das vítimas graças à intervenção de ações políticas no contexto de pré-divulgação do Relatório Final da CVR. Foi nessa conjuntura que *Adiós Ayacucho* foi posto em cena e agregou espectadores e participantes à encenação, ou seja, aqueles sujeitos que se reuniam nas sedes regionais da CVR.

Como nos relata Miguel Rubio Zapata, graças à iniciativa do SER (Serviços Educativos Rurais), seu grupo pôde acompanhar as atividades da CVR nessas regiões. A proposta da CVR promoveu o deslocamento de pessoas num sentido contrário ao das antigas emigrações, se considerarmos que, ao descentralizar o comando de seus trabalhos, dividido em cinco Sedes Regionais (Lima, Huanunco, Huancayo, Huamanga e Abancay), priorizou-se a realização das audiências públicas em zonas que, além de terem sido palco das ações violentas, fossem mais acessíveis, para que a população afetada pudesse comparecer. Ao estabelecer a necessidade de ir até essas regiões em busca dos testemunhos, a CVR desapropria de Lima um lugar privilegiado, de onde são tomadas as decisões sobre o resto do país, e para onde os sujeitos andinos, como é o caso de Alfonso Cánepa, sempre se viram obrigados a dirigirem-se quando necessitavam ser amparados pelas autoridades nacionais ou

[240] Podemos citar, além da UNSCH, a Universidad Nacional del Centro del Perú, em Huancayo, a Universidad Nacional San Atonio abad del Cusco, em Cusco, e a Universidad Nacional Técnica del Altiplano, em Puno.

quando em busca de melhores condições de vida. Ao promover discussões sobre os eventos ocorridos com a finalidade de inscrever os relatos e as histórias locais dos afetados pela violência, além de ampliar as versões sobre essa história, a CVR deu um passo no contexto de incluir o sujeito andino, seu espaço de origem e lugar de enunciação, no imaginário de uma comunidade nacional.

FIGURA 12 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho*.
Fonte: Foto de Fidel Melquiades, em *El cuerpo ausente (performance política)*. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 44).

No enredo literário de *Adiós Ayacucho*, Cánepa consegue chegar até Lima. Quando o drama é encenado em teatros, neste momento da peça, já destituído do traje do dançarino, o corpo de Cánepa aparece reconstituído, pronto para encontrar o presidente e lhe entregar sua carta. O ator relata-nos esse momento através de ações físicas que o ajudam a ocupar o ambiente teatral como se ocupasse um espaço que, na inscrição urbana, é aquele que dá lugar a uma multidão de anônimos na qual se incluem vendedores ambulantes, policiais, mendigos, loucos e também os familiares de desaparecidos que "buscaban unos a otros en las fotos de sus muertos"[241] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 115). Caminhando entre eles, resta a Cánepa misturar-se e fazer-se visível num contexto tão caótico que até os mortos podem ser vistos, já que todas as pessoas encontravam-se diluídas numa atmosfera que os tornava espectros anônimos e invisíveis. Como mais uma alma perdida, o personagem nos conta que

[241] "procuravam uns aos outros nas fotos de seus mortos" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 115).

"(...) una vendedora me ofreció una naranja. Otro me dio una palmadita de consuelo. Otros me miraban con una bondad que al principio me asustó"[242] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 116).

Quando levada às praças, aos átrios das igrejas, mercados e locais próximos de onde haveria campanhas ou audiências da CVR, o ator teve a possibilidade de representar a peça na língua quéchua e explorar a ritualidade dos espaços públicos, trazendo àquele ambiente uma atmosfera solene de luto, de evocação da memória, do exercício de recordação e principalmente de reivindicação política. No testemunho que Augusto Casafranca deixa em *Alma Viva para que florezca la memoria* (2002)[243], ele nos conta que muitos espectadores o procuravam após as apresentações de *Adiós Ayacucho* para narrarem suas experiências, pois imaginavam que ele fosse um membro da CVR. Outras vezes, o ator era surpreendido por espectadores que enxergavam nele e no discurso de seu personagem um elo que, além da andinidade, os tornavam iguais como vítimas e sobreviventes daqueles eventos.

O espectador de *Adiós Ayacucho* saberá que a tentativa de Cánepa de entregar a carta ao presidente será frustrada, porque mais uma vez será vítima da violência policial, quando é atingido por um golpe de uma arma de fogo e cai no chão, quando também se pode ver sua carta lançada à sarjeta como se fosse um lixo, logo após ele a ter entregue ao seu presidente. O espectador envolvido pela narrativa de Cánepa torna-se solidário com o seu fracasso, porque conhece o conteúdo da carta, lida durante a montagem[244].

Carlos Vargas-Salgado (2011) explora a relação entre a carta escrita por Cánepa e a *Nueva Crónica y buen Gobierno* (1615), de Guamán Poma de Ayala. O pesquisador enfatiza que ambos os documentos, assinados por sujeitos andinos e endereçados a autoridades – o destinatário da *Nueva Corónica y buen Gobierno* era o Rei da Espanha – não chegaram a ser efetivamente entregues nem alcançaram os objetivos de seus remetentes. Vargas-Salgado conclui que o fracasso das duas tentativas de denúncia seria resultado de um contexto cultural em que o colonialismo ainda é presente, porque deixava claro que "la estructura de injusticia social de discriminación racial y cultural aparece como inmóvil por casi quinientos años"[245] (2011, p. 227). A comparação do pesquisador, no que se refere ao colonialismo como

[242] "uma vendedora ofereceu-me uma laranja. Outro me deu uma palmadinha de consolo. Outros me olhavam com uma bondade que no início até me assustei" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 116).
[243] Vídeo documentário de Ricardo Ayala sobre a participação de Yuyachkani nas audiências da CVR, realizadas em 8 de abril em Huamanga, e 11 de abril em Huanta, Ayacucho. É possível ter acesso ao vídeo através da Videoteca *online* do Instituto Hemisférico de Performance y Política, NYU. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Esp&Artist=yuyachkani&Menu=HI DVL>. Acesso em 20 de mai. de 2012.
[244] Na tradução anexa à tese, o leitor pode ter acesso, na íntegra, da mencionada carta.
[245] "a estrutura de injustiça social de discriminação racial e cultural aparece como paralisada por quase quinhentos anos" (VARGAS-SALGADO, 2011, p. 227).

responsável pela precária inscrição do sujeito andino na memória nacional, é relevante, já que o colonialismo produziu relações de poder que se desdobraram e se mostraram visíveis através, por exemplo, da ausência de diálogos e entendimento entre os setores abastados e marginais da sociedade.

Nesse contexto, é importante ressaltar, seguindo o raciocínio de Vargas-Salgado, que ainda que essas cartas tenham se extraviado, cada qual em seu contexto e nos regimes de testemunhos reais e ficcionais a que estão relacionadas, elas conseguem chegar a outros leitores ou interlocutores. Apesar de esses sujeitos recorrerem à escritura ocidental como meio de estabelecer um diálogo e se fazerem representados diante de um sistema opressor, eles recorrem, além dela, a estratégias performáticas. No caso de Guamán Poma, temos suas ilustrações funcionando como espécie de suplemento da escrita; na montagem de Yuyachkani, a leitura da carta escrita por Cánepa alcança uma teatralidade que também dialoga com outros tipos de escritura. O ator Augusto Casafranca recorre a vários comportamentos que estão ligados à ação de escrever e às ferramentas que podem ser utilizadas nessa atividade. No início da leitura, que é o momento formal de apresentação do remetente, o ator busca referências no traje do *Q'olla*. Ele utiliza as borlas que estão presas ao cinto "a modo de kipus"[246] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 113) para identificar-se. Levando em conta que os *quipus* foram uma forma de escritura dos povos do Tawantinsuyo[247], utilizá-los como código pelo qual se lê o nome e a origem do assinante da carta é marcar a identidade andina e falante do quéchua. Para escrever os próximos parágrafos, nos quais descreve os fatos ocorridos desde a sua prisão, Cánepa assume um comportamento inspirado nos escrivães oficiais da justiça, e faz gestos de quem escreve à maquina, efetuando uma analogia à modernidade e à separação entre o testemunho oral e o testemunho arquivado, próprio das audiências públicas realizadas pela CVR, nas quais as testemunhas e vítimas de eventos de violência narravam suas versões para que estas servissem de base nos processos judiciais. Para concluir as ideias da carta, o ator invoca o contorno de um pergaminho, no qual escreve à mão, e, após finalizar, coloca-o no bolso do paletó de Cánepa. Esse formato de arquivo de escritura a que faz alusão ajuda a manter sua relação com a *Nueva Corónica y buen Gobierno* (1615), de Guamán Poma, sobretudo no que se refere aos ecos que ambos os documentos e testemunhos alcançam

[246] "ao modo dos *quipus*" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 113).

[247] Durante o Tawantinsuyo, os *quipus* eram utilizados, basicamente, para registrar dados numéricos e, em alguns casos, dados narrativos. O conhecimento necessário para interpretar as informações neles registradas era transmitido oralmente. Os homens que se encarregavam de confeccionar os *quipus* chamavam-se *quipucamayoq*, eram como secretários que registravam informações relacionadas ao calendário, à organização do estado e aos feitos do Inca. Cf. ZUIDEMA, 2010, p. 10-13.

durante os eventos oficiais da CVR.[248] Quando lida para testemunhas e sobreviventes da violência, nos espaços públicos, a carta de Cánepa assume a função de um documento de reivindicação, pois o faz alcançar, num contexto real, a possibilidade de êxito que não encontra na ficção.

FIGURA 13 – Augusto Casafranca em cena de *Adiós Ayacucho*.
Fonte: Foto de Fidel Melquiades, em *El cuerpo ausente (performance política)*. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 42).

Contra a interpretação do extravio da carta como indício de fracasso de seus objetivos, na ficção, é necessário pontuar que a busca pela justiça e reconhecimento do que estava acontecendo no Peru aparece, em *Adiós Ayacucho*, como uma ironia final. Ser enterrado e ter o direito a um funeral só é possível quando Cánepa encontra, no mausoléu de Francisco Pizarro, uma sepultura possível. A apropriação do mausoléu de Pizarro, no contexto da montagem, assume uma função importante, porque, ao encontrar seu descanso nessa tumba, encontra também um lugar de memória na história oficial, porém que não representa a todos os peruanos. Nesse sentido, em seu romance, Julio Ortega esboça essa ideia que é levada ao teatro por Yuyachkani: a de que a reconstrução da memória nacional está por ser

[248] Como sabemos, ao ser redescoberto como um importante documento de denúncia relativo à colonização do Tawantinsuyo, a *Nueva Crónica y buen Gobierno* (1615), de Guamán Poma de Ayala, surge como divisor de águas para os estudos pós-coloniais. Ele é um registro histórico e literário que reivindica um lugar de enunciação para o sujeito andino numa memória que sempre privilegiou o texto escrito como principal meio de reprodução.

feita, uma vez que muitos outros peruanos não se encaixavam nessa memória oficial que, em Lima, têm, nesse mausoléu, o seu representante. Embora seja preciso recordar que, ao longo da década de 1980, houve discussões em torno da autenticidade dos restos mortais que se encontram na tumba de Pizarro[249], ainda que em 2008 tenha sido concluído que a ossada era mesmo a do conquistador[250].

Apesar de, juridicamente, a atitude de Cánepa poder ser lida como um crime contra o patrimônio nacional, esse delito dialoga de maneira tímida com aqueles que foram cometidos pelos conterrâneos de Pizarro durante a conquista e colonização do Tawantinsuyo. Menos que uma analogia aos processos de migração, ocorridos a propósito da ocupação de Lima pelos sujeitos andinos, penso num processo de redefinição dos espaços que agora passam a ser também desse sujeito, como é o caso do mausoléu que se tornará a tumba de Cánepa. Entretanto, trata-se de um jazigo temporário, visto que a criança que lhe acompanha promete: "cuando sea presidente buscaré tus huesos"[251] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 118).

Em referência a Cánepa, menos que ao corpo de Jesus Manuel Oropeza Chonta[252], na fala dessa criança se prevê desde o ano de 1990, ano de estreia de *Adiós Ayacucho*, a futura criação e atuação da CVR, responsável por propor investigações sobre os desaparecimentos, sobre a existência de fossas comuns, sobre a possibilidade de oferecer justiça a essas vítimas, em prol do reconhecimento de sua identidade e de funeral e enterro decentes. Junto a essa iniciativa de operar juridicamente, a carta lida por Cánepa inscreve-se em uma história de reivindicações, mesmo que sua cidadania seja, do ponto de vista jurídico atual, uma ficção[253]. Cabe considerar a dimensão que essa leitura da carta adquire quando Casafranca ocupa os espaços públicos com o seu teatro e faz de seu corpo e de sua voz instrumentos de reivindicações reais[254]. A projeção coletiva que assume a carta, quando lida no contexto das

[249] Cf. GUILLÉN GUILLÉN, Edmundo, 1986.
[250] Cf. GREENWICH CENTENO, Edwin Raul 2008, p. 141-149.
[251] "quando eu for presidente virei buscar seus ossos" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 118).
[252] Segundo a CVR, o enterro de Jesús Manuel Oropeza Chonta foi em Utecc, no dia 13 de agosto de 1984, inúmeras pessoas estiveram presentes em seu funeral que teve acompanhamento de músicas e cantos andinos. Veja: Tomo VII. Capítulo 2 – Casos Investigados por la CVR: 2.13. "La Tortura y ejecución extrajudicial de Jesús Oropeza (1984)". IN: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%2 0VII/ Casos%20Ilustrativos-UIE/ 2. 13% 20JESUS %20 OROPEZA.pdf>. Acesso em 20 de jan. de 2012.
[253] Cf. VARGAS-SALGADO, 2011, p. 223.
[254] Vale a pena ressaltar que a peça *Adiós Ayacucho* também já foi encenada no espaço que circunda o Monumento "El ojo que llora", uma escultura comemorativa construída por Lika Mutal, na *Alameda de la Memoria*, que se localiza no Campo Marte, distrito de Jesús María, na cidade de Lima. Esse monumento, inaugurado em 2005, foi idealizado para ser um memorial que homenageia as vítimas do Conflito Armado Interno e um lugar de memória que representa, de forma coletiva, o processo de elaboração do trauma, no momento posterior ao CAI e no contexto que envolveu os trabalhos da CVR, bem como a divulgação de seu Relatório Final. Entretanto, embora funcione como uma "contrapartida visual – como a metaforização material – " (MORAÑA, 2011, p. 134) dos discursos e das vozes silenciadas das vítimas do CAI, o monumento foi e é

audiências públicas da CVR, condiciona a ritualização do espaço, pois os interlocutores se identificam com o pedido de justiça lido por Cánepa. Os atores envolvidos na encenação e o público atualizam a liminaridade característica das expressões coreográficas pré-hispânicas e coloniais, durante o encontro coletivo. Naquele espaço comum, essa liminaridade logra estender tanto o significado do acontecimento teatral e da experiência dos artistas e do público frente a ele, quanto o comprometimento de todos naquela ação política e social.

questionado devido a sua localização, em um espaço branco-crioulo (Lima), no qual, segundo Moraña coexistem de forma tensa "reconhecimento e condescendência, justiça e redenção, cumplicidade e denúncia" (2011, p. 135). Conferir a discussão completa sobre o tema em MORAÑA (2011).

CAPÍTULO II

DARSE EN UNA QUENA:

PRÁTICAS DE ENUNCIAÇÃO NO TEATRO DE CÉSAR VALLEJO E DO YUYACHKANI

Ao ser retomado e contextualizado na conjuntura peruana, o conceito de subalternidade[255], seguindo as reflexões de Spivak[256] (2007; 2010) e Moreiras[257] (2001), consiste em uma forma de poder excludente que, desde o período colonial até a contemporaneidade, impossibilita a representação plena de sujeitos (em sua maioria aqueles que compunham a chamada república dos índios residentes na região andina e na amazônica) na luta pelos direitos básicos que lhes poderiam garantir acesso a uma condição de igualdade com o outro e, em razão disso, representatividade e poder ao seu discurso. Rocío Silva Santisteban (2006) chamou atenção para o fato de que, "a los indígenas peruanos muchas veces nunca se les ha visto"[258] (SILVA SANTISTEBAN, 2006, p. 137). Note-se que aqui,

[255] O termo "subalterno" é utilizado não somente por Spivak, mas pelos principais estudiosos indianos do Grupo de Estudos Subalternos, (Ranajit Guha, Partha Chatterjee, Gyanedra Pandey, Dipesh Chakrabarty, Gautam Bhadra, Shahid Amin, entre outros), a partir do significado a ele atribuído por Antonio Gramsci, quando designa o proletariado como classe subjugada em relação às demais classes hegemônicas. A palavra, aí, está relacionada, segundo Spivak, ao "movimento da economia histórico-política na Itália no contexto do que pode ser visto como uma alegoria de leitura baseada ou prefigurada em uma divisão internacional de trabalho" (SPIVAK, 2010, p. 55). Retomado pela pesquisadora indiana, na contemporaneidade, o termo é recontextualizado, passando a designar "as camadas mais baixas da sociedade que são constituídas por modos específicos de exclusão, sejam elas do mercado, da representação política e jurídica e da possibilidade de se tornarem membros do estrato social dominante" (SPIVAK, 2000, p. xx).

[256] A pesquisadora e crítica indiana Gayatri Spivak (2007) explica que, para os que se dedicam aos estudos da subalternidade, é sempre um grande desafio estabelecer, investigar e refletir sobre o tema. A decisão de assumir a existência e falar do subalterno como um conceito epistemológico e uma categoria cultural muitas vezes é associada, no campo acadêmico, a um pensamento ou a metodologias com aspectos positivistas, uma vez que se propõe (como se fosse possível) a cartografar mentalidades, para delas extrair informações que seriam, naturalmente, reveladas aos saberes considerados hegemônicos. A partir desse raciocínio, Spivak (2007, p. 298) apresenta uma crítica aos historiadores intervencionistas, que, frente à dificuldade de explorar e descrever essa "consciência do subalterno" (no exemplo da autora, tem-se em vista os camponeses indianos), atribuem-lhe um caráter transcendental, acreditando que as expressões mais "autóctones" estão relacionadas a uma vontade alheia, divina e cósmica, necessitando ser sistematizada por uma ciência especializada.

[257] Para Alberto Moreiras (2001), na medida em que o historiador busca atuar e auxiliar na edificação dos discursos subalternos está "oscilando entre a necessidade da historiografia como disciplina e a abertura para a heterogeneidade radical da consciência subalterna" (MOREIRAS, 2001, p. 149). Na esteira do pensamento de Moreiras, acredito que essa operacionalização crítica, necessária para que se edifique um pensamento subalternista, só é possível quando os historiadores são capazes de pontuar que sujeitos estão relacionados a um saber disciplinar e, portanto, protegidos pelo Estado, diante do qual possuem um tipo de representação legítima em contraste a outros sujeitos que se posicionam de maneira paralela ao Estado e se deslocam a outros tipos de saberes contra-insurgentes.

[258] "aos indígenas peruanos, na maioria das vezes, eles nunca eram vistos" (SILVA SANTISTEBAN, 2006, p. 137).

além da ideia de que o subalterno é um sujeito emudecido, politicamente, para essa autora, os indígenas peruanos, como sujeitos da subalternidade, também eram politicamente invisíveis. De acordo com essa pesquisadora, mesmo depois da independência, manteve-se, no Peru, um "*continuum* colonial". As relações de poder seguiam favorecendo a classe crioula, de modo que o falso dilema entre civilização e barbárie, defendido pelos heróis e intelectuais da independência, seguia sendo algo muito vivo, ao longo dos anos, e havia se transformado, na modernidade, em outros dilemas dicotômicos como são os de desenvolvimento e progresso *versus* subdesenvolvimento e atraso. Esses termos, que se contrapunham nos discursos políticos, estavam relacionados, internamente, aos sujeitos que compunham a imagem do Estado peruano moderno. Dessa maneira, no contexto da construção de uma nação civilizada:

> (…) el otro es concebido como un subalterno que sin embargo, dada su condición de casi irresponsabilidad, tiene mayor facilidad para disfrutar de la vida en contraste con el sí mismo que está organizado – dentro de esta lógica – como un hombre destinado al trabajo, al progreso, a la civilización y, por lo tanto, constriñe sus deseos en la medida de sus propias imposiciones civilizatoria. El otro es visto como un ser "infantilizado" si no "feminizado" a quien no sólo se debe tutelar sino domesticar[259] (SILVA SANTISTEBAN, 2006, p. 139-140).

Os argumentos dessa pesquisadora têm suas raízes numa história de conflitos sociais, na qual a luta dos camponeses, mineradores e agricultores andinos, pela conquista de direitos trabalhistas ou da terra, sempre foi tratada pelos meios de comunicação e por setores conservadores da política local como uma luta entre "o homem moderno que deseja o progresso" e o "camponês atrasado". Dessa oposição, naturalmente, o "camponês atrasado" sofreu um processo de subalternização, porque, além de estar na contramão de um ideal civilizatório (inaugurado com a invasão dos espanhóis), e progressista (inaugurado a partir da independência do país), sua voz não possuía força discursiva nem relevância política diante dos interesses do Estado que, pouco a pouco, camuflou o discurso de exclusão por meio da ideia de tutelagem.

Após redefinir o conceito de subalternidade de Spivak, Silva Santisteban chega à conclusão de que, no Peru, a indiferença atribuída às reclamações políticas dos camponeses

[259]"(...) o outro é concebido como um subalterno que, embora, possua uma condição de quase irresponsabilidade, tem maior facilidade para desfrutar da vida em contraste consigo mesmo que está organizado – dentro desta lógica – como um homem destinado ao trabalho, ao progresso, à civilização e, portanto, oprime os seus desejos seguindo as medidas de suas próprias imposições civilizatórias. El outro é visto como um ser "infantilizado", quando não "feminizado", a quem não somente se deve proteger como também domesticar" (SILVA SANTISTEBAN, 2006, p. 139-140).

andinos, acompanhada pelo preconceito destinado a eles durante anos, resulta em um processo de "basurización simbólica"[260]. Esse termo se define na medida em que a burguesia, a oligarquia e a classe média e urbana do Peru, subalternizaram o camponês andino não somente como alguém inferior, mas também como alguém descartável. Para ela, o subalterno é o outro descartável e, pensando no contexto contemporâneo do Conflito Armado Interno vivido em seu país entre os anos de 1980 e 2000, a autora dirá que:

> Este otro "basurizado" ha sido el campesino pobre, ayacuchano o huancavelicano o de zonas de alta concentración de población indígena, con patrones culturales percibidos como ajenos y que debía convertirse en el chivo expiatorio de la sinrazón de la violencia política[261] (SILVA SANTISTEBAN, 2006, p. 141).

A crítica de Silva Santisteban em relação a esse processo de rejeição simbólica é ainda mais contundente ao afirmar que os responsáveis diretos pelo CAI (tanto os grupos envolvidos na luta armada quanto as forças armadas oficiais do Estado) também construíram uma imagem subalterna dos camponeses de modo a evitar qualquer tipo de identificação e respeito em relação a eles para poder exterminá-los de maneira indiscriminada. Para a autora, tratou-se de uma "basurización racional"[262], na medida em que, ao identificar um bode expiatório, é possível "permitir el ejercicio de la violencia y así evitar una reflexión sobre la condición del outro como ser humano"[263] (SILVA SNTISTEBAN, 2006, p. 141).

A partir da releitura do conceito de subalterno, pensando sobre o contexto peruano no momento da ocorrência do Conflito Armado Interno e também posterior a ele, entendo que a subalternidade (como uma categoria que designa aquelas pessoas que se encontram em relação de alteridade com outras, entretanto, estão situadas numa condição inferior em relação ao seu interlocutor, de modo que, embora possam falar, seu discurso não adquire representatividade no campo social e político) atravessa a consciência intelectual dos artistas criadores das obras estudadas nessa tese. No meu modo de ver, penso que saberes considerados subalternos aparecem intrincados em tentativas diferenciadas de se pensar o teatro como um espaço de reunião de pessoas e debates que envolvem a luta pela construção

[260] A expressão possui o significado aproximado de "descarte simbólico".
[261] "Este outro "descartado" era o camponês pobre, ayacuchano ou huancavelicano ou de zonas de alta concentração de população indígena, com padrões culturais percebidos como alheiros e que se converteriam em bodes expiatórios da irracional violência política" (SILVA SANTISTEBAN, 2006, p. 141).
[262] A expressão possui o significado aproximado de "descarte racional".
[263] "permitir o exercício da violência é assim evitar uma reflexão sobre a condição do outro como ser humano" (SILVA SNTISTEBAN, 2006, p. 141).

dos discursos e da memória coletiva no Peru, por um lado, e, por outro, como um lugar onde os artistas estudados propõem e realizam um tipo de dramaturgia expandida[264].

2.1 Consciência intelectual e o Conflito Armado Interno

Durante o contexto da guerra interna vivida pelo Peru, entre 1980 e 2000, o governo de Alberto Fujimori (1990-1995 e 1995-2000) acionou uma equipe paramilitar, o "Grupo Colina", com a premissa de "combater" as ações dos grupos políticos de guerrilha, envolvidos diretamente com as práticas violentas que assolavam o país desde o começo da década de 1980[265]. O enfrentamento direto das forças armadas contra os grupos de esquerda revolucionários atingiu ainda mais a população civil, que já vinha sofrendo as consequências de um conflito que se estendeu até o fim da década de 1990, resultando na morte e no desaparecimento de mais de 69 mil peruanos (homens e mulheres)[266]. Neste contexto, as "denuncias de violaciones de derechos humanos perpetradas por las fuerzas del orden proseguían y eran difundidas por organismos internacionales sin que ello causara efecto alguno sobre la marcha de las operaciones contrasubversivas"[267] (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2003, p. 81).

No início desses eventos violentos, em 1983, o escritor peruano Mario Vargas Llosa (1936) presidiu, a convite do então presidente, Fernando Balaúnde Terry (1912-2002), o

[264] A ideia de "dramaturgia expandida" remete a um tipo de experiência teatral que, a partir de um exercício metateatral, busque elaborar uma dramaturgia através do exercício de autorreferencialidade cênica e explore a potencialidade da linguagem dos sonhos introduzida no real da ficcionalidade dramática.

[265] Todos os detalhes sobre os envolvidos em ações políticas e de guerrilha se encontram no Informe Final da CVR. Sesión segunda: Los actores del Conflicto. Neste documento, explica-se o envolvimento das forças policiais que atuaram inicialmente contra os grupos subversivos, na década de 1980. Eis um trecho revelador em que se pode ler: "Segundo a análise e os testemunhos recolhidos pela CVR, o chamado Grupo Colina não atuou à margem da instituição militar, mas era um destacamento orgânico e funcional situado durante este governo na estrutura do Exército na medida em que utilizava os recursos humanos e logísticos da Direção de Inteligência do Exercito (DINTE), do Serviço de Inteligência do Exército (SIE) e do Serviço de Inteligência Nacional. Portanto, para a sua constituição e funcionamento devia contar com uma partida secreta que cobriria os requerimentos de um contingente militar dedicado exclusivamente a uma atividade ilícita que implicou graves violações aos direitos humanos." (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2003, p. 130). Disponível em: <http://wwwcverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20III/Cap.%202%20Los%20actores%20polIticos/2.3%20LA%20DECADA%20DEL%2090.pdf> Acesso em 12 de abr. 2011.

[266] Cf. Anexo 2: ¿Cúantos peruanos murieron? Estimación de víctimas causadas por el conflicto armado interno entre 1980 y el 2000. COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2003. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/Tomo%20-%20ANEXOS/ANEXO%202.pdf>. Acesso em 12 de abr. 2011.

[267] "[...] denúncias de violações de direitos humanos perpetradas pelas forças da ordem prosseguiam e eram difundidas por organismos internacionais, sem que isso causasse efeito algum sobre a marcha das operações contra-subversivas" (COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2003, p. 81).

Relatório da Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay[268]. Esse relatório é considerado o primeiro documento oficial, confeccionado por um grupo de pessoas indicadas pelo Estado peruano, sobre a etapa de violência que afligiu o Peru, na qual direta ou indiretamente as Forças Armadas Nacionais estavam envolvidas[269]. A Comissão[270] organizou-se a fim de elaborar um relatório a partir da investigação sobre o assassinato de oito jornalistas, que teria sido cometido por camponeses da Comunidade de Uchuraccay, em Huanta, no estado de Ayacucho. O erro cometido pelo escritor e seus parceiros de trabalho foi o de redigir um relatório utilizando como estratégia retórica uma visão conservadora sobre a cultura andina, respaldando-se na "autoridade intelectual". Como base para a confecção do documento foram usadas descrições antropológicas que desconsideravam o quão complexo havia sido o processo de modernização, bem como a situação de marginalidade e abandono na qual se encontravam as comunidades esquecidas pela política estatal[271].

No relatório não se atribui aos camponeses de Uchuraccay uma autoconsciência comunitária, não se considerando o que Spivak chama de *efecto-sujeto*: "aquello que parece obrar como sujeto puede ser parte de una inmensa red discontinua (texto en sentido general) de hebras que se pueden llamarse política, ideología, economía, historia, sexualidad, lenguaje, etc"[272] (SPIVAK, 2007, p. 303). Edward Said (2003, p. 129) considerou que, neste relatório, as comunidades andinas haviam sido descritas como integrantes de uma realidade cultural que representaria, desde a pré-modernidade até o momento desses crimes, uma consciência atrelada à barbárie, à violência ritualizada e ao terrorismo. De fato, a principal reação causada na comunidade internacional e peruana, quando da divulgação do Relatório de Uchuraccay, foi a de pensar que a mentalidade colonial, manifestada no discurso intelectual pós-iluminista e imperialista, voltava a justificar os atos de violência. O ser emudecido do camponês seguiu

[268] Comissão Investigadora dos Acontecimentos de Uchuraccay.
[269] Cf. LÓPEZ MAGUIÑA, In: HAMANN; MAGUIÑA LÓPEZ; PORTOCARRERO; VICH, 2003, p. 257-275.
[270] Faziam parte dessa comissão o importante jornalista Mario Castro Arenas e o advogado Abraham Guzmán Figueroa, além de uma equipe de antropólogos, formada por Juan Ossio, Fernando Fuezalida e Luis Millones.
[271] Embora o Informe quisesse defender as comunidades indígenas da acusação de terem cometido a chacina, uma de suas perguntas-chave era: "O Peru oficial tem o direito de reclamar, desses homens aos quais seu esquecimento e descaso os mantiveram no marasmo e no atraso, um comportamento idêntico ao dos peruanos que, pobres ou ricos, andinos, rurais ou urbanos, participam realmente da modernidade e se regem pelas leis, ritos, usos e costumes que desconhecem (ou dificilmente poderiam entender) os iquichanos?" Além dessa, outras perguntas são feitas relacionando o terror dos grupos de esquerda a um terror "justificado", uma vez que: "Em comunidades distantes e isoladas de toda autoridade, como Uchuraccay, é comum a prática de executar sumariamente os ladrões." (Cf. *Informe de la matanza de Uchuraccay* – Comisión Vargas Llosa. Disponível em: <http://javi270270.blogspot.com/2009/05/ informe-de-la-matanza-de-uchuraccay.html>. Acesso em: 20 jan. 2011).
[272] "[...] aquele que parece atuar como sujeito pode ser parte de uma imensa rede descontínua (texto, no sentido geral) de fios, que podem se chamar política, ideologia, economia, história, sexualidade, linguagem, etc" (SPIVAK, 2007, p. 303).

em silêncio e aquele massacre inicial dos oito jornalísticas teve consequências locais catastróficas, considerando que, entre os anos de 1983 e 1984,

> Murieron 135 personas en una comunidad que en 1981 tenía 470 habitantes. La crueldad con la que los mataron ahonda la tristeza y el dolor; muchos recuerdan que sus familiares y amigos fueron asesinados con hachazos, apedreados, acuchillados o ahorcados. En varios casos los cuerpos fueron arrojados en los cerros, siendo comidos por los perros. Algunos nunca fueron hallados. Tampoco fueron denunciados como desaparecidos[273] (Informe Final da CVR, Tomo V. Capítulo 2. Histórias representativas de la violencia. 2.4. El caso Uchuraccay 2003, p. 146, Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20V/SECCION%20TERCERALos%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20(continuacion)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.4%20UCHURACCAY.pdf> Acesso em 12 de abr. de 2011).

No ano de 1987 o poder judicial do Peru concluiu uma segunda investigação sobre os assassinatos em Uchuraccay. Esse processo penal, que, segundo o Relatório Final da Comissão da Verdade, foi confuso e bastante demorado, condenou três camponeses (Dionisio Morales Pérez, Simeón Auccatoma Quispe e Mariano Ccasani Gonzáles) à prisão, por considerá-los responsáveis pela chacina dos oito jornalistas, ainda que a promotoria de acusação não tenha apresentado provas contundentes sobre participação direta dos três homens nos assassinatos. A condenação dos três camponeses mais parecia uma resposta imediata que as instituições de justiça do Estado necessitavam oferecer à sociedade. Muitos dos detalhes sobre o que de fato ocorreu em Uchuraccay (incluindo a lista com o nome de urucchacaínos mortos e desaparecidos) só viriam a ser investigados quase duas décadas depois.

[273] "Morreram 135 pessoas em uma comunidade que, em 1981, tinha 470 habitantes. A crueldade com a qual os mataram tornam ainda mais profundas a tristeza e a dor; muitos recordam que seus familiares e amigos foram assassinados com ferimentos feitos com enxadas, muitos outros foram apedrejados, esfaqueados ou enforcados. Em vários casos, os corpos foram abandonados nas montanhas, sendo comidos pelos cachorros. Alguns nunca foram encontrados, muito menos denunciados como desaparecidos" (Informe Final da CVR, Tomo V. Capítulo 2. Histórias representativas de la violencia. 2.4. El caso Uchuraccay 2003, p. 146, Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdfTOMO%20V/SECCION%20TERCERALos%20Escenarios%20de%20la%20violencia%20(continuacion)/2.%20HISTORIAS%20REPRESENTATIVAS%20DE%20LA%20VIOLENCIA/2.4%20UCHURACCAY.pdf> Acesso em 12 de abr. de 2011).

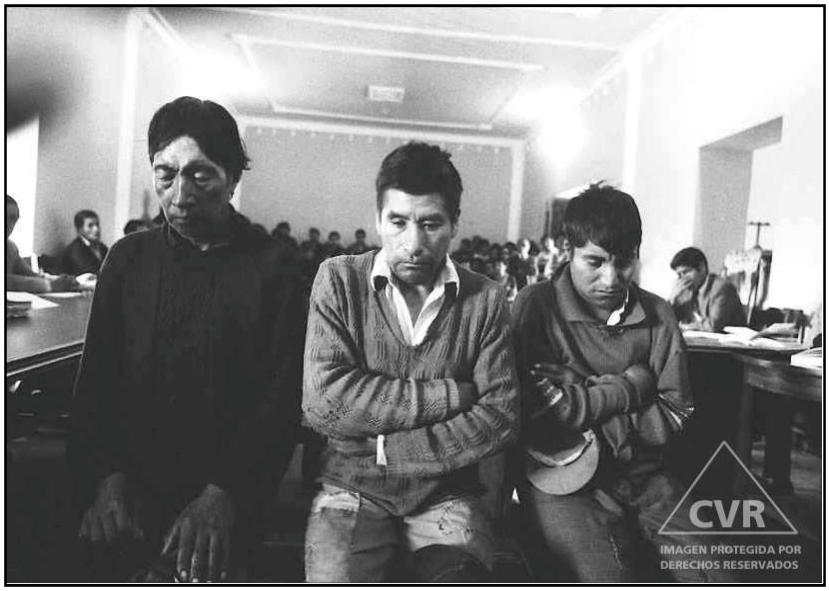

FIGURA 14 – O processo judicial do caso Uchuraccay, em 1987. Da esquerda para a direita Simeón Auccatoma Quispe, Dionisio Morales Pérez e Mariano Ccasani Gonzáles.
Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=209666489181150&set=a.10489821632464510149.100004134008311&type=3&theater>. Acesso em 12 de abr. de 2011.

Em 2001, após serem descobertos os escândalos de corrupção envolvendo o presidente Alberto Fujimori e sua cúpula de assessores (especialmente Vladimiro Montesinos), quase vinte anos depois desse episódio violento em Uchuraccay e também de tantos outros fatos ocorridos em virtude do Conflito Armando Interno, a sociedade civil peruana mobilizou-se de forma mais ampla, com o objetivo de pensar as consequências do conflito interno e de ler, por outras vias, este texto social. Nesse ano, Alberto Fujimori havia fugido do país, rumo ao Japão, onde assumiu sua segunda nacionalidade, deixando um débito moral e econômico para a população. Em resposta a essas "dívidas", o governo de transição, comandado por Valentin Paniagua (1936-2006), que assume a presidência após a fuga de Fujimori, apoia a necessidade de se organizar uma Comissão da Verdade. Esta, no governo seguinte, com Alejandro Toledo, passa a se denominar Comissão da Verdade e Reconciliação. Sobre ela, o seu ex-presidente, Salomón Lerner Febres (1944), comenta:

> […] fue una organización estatal independiente, sin atribuciones judiciales, e integrada por doce ciudadanos elegidos sin criterio de representación, que trabajó durante veintiséis meses para cumplir un mandato legal muy complejo y abarcador: investigar los crímenes y violaciones de derechos humanos cometidos entre 1980 y 2000; contribuir a que se haga justicia penal; brindar una explicación de los factores que hicieron posible el

> conflicto; determinar las secuelas dejadas por este en la población peruana; hacer recomendaciones de reparaciones para las víctimas; hacer recomendaciones de reformas institucionales, y dejar iniciado un proceso de reconciliación. (FEBRES, 2007).[274]

As investigações realizadas pela CVR tiveram como base os relatos orais de milhares de vítimas da guerra interna, bem como de pessoas que estiveram envolvidas com os grupos armados, tanto os de esquerda, quanto os das Forças Armadas Oficiais do Estado.[275] O Relatório Final, um documento que analisa minuciosamente aspectos sociais relativos ao contexto em que se inicia e desenvolve o conflito armado, no Peru, desmistificou a primeira tentativa de 1983, empreendida pela Comissão de Uchuraccay, ao chamar a atenção para a complexidade dos eventos em questão. A CVR demonstra como as causas do conflito recente possuíam raízes no passado colonial e nos processos de independência e modernização do país que, na forma como foram conduzidos, instituíram relações sociais, econômicas e culturais diferenciadas, apoiadas numa divisão de classes e poderes excludente e segregadora. Finalmente, a CVR sugere à sociedade peruana a necessidade de enfrentar, em um momento pós-conflitivo, o desafio da reconciliação.

As principais discussões que se alçaram no seio da intelectualidade peruana, após a divulgação do Relatório Final, em 2003, deviam-se à sugestão e expectativa de uma "reconciliação". O que significava reconciliar? Para alguns poderia essa palavra estar por detrás de outra ("impunidade") na medida em que entendiam que, para que houvesse, naquele momento, uma reconciliação, seria necessário o perdão das vítimas para os responsáveis pela violência eclodida durante o CAI e, em consequência disso, o esquecimento sobre os crimes que haviam sido perpetrados naqueles anos[276]. Contra essa concepção, na medida em que passam os anos após a divulgação desse relatório, apresentou-se a ideia de que, quando

[274] "[...] foi uma organização estatal independente, sem atribuições judiciais, e composta por doze cidadãos escolhidos sem critério de representação, que trabalhou durante vinte e seis meses para cumprir um mandato legal muito complexo e amplo: investigar os crimes e violações de direitos humanos cometidos entre 1980 e 2000; contribuir para que se fizesse a justiça penal; apresentar uma explicação dos fatores que tornaram possível o conflito; determinar as sequelas deixadas por ele na população peruana; fazer recomendações de reparações para as vítimas; fazer recomendações de reformas institucionais, e deixar iniciado um processo de reconciliação." (FEBRES, 2007. Disponível em: <http://blog.pucp.edu.pe/ archive/ 490/2007-07>. Acesso em 11 de mar. de 2011).

[275] Interessa notar que, de acordo com o Relatório Final, 75% das vítimas fatais tinham como língua materna o quéchua ou outras línguas indígenas, e que 79% viviam no campo, sendo que, deste montante, 56% se ocupavam de trabalhos agropecuários[275]. Através de audiências públicas, os testemunhos dos sobreviventes eram arquivados e avaliados, servindo para atribuir a quem caberia a "responsabilidade" pela violência que acometeu o país. Com sua intervenção junto à sociedade, a CVR prestava um importante serviço aos sobreviventes do conflito, uma vez que "rescatósus palabras y las convirtió en verdad pública innegable"[275] (LERNER FEBRES, 2007. Disponível em: <http://blog.pucp.edu.pe/archive/ 490/2007-07>. Acesso em 11 de mar. de 2011).

[276] Cf. GAMIO GEHRI, In: PORTOCARRERO; UBILLUZ; VICH, 2010, p. 275-289.

sugeriu uma reconciliação, a CVR não estava pensando em acertar as contas com o passado por meio do perdão e de uma subsequente amnésia. Ela estava propondo à sociedade que se disponibilizasse a aceitar um processo histórico que tinha início na transição de um governo autoritário para um democrático e vinha acompanhado pela necessidade de "someter a crítica la memoria de la violencia vivida, así como las formas sociales y políticas que tendrían que configurarse para evitar que esta clase de conflictos violentos pudiesen repetir en el futuro"[277] (GAMIO GEHRI, 2010, p. 284).

A meu ver, a reconciliação proposta pela CVR teve seu início durante o trabalho dessa comissão, ao permitir que as vítimas da violência pudessem ser escutadas por uma parcela da população com a qual, territorialmente, socialmente e culturalmente dividiam o sentimento de nacionalidade sem se sentirem residentes no mesmo país. Como dissemos no primeiro capítulo, a CVR promove um trânsito, partindo de Lima em direção às regiões interioranas, onde as estatísticas de vítimas da violência eram devastadoras[278], a exemplo do caso Uchuraccay.

Para o que nos interessa, os testemunhos e confissões necessários para o trabalho de apuração dos acontecimentos, durante as audiências públicas convocadas pela CVR, implicavam um momento de rememoração do traumático para aquelas pessoas que, durante os anos de conflito, viveram silenciadas. Considerando que não se havia feito um trabalho de luto sobre esses episódios, cometidos em situações não esclarescidas, as testemunhas manifestavam além da necessidade de expor suas experiências pessoais, o desejo de denunciar e elevar seu testemunho a um "expediente judicial"[279]. Nesse momento, portanto, elas puderam compartilhar um desejo de justiça e iniciar um trabalho de luto. Ao serem levadas para os auditórios, no contexto das audiências públicas, essas vítimas se encontraram num lugar que, mesmo não se opondo totalmente ao arquivo jurídico com os quais trabalhou a CVR, proporcionou as condições necessárias para que pudessem falar e fazer com que toda a sociedade peruana ouvisse e reconhecesse o seu discurso.

Os testemunhos oriundos dessas audiências, para além de sua importância no que diz respeito ao trabalho da CVR e da manutenção da memória recente no Peru, tornaram-se

[277] "submeter à crítica a memória da violência vivida, assim como as formas sociais e políticas que teriam que ser configuradas para evitar que estes tipos de conflitos se repetissem no futuro" (GAMIO GEHRI, 2010, p. 284).
[278] Segundo Carlos Iván Degregori em Chungui, no estado de Ayacucho, por exemplo, entre os anos de 1983 e 1984, registrou-se 1.384 mortos e desaparecidos, o equivalente a 17% da população. Em suas estimativas, se naquela ocasião esta violência tivesse acontecido em Lima, com a mesma intensidade, teriam desaparecido por completo os distritos de La Molina, Miraflores, San Isidro, Surco, Surquillo, Villa María del Triunfo e El Salvador. Cf. DEGREGORI, In: JIMÉNEZ, 2009.
[279] NUGETT, In: HAMANN; MAGUIÑA LÓPEZ; PORTOCARRERO; VICH, 2003, p. 16.

materiais para a invenção de narrativas cênicas, pensando, anacronicamente, nas experiências de César Vallejo e do Yuyachkani com o teatro. Em Vallejo, porque ele já pensava em questões relacionadas à condição do sujeito andino, como sujeito subalterno, nas décadas de 1920 e 1930, junto a um projeto de vanguarda que quis atribuir *locus* enunciativo àquele sujeito, como forma de denúncia contra os abusos de poder e diversas formas de discriminação que seriam tópicos de discussão durante os trabalhos da CVR. No Yuyachkani, porque o coletivo acompanhou de perto o trabalho da CVR, sendo algumas de suas montagens alimentadas pela temática oferecida pelos testemunhos de sobreviventes, os quais são incorporados na dramaturgia cênica, a partir dos processos de acumulação sensível[280].

2.2 CÉSAR VALLEJO: "EL PRINCIPIO Y EL FIN"

> A arte é uma esfera autônoma, embora de maneira nenhuma autárquica. Algumas Teses:
> 1) Possível critério para uma obra de arte: enriquecerá ela a capacidade de experiência do indivíduo? (Um indivíduo, talvez, que avança e é depois avançado pelas massas que movem numa direção possível).
> 2) Pode enriquecer a capacidade de experiência, e sim mais como uma capacidade de comunicação. (Talvez a pergunta seja: até que ponto o como está ligado ao quê e o quê ligado a classes específicas).
> 3) A poesia não é nunca mera expressão. Sua recepção é uma da mesma ordem de, digamos, ver e ouvir, isto é, alguma coisa muito ativa. Escrever poesia deve ser visto como totalmente contraditório e alterável, condicionada pela história e sucessivamente condicionadora dela. É a diferença entre "espelhar" e "segurar um espelho". (BRECHT, 2002, p. 114).

Na América Latina, a noção do *testimonio*[281] torna-se importante tópico para a crítica nas últimas décadas do século XX, visto como gênero que "introduz vozes suprimidas e subalternas no discurso disciplinar" (MOREIRAS, 2001, p. 256). No entanto, o testemunho só se efetiva, como escrita literária, a partir da solidariedade do intelectual que incorpora um discurso "outro" do qual se propõe representante. O relato oral é traduzido para a escrita como aquilo que Alberto Moreiras chama de "sublime suavizado: a zona intermediária em que o

[280] "processos de acumulação sensível 'significa' o trabalho de investigação que é feito pelos atores, a partir de treinamentos e improvisações" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 206).

[281] Valeria de Marco (2004, p. 49) explica que o termo *testimonio*, usado pela primeira vez pelo júri da revista *Casa de las Américas*, de Cuba, em 1969, cunhou-se, principalmente, para designar uma estética literária que escapava ao padrão dos gêneros literários já considerados canônicos, como era o caso do romance de ficção, da biografia e da reportagem. Atribuir identidade a um novo tipo de escrita significava, para Marco, o reconhecimento, por parte do júri, do vínculo entre o gênero testemunhal e o compromisso político com as lutas sociais, que se somava à necessidade de propor novos discursos. Este gênero estava, pois, relacionado com a representação da violência e de experiências concretas vividas por sujeitos reais.

literário rompe-se em algo mais que não é tanto o real quanto sua possibilidade inesperada" (MOREIRAS, 2001, p. 254). O testemunho é ainda explicado como "una forma discursiva construída sobre uma base de 'veracidad' en tanto que narra hechos que han sido vividos por el o la testimoniante. Se escapa de la ficcionalidad pero no de la literacidad"[282] (SILVA SATISTEBAN, 2003, p. 208).

Seguindo essas reflexões, a partir da referência feita anteriormente ao trabalho de catalogação de testemunhos jurídicos por parte da CVR, no Peru, entendo que a estética dos textos espetaculares do Yuyachkani está diretamente ligada ao testemunho, tendo em mente o valor literário deste gênero, bem como o vínculo entre estética e ética, considerando-se que, na ocasião das audiências públicas da CVR a necessidade de ouvir os sobreviventes de episódios marcados pela violência conferia às sessões uma atmosfera favorável a manifestações de traumas individuais. Tratou-se, aqui, do lugar do testemunho também como um "sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua impossibilidade de dizer" (AGAMBEN, 2008, p. 146). Por esses termos, seria o testemunho ainda "uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer e uma impossibilidade que adquire existência mediante uma possibilidade de falar" (AGAMBEN, 2008, p. 147).

As testemunhas, no contexto das audiências, puderam "falar por quem não pode falar" (AGAMBEN, 2008, p. 147), e elas falaram por aqueles que viveram o acontecimento e a violência até o seu final. Seu testemunho foi também aquele que faltava, no sentido em que propõe este filósofo, sobre os sobreviventes que "como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta" (AGAMBEN, 2008, p. 43), o dos mortos. Daí que, no lugar das palavras e de um discurso que pudesse apresentar a dimensão dos fatos, muitas vezes somente as lembranças, em forma de imagens mnemônicas, foi o que possibilitou que muitas das testemunhas desenhassem, dentro de suas limitações emocionais, um texto verbal constituído de referências aos aspectos relacionados ao espaço/lugar onde se viveram episódios de violência e a seus respectivos detalhes. Esses aparecem como fragmentos de um acontecimento já vivido, mas nunca consolidado, porque nunca esquecido por aqueles que o viveram, em sua totalidade, como um trauma[283].

[282] "uma forma discursiva construída sobre uma base de 'veracidade' na medida em que narra fatos que foram vividos pela ou pelo testemunhante. Escapa-se da ficcionalidade, mas não da literariedade" (SILVA SATISTEBAN, 2003, p. 208).

[283] Considero aqui a afirmação de Assmann sobre as imagens que "surgem na memória sobretudo em regiões não alcançadas pelo processamento verbal. Isso vale principalmente para experiências traumáticas e pré-conscientes." (ASSMANN, 2011, p. 237).

A fortuna crítica do poeta peruano César Vallejo aponta o estado de orfandade e desamparo em sua obra poética, em relação à sua condição de mestiço que se quis representante de um legado ancestral[284]. Essa crítica vai ao encontro da ideia de que os povos latino-americanos são sobreviventes de uma história que se dá como um trauma (SPITTA, 2006, p. 182), e se inaugura com o início da colonização, nos séculos XV e XVI. O testemunho que resta desse tempo e de um tempo anterior à invasão da América pelos europeus só é possível por meio de uma memória transmitida ou por outros sistemas de escritura que não o alfabeto ocidental, ou oralmente. Já no caso dos testemunhos do século XXI, podemos dizer que o mesmo acontece considerando-se os sujeitos que não podem dar seu testemunho, porque compõem uma lista de vítimas fatais da violência, e por isso necessitam de pseudotestemunhas. César Vallejo e o Yuyachkani são sujeitos que representam em suas obras os efeitos desses traumas históricos, por se tornarem uma espécie de pseudotestemunhas. O poeta o fez por meio da escrita arquivística, visando conceder à poesia, à prosa e à dramaturgia a expressão de sua necessidade de falar "de" e "por" um sujeito andino, em um projeto vanguardista fundador por sua originalidade. O teatro de grupo Yuyachkani o faz por meio de uma escrita corpórea, que traduz práticas ancestrais, visando promover o reconhecimento do potencial estético dessas práticas, no teatro, e, além disso, indo ao encontro das comunidades andinas que lhes oferecem seu saber, sendo, posteriormente, seus interlocutores mais caros. Nessas duas formas de se fazer teatro, a tradução da oralidade e de outras formas de saberes inscritos em outros códigos, pressupõe uma interlocução entre as culturas e os idiomas envolvidos. Trata-se de invenção como proposta de pensar novas formas de trazer a oralidade e novos saberes ao texto cênico.

A fim de retomar, de forma sucinta, a discussão sobre a poética vallejiana, importante para o desenvolvimento deste capítulo, ressalto que ele foi caracterizado como o primeiro escritor peruano indigenista, devido a seu destaque, sobretudo, na lírica[285]. Segundo José Carlos Mariátegui, César Vallejo escrevia em língua espanhola, porém, trazendo à sua poesia o "sentimiento indígena virginalmente expresado"[286] (MARIÁTEGUI, 2007, p. 259). No processo de modernização do começo da década de 1920, vivia-se a tentativa de reconciliação, e, ao mesmo tempo, a resistência entre os idiomas (de um lado, o quéchua e outros idiomas indígenas, de outro, o espanhol), e entre os sujeitos culturais que formam o

[284] Cito dois exemplos da perspectiva em questão, o de Juan Larrea (1957), em *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*, e o de Américo Ferrari (1972), em *El universo poético de César Vallejo.*

[285] Na prosa, dois outros nomes importantes se destacaram, o de Luis E. Valcárcel, que, em 1927, publica *Tempestad en los Andes*, e o de José Uriel García, com *El nuevo índio*, de 1930.

[286] "[...] sentimento indígena virginalmente expresso" (MARIÁTEGUI, 2007, p. 259).

Peru. Para Mariátegui, na poesia de César Vallejo estavam presentes todos esses conflitos e colisões, porque o poeta era, a um só tempo, indígena, hispânico e cosmopolita:

> […] lo característico en su arte es la nota india. Hay en Vallejo un americanismo genuino y esencial; no un americanismo descriptivo o localista. Vallejo no recurre al folklore. La palabra quechua, el giro vernáculo no se injertan artificiosamente en su lenguaje; son en él producto espontáneo, célula propia, elemento orgánico. Se podría decir que Vallejo no elige sus vocablos. Su autoctonismo no es deliberado. Vallejo no se hunde en la tradición, no se interna en la historia, para extraer de su oscuro *substractum* perdidas emociones. Su poesía y su lenguaje emanan de su carne y su ánima. Su mensaje está en él. El sentimiento indígena obra en su arte quizá sin que él lo sepa ni lo quiera.[287] (MARIÁTEGUI, 2007, p. 260-261).

De acordo com a postulação deste autor, pensando, sobretudo, nos primeiros livros do poeta, *Los heraldos negros*, de 1918, e *Trilce*, de 1922, Vallejo teria traduzido, naturalmente, a oralidade para a escrita literária, visando também o reconhecimento do "sentimento indígena" que havia, por exemplo, em formas líricas orais da tradição pré-hispânica, como o *yaravi*. A meu ver, e seguindo a indicação de Mariátegui, durante o exílio de Vallejo, essa tradução da alteridade indígena torna-se ainda mais evidente em seus escritos dramatúrgicos.

Antes do exílio, nos núcleos intelectuais que Vallejo frequentava, as ideias de nação e de uma literatura peruana careciam de algo mais do que uma vontade de integração cultural que tivesse por iniciativa, simplesmente, a valorização etnológica do homem andino. O projeto de vanguarda revolucionária de Mariátegui e Vallejo propunha forjar um sujeito que pudesse representar uma identidade nacional andina, na forma e no conteúdo de uma literatura e de um pensamento revolucionários e de combate, nos termos em que propôs Frantz Fanon (1979, p. 185). Este último se tornou, a partir de 1960, no âmbito da defesa e da colaboração com os movimentos de libertação nacional, o porta-voz intelectual dos países colonizados. Por um lado, antecessores de Fanon, percebiam que a cultura nacional deveria ser resultado da luta dos setores populares, em termos estruturais, intelectuais, e inseridos numa vanguarda

[287] "O característico, em sua arte, está na nota indígena. Há, em Vallejo, um americanismo genuíno e essencial; não um americanismo descritivo ou localista. Vallejo não recorre ao folclore. A palavra quéchua, a sintaxe vernácula não estão injetadas artificialmente na sua linguagem; são, nele, produto espontâneo, célula própria, elemento orgânico. Pode-se dizer que Vallejo não escolhe seu vocabulário. Seu autoctonismo não é deliberado. Vallejo não se funde na tradição, não mergulha na história, para extrair perdidas emoções de seu escuro *substractum*. Sua poesia e sua linguagem emanam de sua carne e de sua alma. Sua mensagem está nele. O sentimento indígena atua em sua arte talvez sem que ele saiba ou queira" (MARIÁTEGUI, 2007, p. 260-261).

que continha um projeto estético e ético; por outro lado, Vallejo e Mariátegui pensavam já uma cultura nacional que se situasse "no centro mesmo da luta de liberação" (FANON, 1963, p. 194).

No Peru, o contexto em que aconteceu um novo impulso de libertação nacional foi consequência, segundo Enrique Rosas Paraviccino (2011, p. 46), de uma série de acontecimentos isolados, dos quais merecem destaque a reforma da Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cusco, as rebeliões camponesas da zona serrana e a descoberta científica, em 1911, da cidade-fortaleza de Machu Picchu. Editavam-se os primeiros números da revista *Amauta*, liderada por José Carlos Mariátegui, além de outros periódicos, como *La Sierra*, *Revista Universitaria*, *Kosko*, *Alma Quechua* e *Kuntur*, resultantes do entusiasmo (aliado às intenções políticas populistas) que acompanhava o reconhecimento das culturas indígenas. Embora Vallejo fosse mestiço, e não falante do quéchua, ele teria sido capaz de converter, na visão de Mariátegui (2007, p. 259), uma literatura sofisticadamente elaborada, do ponto de vista estético, em literatura de combate, trazendo uma inovadora proposta nacionalista que visava à integração do sujeito andino no discurso nacional. A esse raciocínio, acrescento a informação de que mais ou menos três décadas depois da morte de Vallejo, o antropólogo, folclorista e escritor indigenista bilíngue, José María Arguedas, deixou, em seu último livro *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971) [288] o seguinte relato:

> ... Quizá conmigo empieza a cerrarse un ciclo y a abrirse otro en el Perú y lo que él representa: se cierra el de la calandria consoladora, del azote, del arrieraje, del odio impotente, de los fúnebres "alzamientos" del temor a Dios y del predominio de ese Dios y sus protegidos, sus fabricantes; se abre el de la luz y de la fuerza liberadora invencible del hombre del Vietnam, el de la calandria de fuego, el del dios liberador. Aquel que se reintegra. Vallejo era el principio y el fin.[289] (ARGUEDAS, 1983, p. 235).

O tom profético da escrita arguediana diz respeito à sua tentativa de reintegrar o sujeito andino à sociedade peruana, empreendida a partir da publicação de seus primeiros escritos, *Água* (1935), *Los rios profundos* (1956), e *Todas las sangres* (1964). Após a Revolução Cubana (1959), animaram-se os anseios de intelectuais que traziam a soberania popular como proposta de um projeto político, impulsionando uma segunda "vanguarda"

[288] Romance e diário são escritos, concomitantemente, entre 1966-1969. Eles são publicados, desde a primeira vez, em um mesmo volume.

[289] "... Talvez comigo comece o encerramento de um ciclo e a abertura de outro, no Peru e no que ele representa: termina o da calandra consoladora, do açoite, da arrieirada, do ódio impotente, das fúnebres 'elevações' do temor a Deus e da predominância desse Deus e de seus protegidos, seus fabricantes; abre-se o da luz e da força libertadora invencível do homem do Vietnã, o da calandra de fogo, o do deus libertador. Aquele que se reintegra. Vallejo era o princípio e o fim" (ARGUEDAS, 1983, p. 235).

literária, dentro do *boom* latino-americano. Na narrativa arguediana, a necessidade de mudanças estéticas, na literatura, estava associada às mudanças extraliterárias, que tinham a ver com a urgência de reformas políticas em seu país. Tinha-se em vista a ruptura dos sistemas de fazenda e latifúndios, mediante a realização da reforma agrária, e das relações de exploração da burguesia, como classe hegemônica (formada pelos herdeiros de espanhóis, estrangeiros abastados e um grupo pequeno da elite andina), sobre a maioria camponesa.

É bom lembrar que José María Arguedas redefiniu o conceito de Folclore, elevando-o ao grau de ciência responsável pelo "estudio de la literatura oral de las naciones, cualquiera que sea su grado de "civilización", y el estudio de las artes relacionadas directamente con la literatura oral, como la música y la danza"[290] (ARGUEDAS, 2005, p. 85). Tratando o folclore como a arte do povo, para Arguedas a luta pela libertação do sujeito andino começa no trabalho pela recuperação e valorização de sua arte e cultura, que por anos esteve condicionada aos estudos etnológicos e antropológicos. Como foi dito na introdução, Arguedas teve uma importância fundamental no pensamento dos integrantes do grupo Yuyachkani. Além disso, merece realce sua crença no projeto de libertação nacional, através da valorização dos setores populares e do mito daquele que "se reintegra", Inkarri. Conta-se que esse mito surge durante o período da invasão e conquista do Tawantinsuyo. Depois de ser alvejado pelos espanhóis, Inkarri (cujo nome seria uma distorção de "Inka Rei") teve seu corpo desmembrado, espalhado pelos quatro cantos do Tawantinsuyo, sendo sua cabeça levada a Cusco, ou, de acordo com outras versões, a Lima. Pelo menos três dessas versões, segundo o próprio Arguedas, sustentam a lenda de que o corpo de Inkarri, debaixo da terra, vem se reconstituindo, ao longo do tempo, para que, quando recuperada a sua cabeça, haja a realização de um Juízo (ARGUEDAS, 1964, p. 227-234). Para mim, esse mito se constitui como a metáfora mesma da aparente destruição do Tawantinsuyo e da dispersão de uma unidade comunitária, em partes. Essas agregam, na imagem dos rastros constituídos pelos restos de Inkarri, a significação da resistência da tradição e da identidade andina, ao longo dos séculos posteriores à conquista.

Retomando a citação de Arguedas (1964), acredito que o "princípio" a que remete em seu relato, refere-se à ousadia característica da vanguarda da qual Vallejo fez parte, quando tomou para si a tarefa de levar adiante um engajamento estético e social, na primeira metade do século XX. O "fim", por sua vez, poderia ser relacionado à pulsão de ambos os escritores por romper com estruturas fixas e à dificuldade – relativas às reais condições

[290] "estudo da literatura oral das nações qualquer que seja seu grau de 'civilização' e o estudo das artes relacionadas diretamente com a literatura oral, como a música e a dança" (ARGUEDAS, 2005, p. 85).

apresentadas pelo contexto social e histórico peruano – que ambos enfrentaram. Nenhum dos dois escritores alcançou, "aparentemente", o resultado que esperavam extrair da literatura que escreveram, isto é, a reintegração do sujeito andino, por meio de um projeto político revolucionário, de cunho popular. O "princípio", tanto para Mariátegui como para Arguedas, estava em Vallejo, o poeta de uma nova era: a de rupturas políticas e estéticas.

Em seus legados bibliográficos de projetos literários (na ficção e em obras ensaísticas) que apóiam a valorização das culturas andinas e populares do Peru, tanto Vallejo como Mariátegui e Arguedas trazem "aquele que se reintegra", Inkarri, como um mito que aciona possibilidades de subversão, de refluxo e restauração do pensamento andino. No âmbito da criação artística e do posicionamento político de Vallejo, de Mariátegui e de Arguedas, tais possibilidades se personalizam no mito de Inkarri, através do qual cada um deles se torna, usando as palavras de Agamben,

> [...] aquele que, na *epoché* do prazer, recordou-se da história como a própria pátria original, [o que] levará verdadeiramente em cada coisa esta lembrança, exigirá a cada instante esta promessa: ele é o verdadeiro revolucionário e o verdadeiro vidente, livre do tempo, não no milênio, mas no agora (AGAMBEN, 2005, p. 128).

Não sobrevivendo ao livro e à profecia, Arguedas encerra um ciclo, o da sua luta por atribuir *locus* enunciativo ao sujeito andino. Trata-se de algo que se repete, uma vez que também César Vallejo, em seus últimos anos de vida, em Paris, teve a morte como um dos temas mais recorrentes de sua poética. Esse sentimento de fim iminente presente em sua obra literária define-se, em sua poesia, conjugado à experiência do exílio em Paris, onde o poeta sofreu, como imigrante latino-americano, a sua subalternidade[291]. Como exemplo dessa ideia, cito o clássico poema "Piedra negra sobre una piedra blanca":

[291] Em seu livro *César Vallejo: dolor y poesia* (1958), Armando Bazán conta que, em 1924, menos de um ano após chegar a Paris, Vallejo já frequentava assiduamente o famoso café La Retonde. Situado no centro de Montparnasse, o café era o ponto de encontro de parte da intelectualidade francesa, compreendendo os artistas parisienses, inclusive os estrangeiros, que ali viviam ou passavam para fazer uma visita curiosa. Em uma tarde, apareceu em La Retonde o escritor espanhol Miguel de Unamuno. Em várias ocasiões, teria Vallejo avistado Unamuno de longe, ali mesmo, no café, sem fazer qualquer caso, até que um jornalista disse a ele que Unamuno gostaria de conhecê-lo: "Certo dia, Fernando Ibáñez, um jornalista espanhol amigo de ambos, quer que o poeta se aproxime para cumprimentar o professor, pois que o ouviu às vezes, citar pensamentos de *La agonía del cristianismo*. Mas o sul-americano sabe também que aquele espanholíssimo reitor, ao ler por primeira vez *Prosas Profanas* escreveu com visível desprezo: 'É possível enxergar as plumas de índio por debaixo do chapéu desse Rubén Darío.' Por isso responde ao convite de seu amigo: 'Respeito ao professor por tudo que ele representa para a Espanha e por tudo o que merece na sua sabedoria... Mas, se desprezava a Rubén porque envergava a plumagem indígena por baixo de seu chapéu, é fácil deduzir o que sentiria por mim, que uso um chapéu inteiro de plumas...'. Pelo contrário, outro dia, sabendo que o poeta chileno Vicente Huidobro queria conhecê-lo, aproximou-se até a mesa deste e se estreitaram num abraço." (BAZÁN, 1958, p. 69-73).

Me moriré en París con aguacero,
un día del cual tengo ya el recuerdo.
Me moriré en París —y no me corro—
tal vez un jueves, como es hoy, de otoño.

Jueves será, porque hoy, jueves, que proso
estos versos, los húmeros me he puesto
a la mala y, jamás como hoy, me he vuelto,
con todo mi camino, a verme solo.

César Vallejo ha muerto, le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban duro con un palo y duro

también con una soga; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...[292]
(VALLEJO, 2000, p. 155).

Julio Vélez (2000, p. 155), que tem como base o relato oral do jornalista e filósofo peruano Antenor Orrego (1892-1960), conta que Vallejo, pouco antes de sua fuga à França, em estado de vigília e em plena madrugada, acordou o amigo para lhe dizer que havia visto a si mesmo, morto, em Paris. Ainda com relação ao poema, lembro a afirmação de Carlos del Rio León (*apud* VÉLEZ, 2000, p. 155) de que o texto teria sido uma transcrição da sensação do escritor, quando, num dia de chuva, em Paris, vestido de um abrigo negro, sentou-se sobre uma pedra branca, que lembrava uma sepultura. O poema traz elementos, principalmente nas últimas estrofes, que remetem a uma fabulação do próprio sujeito, o qual faz da elaboração poética uma escrita de si, corroborando um gesto autoral no qual se coloca como subalterno, em situação de exilado, morto por espancamento.

Diante da tarefa de responder à pergunta que nomeia seu livro, *O que é um autor?* (1992), Michel Foucault entende que a ação de escrever está associada ao pensamento de duas formas: da escrita de movimentos interiores e do treino ou simulação de uma situação real. Quando alguém escreve sobre si próprio, de acordo com Foucault, a escrita desempenha uma função *etopoiética*, tornando-se um "operador da transformação da verdade em *ethos*" (FOUCAULT, 1992, p. 134). Entende-se, aqui, a "verdade", *alethea*, como o movimento

[292] "Morrerei em Paris com aguaceiro, / num dia do qual já tenho a recordação. / Morrerei em Paris – e não fujo – / talvez numa quinta-feira, como é hoje, de outono. // Quinta-feira será, porque hoje, quinta-feira, em que proso / estes versos, os úmeros coloquei / na mala e, jamais como hoje, voltei, / com todo meu caminho, a me ver só. // César Vallejo morreu, espancavam-no / todos, sem que ele lhes fizesse nada; / batiam-lhe duro com um porrete e duro // também com uma corda; são testemunhas / os dias de quinta-feira e os ossos úmeros, / a solidão, a chuva, os caminhos..." (VALLEJO, 2000, p. 155).

interior do processo de escrita, que tem a ver com a subjetividade, com aquilo que, para o sujeito, é a sua *alethea*. Quanto ao *ethos*, é entendido como sendo o resultado do que a verdade, *alethea*, quando expressa, alcança frente aos leitores (relacionando-se, assim, com uma afecção). Giorgio Agamben (2007), em "O autor como gesto", retoma essas considerações de Foucault, perguntando-se qual papel cumpre o sujeito que escreve, dentro e fora do espaço literário, inserido em um lugar onde, entre língua e sujeito, está o gesto. Através do gesto da escrita, "a função-autor aparece como processo de subjetivação mediante o qual um indivíduo é identificado e constituído como autor de certo corpus de texto" (AGAMBEN, 2007, p. 57), figura cuja vida, jogada na obra, é passível de investigação. Agamben afirma que essa investigação sobre a biografia do sujeito que escreve, como indivíduo, pode ser entendida como um *regesto*, isto é, como uma investigação documental e histórica, que assume o papel de um rastro, apresentando tanto os sinais de ausência, como os de presença do escritor, em sua obra. Estes rastros ou sinais de ausência, que contêm a presença autoral, são visíveis a partir da vida do sujeito, que está aquém da obra, e que é jogada nela pelo gesto da escrita[293].

Considerando que o nome próprio funciona como centro de referência interno, que o sujeito deixa sobre si, e que "le nom designe quiconque porte ce nom"[294] (JAKOBSON, 1963, p. 177), no caso deste poema oracular, que é "Piedra negra sobre una piedra branca", o sujeito lírico registra-se como tal ("César Vallejo ha muerto"). Fazendo alusão a si mesmo, o sujeito lírico narra a própria morte, consequência de um espancamento, de uma situação em que está o irrepresentável. Com esse gesto literário, entendo que Vallejo deixa um testemunho, no momento em que diz de si, ao mesmo tempo em que convoca, senão outro testemunho: a complacência do futuro leitor para com a sua situação de exilado, cuja identidade ("César Vallejo") não parece ser a de um escritor reconhecido, mas a de um indigente que, por um motivo por ele mesmo desconhecido, é violentado e morto. É por essa

[293] Para exemplificar essa legibilidade, que é, também, uma ilegibilidade autoral, em uma obra, Agamben (2007) traz à baila um único verso do poema "Redoble fúnebre a los escombros de Durango", de *España, aparta de mí este cáliz* (1939), poema que pertence, justamente, a César Vallejo. O questionamento de Agamben é sobre se o significado do verso "Padre Polvo que subes de España" (VALLEJO, 2000, p. 283) pode ser construído sem que se pense no sujeito Vallejo, tendo em vista que só depois de o poeta ter escrito o verso é que este passou a significar, tornando-se real. Tal construção seria impossível, embora Agamben não o confirme. Ele apenas reitera seu raciocínio, afirmando que o lugar do gesto, em que se encontram pensamento e sentimento, não está só no sujeito autoral, separado da leitura ou da escrita. Este lugar, afinal, "está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexato ato de jogar, de não ser suficiente". (AGAMBEN, 2007, p. 62-63).

[294] "[...] o nome designa quem quer que seja que leve esse nome" (JAKOBSON, 1963, p. 177).

via que, na lírica do poeta, manifesta-se, mais que uma expressão individual, a apreensão do comunitário. Em sua dramaturgia acontece algo semelhante. O poeta dramaturgo apresenta personagens cujo núcleo enunciativo parte de uma escrita de si e do sujeito andino como índices de uma subalternidade.

2.3 CÉSAR VALLEJO "DRAMATURGO": POR UMA NOVA ESTÉTICA TEATRAL

> Do valor literário: que escritor é Gide, cujo belo livro sobre os prazeres terrenos o exército da frente popular francesa leva na mochila quando marcha! Ou então guarda o livro na mesinha de cabeceira e falta à marcha. E Hasek: seu grande livro está encolhendo hora após hora enquanto as zonas – V são ocupadas pelo exército de Hitler. Era o relato da vitória de um povo oprimido, o relato de Odisseu. Mas a vitória foi efêmera demais. Ele agora figura numa lista de livros suspeitos e trata de acontecimentos que as pessoas não conhecem mais. (BRECHT, 2002, p. 21).

Edward Said (2003, p. 54) afirma não se surpreender com o fato de muitos exilados se envolverem com atividades que requerem mobilidade social e responsabilidade. Essa colocação relaciona-se com o debate sobre o exílio, quando o autor explica que, para recompensar a perda do lugar de origem, muitos exilados se entregam a atividades políticas e intelectuais, a fim de criar um mundo onde possam governar. Para o exilado atuar sobre a realidade, de forma efetiva, é necessário pontuar que algo está acontecendo, atribuir referencialidade à irrealidade e ao estranhamento encontrados no exílio[295]. Trata-se de um "situar-se", de um "se reconhecer" como outro sujeito, capaz, mesmo que a contragosto, de assumir o exílio e a perda, por meio da reinvenção do seu passado, nos novos espaços que ocupa.

César Vallejo se referiu, em sua dramaturgia, a um Peru semelhante àquele que o fez partir. Experimentando o exílio como forma de estar no mundo, a grande ruptura, para o poeta, foi se desmembrar do projeto vanguardista iniciado por ele e por outros pensadores peruanos. Não podendo mais falar a partir de sua terra natal, lançado a uma espécie de jornada intelectual por alguns países da Europa, em cujos espaços geográficos e políticos procurou reconhecer-se, o escritor pretendeu reformular um discurso sobre um Peru distante, ao mesmo tempo, aquele que trazia dentro de si "o da reintegração."

Vallejo teve acesso ao teatro político durante as viagens que fez a Moscou, em

[295] De acordo com Said, o mundo do exilado é, a princípio, "logicamente artificial e sua irrealidade se parece com a ficção" (SAID, 2003, p. 54).

1928 e 1931, sobre as quais falou em "El día de un abañil: el amor, el deporte, el alcohol, el teatro y la democracia"[296]. O que chamava a atenção do poeta era que esse novo teatro soviético havia se transformado (o teatro como espaço físico) num lugar de encontro entre as classes, onde acontecia a verdadeira revolução. Ali, segundo o autor, "nadie ni nada desentona ni sobresale en la multitud. Ningún desnivel. Ninguna persona está más arriba ni más abajo que las demás. *Pas de vedettes*. Todos se nivelan a la misma altura social"[297] (VALLEJO, 1959, p. 105). Diferentemente do que acontecia nos teatros da tradição burguesa[298], no novo teatro soviético, os trabalhadores podiam ocupar os lugares que antes eram monopolizados por seus patrões, aristocratas e estrangeiros. Como o escritor não possuía conhecimento da língua russa, acompanhava as peças pondo a atenção na voz dos atores e nos fonemas, durante os diálogos; nos elementos formais; nas pantomimas; gesticulações, e através da interação ou comportamento do público[299]. Às vezes, acompanhava os diálogos por meio de traduções simultâneas, feitas por colegas do Partido Comunista que tinham conhecimento do espanhol ou do francês. Sobre sua experiência como espectador desse teatro, ele descreve:

> Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo. El teatro soviético no sólo es político, como el de Piscator en Alemania, sino que es revolucionario dentro de la fábrica, militante dentro de la dinámica económica constructiva. Hasta tratándose de obras clásicas o de otros países, que carecen originariamente de intención política, los "regisseurs" soviéticos se la prestan, modificando a su arbitrio la contextura social de la pieza. Dentro de este plan, he visto en el Teatro Stanislavsky, "Hamlet"; "El zar Ivanovich" de Tolstoi; "El Pájaro Azul", de Maeterlinck; "Los Karamazov", de Dostoiewski. En el Teatro Experimental, "Madame Butterfly"; en el Teatro Kamerny, "Los hijos de Dios", de O'Neill; en el Teatro Juventud, "Los Bandidos", de Schiller; en el Teatro Meyerhold, "El

[296] O texto está presente em seu livro de viagem, *Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin*. Lima: Editora Perú Nuevo, 1959. Carátula de Luis Herrera Versão Eletrônica. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/15838771/Cesar-Vallejo-Rusia-en-1931>. Acesso em 14 de jul. de 2009.

[297] "[...] nada nem ninguém destoa ou sobressai, na multidão. Nenhum desnível. Nenhuma pessoa está acima ou abaixo das demais. *Pas de vedettes* [Nenhum estrelismo]. Todos se nivelam numa mesma altura social" (VALLEJO, 1959, p. 105).

[298] Utilizo o termo "burguês" a partir do francês *burgois*, que, para o marxismo, diz respeito à classe social que detém o poder, com os novos modos de produção capitalistas. É importante mencionar isso, pois, no *Manifesto Comunista*, Karl Marx não utiliza o termo alemão *bürgerlich*, que, além de designar os habitantes dos burgos, relaciona-se a uma tradição de trabalhos manufatureiros, artesanais etc., diferenciando-se, assim, do *burgois*, que se refere à classe dominante, contrária ao proletariado.

[299] Em "El nuevo teatro russo", artigo publicado na revista argentina *Nosotros*, n. 266, em julho de 1931, lê-se: "Eu, que ignoro completamente o russo, observo e me satisfaço apenas com a fonética das palavras. Mesmo assim, – talvez, justamente, por isso – esta sinfonia das vozes ininteligíveis, misturadas aos estalos da máquina, me fascina e entusiasma de forma estranha. Poderia seguir ouvindo-a, na medida em que vendo o movimento da oficina, indefinidamente. Apenas este cenário vale por toda uma revelação teatral. Basta-me dar-me conta do alcance revolucionário da cena soviética. Um teatro que é capaz de semelhante *mise en scène*, tão audaz e tão radicalmente nova, oferece sem dúvida, um espírito e um conteúdo igualmente novos e revolucionários para a cena mundial" (VALLEJO, 1996, p. 161. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/10486797/Cesar-Vallejo-Cronicas-de-poeta>. Acesso em 28 de dez. 2010).

> revisor", de Gogol, etc., obras todas sovietizadas.[300] (VALLEJO, 1959, p. 109).

Por meio dessas observações Vallejo compreende que o teatro político russo não exigia determinadas competências estabelecidas pelo formato lírico. Indo ao encontro do público, tornando-se uma forma de expressão mais popular que a literatura, por ser mais comunicativa e conectada com as inovações da arte moderna, pensando no Peru, o teatro alcançaria o *status* de uma arte democrática e compreensível a todos aqueles que não tinham acesso à letra.

Além de Vallejo, Mariátegui também observou que as técnicas cênicas estavam se renovando de maneira muito dinâmica, criativa e com grande poder de atingir as massas. Mariátegui (2006, p. 53-54) chega a escrever que "el *regisseur* adquiere tanta importancia y dignidad artísticas como el autor. Los nombres de Copeau, Max Reinhardt y Stanislawsky no son menos mundiales que los de Bernard Shaw y Wedekind. Y el teatro de algunos países tiene mejores *regisseurs* que autores"[301] (MARIÁTEGUI, 2006, p. 54). Embora, nessa época (1934), a função da dramaturgia textual (sobretudo, literária) ainda fosse fundamental para a encenação, Mariátegui e Vallejo entendiam que as técnicas propriamente cênicas seriam também fundamentais para a criação e a interpretação teatral, no sentido de tornar o teatro ainda mais comunicativo e eficaz como arte popular.

No contexto da valorização cultural e turística do Peru, após a descoberta de Machu Picchu e da promulgação, em 1933, de Cusco como Capital Arqueológica da América do Sul, houve a retomada do teatro quéchua, através do incentivo a dramaturgos quéchuas e da encenação de festas populares, como a *Inti Raymi* e representações de *Ollantay*, como vimos no primeiro capítulo. O fato é que César Vallejo não participou de nenhuma dessas festas populares, não fazendo alusão, em cartas ou crônicas, a qualquer manifestação de um teatro quéchua no Peru. Lembre-se que, mesmo quando possível, o escritor recusou voltar ao seu país natal, por medo de ser perseguido e preso, a mando de seus inimigos políticos. Neste

[300] "Todo o teatro russo é político, e, mais ainda, é teatro da produção, teatro do trabalho. O teatro soviético não só é político, como o de Piscator, na Alemanha, mas é revolucionário dentro da fábrica, militante dentro da dinâmica econômica construtiva. Mesmo quando se trata de obras clássicas ou de outros países, que não possuem, inicialmente, intenção política, os 'regisseurs' [diretores] soviéticos as tomam emprestadas, modificando, de acordo com o seu arbítrio, a textura social da peça. Dentro deste plano, assisti, no Teatro Stanislavsky, a 'Hamlet'; a 'O czar Ivanovich', de Tolstói ; a 'O pássaro azul', de Maeterlinck; a 'Os irmãos Karamazov', de Dostoiévski. No Teatro Experimental, a 'Madame Butterfly'; no Teatro Kamerny, a 'Os filhos de Deus'; de O'Neill; no Teatro Juvenil, a 'Os bandidos', de Schiller; no Teatro de Meyerhold, a 'O revisor', de Mogol, etc. Todas obras sovietizadas" (VALLEJO, 1959, p. 109).

[301] "[...] o *regisseur* [diretor] adquire tanta importância e dignidade artísticas como o autor. Os nomes de Copeau, Max Reinhardt e Stanislavsky não são menos universais que os de Bernard Shaw e Wedekind. E o teatro de alguns países possui melhores *regisseurs* [diretores] que autores" (MARIÁTEGUI, 2006, p. 54).

contexto, só se pode supor que foi pensando em um tipo de montagem influenciada pelas novas metodologias produtivas, vistas em Moscou, e teorizadas, posteriormente, por Bertolt Brecht, que o poeta escreveu seus dramas, tendo em vista popularizar o teatro (no Peru que ele idealizava), chamando a participação do espectador andino, ou mesmo encenar essas peças em Paris, na Espanha ou na própria Moscou.

O problema do projeto dramatúrgico de Vallejo reside em sua contradição. Os primeiros elogios que faz ao teatro revolucionário são, de certo modo, refutados, quando em suas *Notas sobre una nueva estética teatral*[302] ele tenta defender um tipo de "realismo onírico", como proposta inventiva para as artes cênicas. Ainda que, nessas notas, continue a reconhecer o teatro de Piscator como inovador, os questionamentos do poeta se encaminham para uma cobrança, em relação a um modo de produção teatral que poderia ter forma e conteúdo revolucionários. Para ele, mesmo as inovações, no campo da cenografia, perceptíveis, tanto em Meyerhold, quanto no *music-hall*, estavam fadadas ao vazio, se nelas não fossem introduzidas "la mayor cantidad de vida y de realidad"[303] (VALLEJO, 1985, p. 172). O que interessa ao poeta quando assume a função de refletir sobre o teatro é pensar o teatro como poeta. Por isso, a sua principal proposta residia na afirmação de que "hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada. Se subjetiviza, así, la obra escénica que debe ser obra de poeta, en la cual aquél pueda contemplarse él mismo y no solamente a través de sus personajes"[304] (VALLEJO, 1985, p. 170).

Quando redige essas notas, em 1934, Vallejo já havia escrito quase todas as suas peças, das quais a última será *La piedra cansada*, produzida em 1937. Mesmo consciente da necessidade de se fazer um teatro poético, a dramaturgia do autor – estudada nesta tese – se aproxima mais de um realismo socialista, em seu conteúdo e na forma como foi pensada, que do realismo onírico, defendido nessas notas. Entretanto, considerando a distância temporal em que leio esses dramas e essas notas, penso que essa cartografia de diferentes poéticas e impulsos criativos, deixada por Vallejo, pode ser trabalhada em diálogo, porque o cotejamento de suas notas como proposta teórica de um teatro de invenção, no meu ponto de vista, suaviza o caráter real socialista de suas obras.

No caso das tentativas de César Vallejo, pensando na peça *Colacho hermanos* y

[302] Conferir a tradução dessas notas anexada à tese.
[303] "[...] a maior quantidade de vida e de realidade" (VALLEJO, 1985, p. 172).
[304] "[...] há que se derrubar esta fronteira entre subjetivo e objetivo, entre lírica e épica, entre autor e obra criada. Subjetiviza-se, assim, a obra cênica que deve ser obra de poeta, na qual aquele possa contemplar a si mesmo, e não somente através de seus personagens" (VALLEJO, 1985, p. 170).

Los presidentes de América, é evidente o seu conteúdo revolucionário. A proposta é denunciar, de maneira realista, a exploração sofrida pelo sujeito andino, no Peru do começo do século XX. Além disso, a peça possui uma proposta estrutural que, para ser encenada, precisaria de uma série de adaptações, já que sua estética está baseada no que imagino poder ser chamado de interrupção.

No drama em questão, a trama é dividida em seis atos, com uma gama de personagens que aparecem uma única vez, sem, necessariamente, possuírem vínculos uns com os outros, com exceção dos dois protagonistas, Acidal e Cordel, os "Colacho hermanos". A cronologia ou relação das ações cênicas não segue a linha do teatro aristotélico, empenhado em definir estratégias que levem o espectador a um tipo de catarse. O tema que atravessa a peça se apresenta através de uma narrativa épica, no sentido brechtiano, isto é, intenciona causar, no espectador, um tipo de reflexão. Procura-se, como diria Brecht (1967, p. 134), "dar uma imagem manejável do mundo", intervindo diretamente sobre o campo social. Se montada da forma como está estruturada, *Colacho hermanos* y *Los presidentes de América* exigiria do espectador um olhar atento. Muitos dos detalhes que se encontram nas didascálias se pautam tanto nas ações, quanto nos diálogos discursivamente elaborados.

Nessa peça, Vallejo traz à cena Taque, uma vila ficcional, localizada nos Andes, focalizando, primeiro, uma pequena mercearia, depois, um grande bazar, em seguida, uma mansão, e, por fim, a prefeitura (o gabinete e o "trono" do prefeito). É interessante observar que Vallejo estabelece uma relação entre esses locais. Mesmo quando se trata da mansão, são lugares públicos, onde o fluxo contínuo de personagens interrompe e engendra as ações cênicas. A mudança de um local para outro assume a função de guiar o drama, que aborda a saga de dois comerciantes mestiços, cuja ascensão social se dá por meio de uma postura duvidosa para com a comunidade onde residem: primeiro são comerciantes e donos da mercearia, depois se tornam donos do bazar, em seguida tornam-se políticos e um deles será o prefeito.

Embora se trate de uma comédia, fica claro, pelo estilo com o qual se busca satirizar a condição dos dois protagonistas e suas contradições no caminho da ascensão social, que a peça é marcada por momentos de tensão, que provocam súbitas interrupções, incitando uma postura reflexiva por parte do espectador, e, de certa forma, dos próprios atores que viriam a encarnar os personagens. Também essa seria uma característica do teatro épico, em que o ator deve possuir e demonstrar seu conhecimento e sua subjetividade; assumir variadas funções, e, ao mostrar outra coisa, "mostrar a si mesmo" (BENJAMIN, 1994, p. 88).

No âmbito de uma cultura de ator, pensa-se nesse artista como um sujeito que pode estabelecer deslocamentos, entre as diversas funções que ocupa dentro da cena. Este efeito deve ser utilizado quando o ator quer fazer referência a um contexto histórico condizente com o passado, ou com aquilo que está acontecendo no presente. Dois exemplos podem explicitar esse raciocínio, em relação à construção dramatúrgica de sujeitos que funcionam como uma consciência subalterna (personagem) e intelectual (ator/dramaturgo), dentro da peça. Refiro-me, aqui, a personagens que, ao meu ver, enquanto são caracterizados, colocam-se como sujeitos pensantes, detentores de certa sabedoria, o que lhes dá um papel oracular, de comentaristas dentro da peça. Dom Rupe é um deles.

Caracterizado como um índio cinquentão, que mantém um vício pelo álcool, masca coca e consegue prever o futuro das pessoas nas folhas dessa planta, Dom Rupe vai até a casa dos "Colacho hermanos" a pedido de Acidal, que, envolvido em planos políticos, deseja que o velho adivinhe qual será a sorte dele e do irmão nas eleições. Dom Rupe, entretanto, é também o pai de Taya, que vive submetida às ordens dos dois irmãos. Durante a cena em que se prepara para fazer a leitura do futuro de Acidal, Dom Rupe escuta o comerciante narrar a sua história. Acidal parece atrapalhar a concentração de Dom Rupe, já que não para de falar. Uma vez estabelecido como comerciante, em Taque, interessa agora saber sobre seu futuro, na política, e não sobre seu passado de miséria: "ACIDAL, *en voz baja*: — ¿Podré ser diputado? ¿Debo ser diputado?"[305] (VALLEJO, 1979, p. 60). Para essa pergunta, entretanto, Dom Rupe não possui resposta. Aparentemente, na cena, tem-se um estado de tensão. Dom Rupe se levanta, tendo um ataque de nervos. Ao derrubar da mesa todo o seu material de consulta deixa Acidal curioso: "ACIDAL, *de pie, vivamente*: — ¿Va bien la cosa?"[306] (VALLEJO, 1979, p. 60)". A essa pergunta, Dom Rupe, enfurecido, responde com outra interrogação, inesperada: "DON RUPE: —¡Dime de quién está preñada mi Taya! *(Acidal da un traspié: una chispa terrible hay en los ojos de don Rupe)* ¿De ti? ¿Del taita Cordel?"[307] (VALLEJO, 1979, p. 60).

Essa cena não mantém relação com as outras. A consulta ao oráculo (às folhas de coca) define, entretanto, um tema transversal da trama, referente à forma como o sujeito andino feminino foi tratado, ao longo da história do Peru. Submetidas a uma mentalidade colonial hegemônica, a visão da gravidez da filha e a dúvida sobre a paternidade (que poderia ser

[305] "ACIDAL – *em voz baixa*: Poderei ser deputado? Devo ser deputado?" (VALLEJO, 1979, p. 60).
[306] "ACIDAL, de pé, vivamente: – A coisa vai bem?" (VALLEJO, 1979, p. 60).
[307] "DOM RUPE: — Diga-me de quem minha Taya está grávida! *(Acidal tropeça: há uma faísca terrível nos olhos de Dom Rupe)* De você? Do senhor Cordel?" (VALLEJO, 1979, p. 60).

atribuída a um dos dois irmãos) deixam evidente que, além dos trabalhos domésticos, Taya prestava, também, serviços sexuais a Acidal e a Cordel. Ao comentar sobre a gravidez, Dom Rupe acaba por revelar a condição feminina, que marca o destino de sua filha. A moça havia sido vendida a um padre, ainda quando criança, por oito soles. Este padre, por sua vez, dera-lhe, como presente, a uma senhora, que a trocara por dois coelhos, conforme explica Dom Rupe. Apesar de tê-la vendido, o pai se mantivera "atento", por intermédio das folhas de coca, ao destino da filha, que, ao seu ver, estaria mais protegida trabalhando em casas de famílias abastadas, num regime semiescravocrata, que vivendo nas ruas, como prostituta ou mendiga. Taya, que, em toda a cena, apenas cumpre ordens e chora, pronuncia-se em determinado momento para confirmar o prognóstico de seu pai, à revelia da vontade de Acidal, o qual, mentindo, dizendo amá-la, pretendia influenciar sua resposta:

> ACIDAL: — Yo no quiero, don Rupe, que se vaya usted enojado conmigo. No es porque yo tenga miedo a sus brujerías, sino porque Taya es, en resumidas cuentas, de la casa.
> DON RUPE, *a Taya:* — Yo te hice con tu madre honradamente. Ella me dio su todo y yo le di mi todo. ¿Por qué no declaras? ¿Acaso estoy borracho? Yo no me voy ahora sin saberlo todo. *(Amenazador)* ¡China, a ver!...
> ACIDAL: — Taya, di que no estás preñada. ¿Estás preñada?
> TAYA, *agachada:* — Sí, don Acidal, estoy preñada.[308]
> (VALLEJO, 1979, p. 64-65).

Uma vez feita a confissão, sob o juízo de duas figuras que assumem um lugar hegemônico (Dom Rupe é o pai e Acidal o patrão), Taya esclarece que, por vezes, tivera que "servir" sexualmente aos dois irmãos, numa mesma noite, o que a impede de ter certeza sobre a paternidade do filho: "DON RUPE: — ¿Los dos saben que duermes con ellos dos?/ TAYA: — Sí. Pero se hacen los que no saben"[309] (VALLEJO, 1979, p. 66). Com esta última fala, dá-se fim à conversa, pois a moça tem que atender à porta, por onde entra Cordel, interrompendo e encerrando, bruscamente, o assunto relativo à Taya e a seu pai, que não volta a aparecer no decorrer da trama.

A situação de Taya, em *Colacho hermanos y Los presidentes de América* é

[308] "ACIDAL: — Eu não quero, Dom Rupe, que o senhor vá embora com raiva de mim. Não é porque eu tenha medo de suas bruxarias, mas porque Taya é, em poucas palavras, de casa. DOM RUPE, *a Taya:* — Eu a fiz, com sua mãe, honradamente. Ela me deu tudo de si e eu me dei por inteiro a ela. Por que não confessa? Por acaso eu estou bêbado? Eu não vou embora agora sem saber tudo. *(Ameaçador)* Menina, olha lá!... ACIDAL: — Taya, diga que não está grávida! Está grávida? TAYA, *agachada:* — Sim, Dom Acidal, eu estou grávida!"(VALLEJO, 1979, p. 64-65).

[309] "DOM RUPE: — Os dois sabem que você se deita com eles dois? TAYA: — Sim. Mas fazem de conta que não sabem" (VALLEJO, 1979, p. 66).

parecida com a de Juliana Burgos, personagem do conto "La Intrusa", de Jorge Luis Borges. Nesse conto, o escritor argentino narra um fato que envolve a vida de dois irmãos: Cristián e Eduardo Nilsen, a partir da versão de Santiago Dabove, quem teria escutado o episódio da boca de Eduardo, no velório de Cristián. Descendentes de irlandeses, ou, dinamarqueses, "altos, de melena rojiza"[310] (BORGES, 1989, p. 403), os dois irmãos crioulos viviam em bairros periféricos, que circundavam Buenos Aires, subsistiam realizando inúmeras atividades pecuárias e eram jogadores de cartas. Cúmplices, a amizade que os unia foi abalada quando Eduardo apaixonou-se por Juliana, empregada da casa que mantinha uma relação amorosa, não formalizada, com Cristián. A servente "de tez morena y de ojos rasgados"[311] (BORGES, 1989, p. 404) tornou-se um tabu entre os irmãos, na medida em que os dois a dividiam como concubina. A situação alcança tanto desconforto que eles decidem primeiro vender a moça para um prostíbulo, e, depois, resgatá-la para que então fosse assassinada por Cristián.

Apesar da forte presença de Juliana como elemento de discórdia, a personagem, assim como Taya, não tem voz, ela não se manifesta em nenhum momento do conto. Sua aparição, entretanto, é um elemento que resiste ao fato de ter sido sacrificada, em nome de um amor "fraternal", já que no velório do irmão mais velho, o caçula recorda em sua memória, a imagem desse sujeito feminino que corroborou com o que o narrador do conto chama de "un breve y trágico cristal de la índole de los orilleros antiguos"[312] (BORGES, 1989, p. 403).

Borges escreveu "La Intrusa" em 1966 e o conto foi publicado em seu Livro *El Informe de Brodie* (1970). Segundo María Ximena Hoyo Mazuera[313] (2011), os contos que fazem parte desse livro relacionam-se com uma revisita ao estilo realista que caracterizou as primeiras narrações do escritor, no contexto posterior à sua chegada da Europa, em Buenos Aires. Em 1935, por exemplo, o escritor publicou *História Universal de la Infamia*, que incluía contos nos quais apareciam temas relativos ao cotidiano dos crioulos, como em "El hombre de la Esquina Rosada". Trinta anos depois desse conto, Borges voltou a abordar histórias ambientadas no começo do século XX, o que me leva a estabelecer um diálogo entre as duas personagens, Juliana Burgos e Taya, como sujeitos femininos que possuem características semelhantes, sobretudo, se se leva em conta que Juliana possuía traços marcadamente indígenas.

---

[310] "altos, de cabelos louros" (BORGES, 1989, p. 403).
[311] "de face morena e olhos puxados" (BORGES, 1989, p. 404).
[312] "Um breve e trágico cristal da índole dos antigos caçadores" (BORGES, 1989, p. 403).
[313] Cf. HOYO MAZUERA, 2011. Arquivo digital, disponível em: <http://www.Revistacronopio .com/?tag=edicion-25-cronopio>. Acesso em 20 de fev. de 2012.

O fato de os personagens masculinos de ambas as obras escolherem a convivência informal com suas empregadas pode estar associado a um comportamento machista em que se priorizava o matrimônio com mulheres que fossem da mesma estatura social, possuíssem sobrenome e família. Esse não parece ser o caso das personagens femininas mencionadas anteriormente. Tanto Taya como Juliana são moças que pertencem a grupos étnicos e sociais semelhantes, e, portanto, como indígenas e pobres, eram consideradas inferiores por seus patrões/amantes. Não somente foram tratadas de forma descartável por aqueles a quem deviam servir, como também foram sentenciadas a uma espécie de pena de morte. No caso de Juliana, literalmente falando, porque foi assassinada, e, no caso de Taya, no sentido de uma morte simbólica, já que a sua gravidez e mesmo a sua existência para os Irmãos Colacho são dados apenas funcionais e a ela é oferecida apenas a indiferença.

Ao tocar nesse assunto, lembro o raciocínio de Spivak sobre a questão da subalternidade de gênero. A autora diz que, "ao buscar aprender a falar ao (em vez de ouvir ou falar em nome do) sujeito historicamente emudecido da mulher subalterna, o intelectual sistematicamente "desaprende" o privilégio feminino" (SPIVAK, 2010, p. 88). Vallejo, o intelectual em questão, é quem se encontra no lugar daquele que fala em nome dessa mulher, e, mesmo que extraia dela o privilégio de falar por si mesma, assume essa contradição como única forma de denunciar a condição desse sujeito em seu contexto histórico. Além de Taya, no "Cuadro Cuarto" da peça, aparece outra personagem feminina que será vítima da violência de gênero. Zoraída, que na peça é chamada por todos como La Rosada, possui um caso amoroso com Cordel. Em um dia de comemoração, após uma importante reunião com autoridades locais, durante um jogo de cartas, Cordel aposta a Zoraída e a perde. Convidada a participar da festa masculina, Zoraída se torna a grande atração, sendo assediada por todos. Cordel a embebeda. Zoraída se nega a dançar com os homens, porque deseja cantar um *yaravi*. Nega-se a beijá-los, resistindo enquanto pode. Finalmente, é tomada por Cordel, que a oferece aos seus convidados, os quais organizados em fila a violentam sexualmente.

A CVR, em seu Relatório Final, oferece 120 páginas destinadas a discriminar as estatísticas de violência sexual contra a mulher, durante o Conflito Armado Interno[314]. Segundo o relatório, esse tipo de violação foi uma prática que consistia desde a escravidão sexual até à união forçada, à prostituição forçada, à gravidez, aos abortos forçados e à

[314] Cf. COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2003. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VI/SECCION%20CUARTA-Crimenes%20y%20violaciones%20DDHH/FINAL-AGOSTO/1.5.VIOLENCIA%20SEXUAL%20CONTRA%20LA%20MUJER .pdf>. Acesso em 02 de abr. de 2013.

violência sexual, muitas vezes executada por vários homens. Nesse relatório encontramos confirmação de que essas mulheres foram vítimas de violência tanto nas mãos dos agentes estatais (membros do Exército, da Marinha de Guerra e das Forças Policiais), quanto nas mãos dos membros dos grupos de guerrilha (Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Túpac Amaru). A maioria dessas mulheres era parte dos setores marginalizados do país, uma extensa parcela era analfabeta, 75% falantes do idioma quéchua e 83% de origem rural, camponesas ou donas de casa[315].

Em relação aos delitos contra o sujeito feminino, os dados que nos apresenta o relatório deixam visível uma situação que, de acordo com Rocío Silva Santisteban (2003, p. 217), foi consequência de uma série de significados de imaginários sociais fortalecidos durante séculos de patriarcado e machismo nos quais "el cuerpo femenino es basurizado (…) porque se le concibe no sólo como depósito de residuos sino como espacio donde se puede ejercer la degradación y el sometimiento"[316] (SANTISTEBAN, 2003, p. 217). Para essa autora, o processo de "basurización"[317] a que esteve submetido o sujeito que padeceu essa violência permitiu que a vítima muitas vezes se sentisse culpada de seu próprio destino. No caso específico das mulheres que foram violentadas, esse destino poderia estar justificado somente pelo fato de serem mulheres, e, portanto, aquelas que devem sacrificar-se em nome de sua comunidade[318], quando não, sofriam a indiferença por terem engravidado de seus violadores, de modo que seus filhos seguiam sendo uma prova e consequência viva de tudo o que ocorreu durante o CAI.

A violência e a exploração sexual, no drama de César Vallejo, indicam o reconhecimento da existência desse tipo de prática, no Peru, desde o processo de colonização e modernização do país, prática que, no contexto dos conflitos civis, alcança estatísticas alarmantes. Aí, escancara-se o fato de que uma forma de poder instituído pela consciência hegemônica, pelas armas, pela classe ou etnia, sempre submeteu o sujeito andino feminino ao trauma e ao silêncio.

Em 2007, o grupo Yuyachkani, através de uma ação cênica criada por Débora

[315] Cf. Informe Final da CVR, Volume VI. Sección Cuarta: Los crímenes y violaciones de derechos humanos. Capítulo 1. Patrones en la perpetración de los crímenes y de la violación de los derechos humanos. 1.5. La violencia sexual contra la mujer. 2003, p. 275-276. Disponível em: <http://www.cverdad .org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VI/SECCION%20CUARTA-Crimenes%20y%20violaciones%20DDHH/FINAL AGOSTO/1.5.VIOLENCIA%20SEXUAL%20CONTRA%20LA%20MUJER.pdf>. Acesso em 02 de abr. de 2013.

[316] "o corpo feminino é despejado (…), porque lhe concebem não somente como depósito de resíduos como também espaço onde se pode exercer a degradação e a submissão" (SANTISTEBAN, 2003, p. 217).

[317] Cujo significado aproximado é "despejo", "descarte".

[318] Cf. SILVA SANTISTEBAN, In: HAMANN; MAGUIÑA LÓPEZ; PORTOCARRERO; e VICH, 2003.

Correa e Ana Correa, em "Nunca más contra ninguna mujer"[319] (2007), leva às praças a encenação do corpo feminino, trazendo à cena a memória individual e coletiva de mulheres que passaram por traumas relacionados à violência sexual, durante as duas décadas (1980 e 1990) de conflitos violentos. Em 2011, as duas criadoras apresentam em Cusco a ação documentada *Kay Punku* (Esta Porta), de 2007[320]. Baseada em documentos da CVR, essa ação (idealizada para ser encenada em Centros Comunitários do Programa Vaso de Leche[321]e em Comedores Populares[322]) faz citações de testemunhos de mulheres de Ayacucho, Huancavelica, Huanaco e Apurímac. Nesses testemunhos percebe-se que essas mulheres não receberam qualquer apoio das instituições governamentais, que seus violadores não foram punidos e ainda que, por haverem dado seu testemunho, sofrem o preconceito por parte de seus familiares, por parte de seus companheiros e pessoas das comunidades onde residem.

FIGURA 15 – Da esquerda para a direita: Ana Correa e Débora Correa em *Kay Punku*[323].
Fonte: Foto de Carla Dameane.

Com a frase central de ambas as ações cênicas, "Mi cuerpo no es el campo de batalla"[324], as atrizes trazem no próprio corpo saberes que, durante a performance transmitem

[319] "Nunca mais contra nenhuma mulher".
[320] Cf. Detalhes sobre a obra em: Yuyachkani: Teatro y Comunidad. *Kay Punku*. Disponível em: <http://www.yuyachkani .org/obras/kaypunku/KayPunku.html>. Acesso em 02 de ab. de 2013.
[321] A expressão possui o significado de "Copo de Leite".
[322] A expressão possui o significado de "Restaurantes Populares".
[323] Foto tomada durante a apresentação de *Kay Punku* (2007), na Praça do Tricentenário, na Universidad Nacional del San Antonio Abad del Cusco, em 16 de dezembro de 2011.
[324] Significando: "Meu corpo não é o campo de batalha". Esse slogan faz referência a um *offset* sobre papel confeccionado pela artista plástica limenha Natalia Iguiñiz, e desenvolvido sob o Conselho de Projetos do

o arquivo e o repertório[325] acumulado durante o processo de acumulação sensível[326]. O trabalho de pesquisa desenvolvido pelas atrizes levou-as a reconhecer e a vivenciar a subalternidade de gênero[327], questão central nas especulações dos estudos de subalternidade que entendem que o subalterno não pode falar, porque "não há valor atribuído à 'mulher' como um item respeitoso nas listas de prioridades globais" (SPIVAK, 2010, p. 126)[328]. Apesar disso, felizmente, cada vez mais, as mulheres – no contexto da região andina – por sua própria vontade e com sua própria voz alcançam um discurso de autonomia e reivindicação de seus direitos, aprendendo o privilégio que antes esteve nas mãos do poder considerado superior a elas (pais, esposos, intelectuais, chefes, autoridades)[329].

A respeito da utilização dos oráculos nas tragédias, Rancière (2009, p. 20-21) realiza um interessante exercício reflexivo sobre *Édipo rei*, de Sófocles. Ele explica que o abuso dos oráculos, nessa tragédia, deu a ela um defeito de roteiro, o que levou muitos encenadores franceses, como Corneille e Voltaire, a "corrigirem" o texto, fazendo adaptações e suprimindo várias cenas do original, em que se percebia uma relação problemática entre o que é visto e o que é dito, uma distorção de ordem temática. Para o filósofo francês, não é difícil perceber que esse problema com o tema se devia a um conflito interno, com o qual os dramaturgos não sabiam lidar, e que, talvez, tenha sido o ponto de partida para Sigmund Freud fazer do personagem principal da tragédia o núcleo da elaboração de sua teoria da psicanálise. O fato é que, nessa tragédia, o sofrimento (*pathos*) se postula diante do impasse do pensamento que sabe (*logos*). De acordo com Rancière, é esse *pathos* que

---

Yuyachkani. Encontra-se disponível no site eletrônico da exposição Ejercito Rosa – La Feminización de lo Marcial em: <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>. E também na *HomePage* de Natalia Iguiñiz: <http://www.nataliaiguiniz.nom.pe/>.

[325] No sentido em que pensa Diana Taylor (2003, p. 17-19) sobre o arquivo e o repertório como fontes importantes de informações para a transmissão da memória traumática.

[326] Entendido aqui como conjunto de materiais (testemunhos orais e arquivados, comportamentos gestuais, fotografias) sobre o tema, catalogados pelas atrizes, por meio da acumulação sensível.

[327] Nelly Richard diz que, numa identidade-essência, defendida pelos estudos culturais latino-americanos que consideram tudo que não é o Logos do Ocidente como o outro lado da realidade, a natureza do feminino "deveria se encontrar idealmente no reverso desse modelo colonial, que é um modelo branco, letrado e metropolitano, ou seja, na oralidade popular" (RICHARD, 2002, p. 148). Contra esta espécie de idealismo, a autora ressalta, de forma semelhante ao que faz Spivak (2010, p. 126), que: "Fixar para sempre o feminismo na imagem do corpo-natureza da América Latina, como território virgem (símbolo pré-moderno de um espaço tempo, ainda não contaminado pela lógica discursiva da cultura do signo), deshistoriza o significado das práticas subalternas, cujas operações de códigos reinterpretam e criticam – hibridamente – os signos da cultura dominante, a partir do interior mesmo de suas correlações e mesclas de poder" (RICHARD, 2002, p. 148).

[328] Nesta tese, o tema relacionado ao gênero aparece de forma transversal, de modo que não aprofundarei o debate em torno da crítica feminista. Ressalto, entretanto, a questão da mulher subalterna como sujeito andino, ou seja, como figura entendida, de acordo com os interesses da investigação, a partir da categoria étnica.

[329] Cf. BRAVO, Patricia Ruiz; NEIRA, Eloy. "Tiempo de mujeres: del caos al orden venidero. Memoria, género e identidad en una comunidad andina". In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003.

> faz de Édipo [...] esse herói impossível, salvo com correções radicais. Impossível não porque mata o pai e se deita com a mãe, mas pelo modo como aprende, pela identidade que encarna, nesse aprendizado, a identidade trágica do saber e do não saber, da ação voluntária e do *pathos* sofrido. (RANCIÈRE, 2009, p. 23).

Percebo que, em *Colacho hermanos y Presidentes de América*, um sentimento semelhante ao *pathos* acomete personagens, que encarnam certas formas de consciência, como a étnica, a intelectual; entretanto, quando se trata de uma consciência da subalternidade de gênero, vimos que, embora tenha essa consciência, do ponto de vista da enunciação, a voz de Taya não possui poder representativo diante daqueles que são seus interlocutores. Nesse caso, porém, o sujeito que sofre, porque conhece o destino da filha, é Dom Rupe. Esse sacerdote sabia as implicações que lhe causariam ter vendido a filha para terceiros, sabia que ela sofreria violações de toda ordem. Do modo como Vallejo dispõe os acontecimentos, a impossibilidade de escolha se mistura à ideia de uma ação "voluntária", que acarreta muito sofrimento ao *paco*[330] andino, que lê nas folhas da coca um destino desde sempre previsto. Vallejo deixa uma suposição nas entrelinhas, a de que Dom Rupe todo o tempo sabia qual seria o destino de sua filha, pois era a sorte de meninas pobres que, como Taya, viviam na aldeia de Taque. Taya, por seu lado, também sabia disso. Embora permaneça calada, ela sabia que os dois irmãos não queriam assumir a paternidade do filho, assim como sabia o porquê de a quererem, apenas, para a satisfação do desejo sexual. Posso afirmar que, neste drama, a sentença oracular e a história estão conectadas, porque o oráculo antecipa a história, por se constituir como uma forma de saber que reside na identidade daquele que sabe[331].

Penso em outro personagem que aparece em *Presidentes de América*: Trozo. Ele é advogado e representante dos artesãos de Taque. Com características ideológicas anarquistas, é considerado um agitador cultural e político. Em uma reunião decisiva para os conspiradores, ele não é bem vindo, mesmo sendo necessário para o debate relativo à revolução (golpe) que está para acontecer sob conluio dos irmãos Colacho e de autoridades que representam os interesses econômicos. É nesse encontro que Pachaca, *pongo*[332] de uma fazenda, será promovido a soldado, incumbido de assassinar o Coronel Tequilla, de quem se deseja tomar o

[330] Sacerdote.
[331] Cf. HÖLDERLIN, 2001, p. 121. Em suas "Observações sobre o *Édipo"*, Hölderlin chega à conclusão de que neste drama "a sentença oracular e a história [...] vêem-se conectadas.".
[332] Na língua quéchua, *pongo* quer dizer "serviçal", "criado". Como nos mostra Arguedas (1964, p. 264), em seus estudos sobre Puquio, o *pongo* devia servir aos espíritos das montanhas, funcionando como um tipo de mensageiro dos *Wamanis*. Entretanto, é mais usual utilizar a expressão referindo-se a criados de grandes fazendas, tal como o próprio Arguedas utilizou em seu conto Pongoq mosqoynin (El sueño del pongo), de 1965.

poder. Ao chegar à reunião, Trozo se depara com um clima preparado para uma discussão, em que ele sabe o que acontecerá. Oferecem-lhe conhaque, em meio a uma brincadeira, em que Trozo responde ao anfitrião, afirmando sua consciência da real periculosidade da situação: "CORDEL: — Dicen que los grandes acontecimientos de la historia nacieron regados siempre con alcohol.[...] ACIDAL: — Posiblemente... TROZO: — Y otras veces con sangre. ACIDAL: — Pero eso, no siempre. *(Zavala distribuye las copas*)"[333] (VALLEJO, 1979, p. 96). A ação decorre, trazendo à baila a grande discussão, que consiste na tentativa de convencer Pachaca da missão que deve cumprir. São feitas várias promessas ao personagem, a fim de convencê-lo a acatar a decisão de assassinar Tequilla. Os dois irmãos utilizam um ornamento discursivo polido que Pachaca ignora. Tenta-se persuadi-lo por meio de um discurso nacionalista, o qual faz com que ele não consiga separar os termos que são ditos de sua significação efetiva. Trozo se mobiliza, na tentativa de desconstruir o discurso dos irmãos Colacho, mas é interrompido:

> PACHACA, para irse a Cordel decidido: — Patrón, cuente usted conmigo. Me voy a mi cuartel.
> CORDEL, volviendo a ahogar nuevos alegatos de Trozo, con voz de jefe, a Pachaca: — Perfectamente, cumpliendo tu deber. Eres un bravo. Un gran muchacho.
> ACIDAL, *a Pachaca*: — Pasa por la oficina de al lado. (*Toca un timbre)* Ahí, te van a dar las instrucciones necesarias. (*A Pancho que acude inmediatamente)* Lleva al señor Pachaca al instructor. (*Toca otro timbre. Sale Pachaca, seguido de Pancho*)
> ACIDAL y ZAVALA: — Adiós, Pachaca. Vaya con Dios. (*Dos hombres fornidos aparecen*)
> CORDEL, *indicando a Trozo*: — Lleven a este señor al sótano y me lo encierran ahí. (*Los dos hombres se llevan por la fuerza al abogado*)
> TROZO, *protestando*: — ¿Cómo? ¿A mí? ¿Por qué? ¡Protesto enérgicamente! ¡Demagogos! ¡Farsantes! (*Lo han sacado* y *cierran la puerta*)[334] (VALLEJO, 1979, p. 101-102).

[333] "CORDEL: — Dizem que os grandes acontecimentos da história nasceram sempre regados a álcool. [...] ACIDAL: — Possivelmente…TROZO: — E outras vezes com sangue. ACIDAL: — Isso, nem sempre. (*Zavala distribui os copos)*" (VALLEJO, 1979, p. 96).

[334] PACHACA, *está de saída, em direção a Cordel, decidido*: — Patrão, o senhor conte comigo. Eu vou ao meu quartel. CORDEL, voltando a abafar novas alegações de Trozo, com voz de chefe, a Pachaca: — Perfeitamente, cumprindo seu dever. Você é um bravo! Um grande rapaz! ACIDAL, *a Pachaca*: — Passe pelo escritório ao lado. *(Toca uma campainha)* Aí lhe darão as instruções necessárias. (*A Pancho, que atende imediatamente)* Leve o senhor Pachaca ao instrutor.*(Toca outra campainha. Sai Pachaca, seguido de Pancho)* ACIDAL e ZAVALA: — Adeus, Pachaca. Vá com Deus.*(Dois homens robustos aparecem)* CORDEL, *indicando a Trozo:* — Levem este senhor ao sotão e o prendam lá.*(Os dois homens levam o advogado à força)* TROZO, *protestando*: — Como? A mim? Por quê? Protesto energicamente! Demagogos! Farsantes! *(Saem com ele e fecham a porta)* (VALLEJO, 1979, p. 101-102).

A tentativa de fornecer a Pachaca qualquer tipo de entendimento sobre o que está de fato acontecendo, de atribuir significado para o que disseram os irmãos Colacho, é fadada ao fracasso. A Trozo é dado o mesmo destino ofertado a muitos intelectuais da época, isto é, a prisão arbitrária, por parte daqueles que se sentiam ameaçados por suas atitudes e opiniões. Trozo, além de militante, é um disseminador e contestador de ideias. Por isso, acredito poder considerá-lo como uma espécie de consciência autoral, nesta cena. Não faço essa afirmação somente pensando na estadia de César Vallejo em um calabouço da Prisão Central de Trujillo, durante 112 dias (de 06 de novembro de 1920 a 26 de fevereiro de 1921), em decorrência de falsas denúncias, que o acusavam de ter se envolvido em crimes políticos (a propósito, recentemente revisados pela justiça peruana)[335], mas porque, de alguma forma, em sua literatura, ele toma o partido, de forma clara, dos ideais cujos movimentos representou, como intelectual engajado e perseguido pela política institucional. Depois da prisão, o autor abraça uma morte que o esperava em Paris, onde, fugindo da possibilidade de ser preso, novamente, encontrará asilo. Esse lhe permitirá olhar para o Peru a certa distância, a partir da qual tenta atribuir enunciação à palavra muda de sujeitos que, pertencentes, entretanto, a uma dramaturgia jamais posta em cena, permaneceram calados em seu projeto teatral.

Importa dizer que, pela via teatral, a busca por uma representação do sujeito andino, no Peru, para César Vallejo, não se resumiria a uma redução da vida real à consciência que se procura apreender da página do livro ou a uma simples adesão às restrições de uma ação cênica clássica. Ele entende que é no campo de uma linguagem literária e tecnicamente revolucionária que se poderia reconstituir a aparição do sujeito andino, como resultado de uma cadeia contínua de signos, de que fariam parte, inclusive, os da própria fantasia do autor.

2.4 CÉSAR VALLEJO E *EL ÚLTIMO ENSAYO* (2008): SOBRE SONHO E INVENÇÃO NO TEATRO DE YUYACHKANI

A proposta de um realismo onírico na cena teatral, apresentada por César Vallejo

[335] Segundo Alvaro Arditi (2009, p. 10), só em 2007 o Poder Judicial do Peru resolveu inocentar César Vallejo das acusações que o levaram à prisão, em 1920. Apresentou-se um registro que comprovava ter sido sua prisão feita com base em documentos falsos, bem como no suborno do juiz encarregado das investigações e da sentença, por alguns inimigos políticos de Vallejo, o qual possuía um posicionamento de esquerda, e era relativamente conhecido por isso.

em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934), é resultado de uma reflexão crítica sobre o teatro que ele acompanhava na Europa. Sabemos que os dramas escritos por ele (vinculados a uma dramaturgia pré-cênica) remetem, de maneira tímida, a essa noção de teatro que se inventa numa situação de total liberdade formal. Apesar desse impasse entre o modo como teorizou sobre o teatro e escreveu seus dramas, acredito que se possa ler sua experiência, como crítico e dramaturgo, considerando que a diferença entre as duas práticas demonstra uma postura menos rígida, assumida pelo autor, em relação à criação artística e crítica voltada para as artes cênicas. Essa afirmação pode ser feita com base naquelas críticas que o poeta faz, a partir da comparação entre as artes, no contexto das vanguardas. Para ele:

> Las artes plásticas, la música, el cinema gozan de grandes libertades para organizarse y para ofrecer formas complejas, creadas completamente – Lipchitz, Picasso, Schönberg, Hindemith, Stravinsky, Prokofief, los negros, los salvajes, Tziga Vertof (El operador), el empleo de lo vago, de imágenes intercaladas, la inserción de las imágenes entre ellas mismas, la superposición de unas sobre otras, la película Niza en las Ursulinas, en fin, unos dibujos animados –. ¿Y el teatro? ¿Qué hace él en este dominio? ¿Chanteclair? ¿El pájaro azul? ¿Los pájaros, de Aristófanes? ¿Las escenas múltiples y simultâneas de Brückner? ¿La ficción borrachona de los telones de fondo móviles de los decorados? ¿Los juegos de luces a la manera del Pigalle? ¿La puesta en escena automática e instantánea del teatro de la revolución, en Moscú? ¿Qué más? El mismo music-hall tiene libertades formidables que le permiten lograr efectos fantásticos de coreografía. ¿Pero el teatro…?[336] (VALLEJO, 1985, p. 172).

Na opinião de Vallejo, o teatro possuiria todas as condições de se tornar uma arte completa se soubesse aglutinar outras disciplinas a seu favor, mas, para ele, as artes plásticas, a música e o cinema aproveitavam muito mais dessa liberdade, o que tornava o teatro pouco criativo e revolucionário em seus métodos de produção. Pensando o teatro, como produtor teatral, Vallejo admite tudo: a imbricação de gêneros, uma estrutura não aristotélica, a independência da cena em relação a uma dramaturgia prévia, a fusão de mais de um texto dramatúrgico e a ausência de um tema principal. Pode-se dizer que suas preocupações foram

[336] "As artes plásticas, a música, o cinema aproveitam de grandes liberdades para se organizar e para oferecer formas complexas criadas completamente – Lipchtiz, Picasso, Schönberg, Hindemith, Stravinsky, Prokofiev, os negros, os selvagens, Tziga Vertov (El Operador), o emprego do vazio, de imagens intercaladas, a inserção das imagens entre elas mesmas, a superposição de umas sobre outras, o filme *Niza* nas Ursulinas, enfim, os desenhos animados. E o teatro? O que foi feito em relação a esse domínio? Chanteclair? O pássaro azul? Os pássaros, de Aristófanes? As cenas múltiplas e simultâneas de Bruckner? A ficção bonachona dos telões de fundo móveis dos cenários? Os jogos de Luzes a maneira de Pigalle? O emprego das marionetes ou bonecos (peleles) ao modo Meyerhold? A *mis en cene* automática e instantânea do teatro da revolução, em Moscou? O que mais? O mesmo *music-hall* possui liberdades formidáveis que o permitem alcançar efeitos fantásticos de coreografia. Mas, o teatro...?" (VALLEJO, 1985, p. 172).

legítimas e coincidiam com propostas vanguardistas que, naquela época, defendiam uma reforma nas estruturas do teatro. Essas mudanças pretendiam formular, a partir do interior da cena, novas formas de encenar e de estabelecer uma relação com o público, afastando-se das formas tradicionais do teatro ocidental. A teoria defendida pelo autor é a seguinte:

> Mi teoría apunta hacia una revolución a fondo de la materia teatral y no de la sustancia sicológica o del contenido humano de las piezas. Jamás se podrá renovar ese contenido en tanto que la máquina teatral, es decir, su molde, quede como es desde hace siglos. Pirandelo ha tocado uno solo de los aspectos de este escollo, el menos movedizo, el menos cambiable y con el que no hay nada que hacer, pues se trata de una dificultad original del teatro naturalista o realista. Fuera de ese teatro – teatro fantástico, antiguo, moderno (teatro chino, misterios de la Edad Media, guiñol de niños, etc.)– el problema que él plantea desaparece[337] (VALLEJO, 1985, p. 172).

Além das tentativas de renovar o teatro propostas pelos diretores russos, alemães e italianos, no caso de Pirandello, sempre citado nessas notas, Vallejo reconhece também o projeto de Antonin Artaud (1896-1948). Entretanto, ao mesmo tempo em que recorda os esforços de Artaud como reformulador da cena teatral, o poeta contradiz seu comentário dizendo que o diretor francês teria se contentado apenas em atacar a encenação. Com base em uma montagem do texto de Percy B. Shelley, *Les Cenci* (1918), feita por Artaud em 1934, o poeta diz que ela não apresentou nada de novo a não ser "asustar a la gente"[338] (VALLEJO, 1985, p. 176).

Acredito que essa crítica feita à adaptação de *Les Cenci* não se refere somente ao fato de Artaud ter trabalhado com a degeneração e a monstruosidade em cena, porque uma das sugestões de Vallejo, em suas notas, é a de levar à cena pessoas com alguma necessidade especial (surdos, cegos, mudos e anões). A meu ver, Vallejo refere-se ao fato de Artaud ter utilizado personagens estereotipados (como vilões e mocinhos) e de essa montagem estar vinculada ao texto clássico de Shelley, sem oferecer a ele nenhuma novidade política fora do esperado, no contexto de uma encenação realista. Nesse sentido, Vallejo leva em conta o exemplo da experimentação artaudiana, para falar de uma linguagem teatral próxima à dos sonhos e manifesta a necessidade de se abdicar de uma estética realista no teatro.

---

[337] "Minha teoria aponta para uma revolução profunda da matéria teatral e não da substância psicológica ou do conteúdo humano das peças. Jamais esse conteúdo poderá ser renovado enquanto a máquina teatral, isto é, o seu molde, esteja como é desde muitos séculos atrás. Pirandello tocou em apenas um dos aspectos desse problema, o menos movediço, o menos mutável e com o que não há mais nada o que fazer; pois se trata de uma dificuldade original do teatro naturalista ou realista. Fora desse teatro – teatro fantástico, antigo, moderno (teatro chinês, mistérios da Idade Média, fantoches infantis, etc.) – o problema que ele apresenta desaparece" (VALLEJO, 1985, p. 172).

[338] "assustar as pessoas" (VALLEJO, 1985, p. 176).

Poder-se-ia perguntar se Vallejo estaria aludindo ao Surrealismo, e questionar até que ponto as considerações que o escritor havia feito sobre esse movimento deveriam ser consideradas como um paradigma que seria sustentado em suas próprias criações. Daí que a crônica que melhor evidencia a crítica de Vallejo contra o surrealismo, "Autopsia del Superrealismo"[339], seja também, ao meu ver, uma defesa dessa escola literária por sua proposta inicial de criação, apoiada numa liberdade estética e isenta de qualquer engajamento político. Em "Autopsia del Superrealismo", César Vallejo estabelece um diálogo com o manifesto *Le Cadavre* (1930), de Ribemont-Dessaignes, que por sua vez foi escrito em resposta ao *Segundo Manifesto Surrealista* (1930), publicado por André Breton. Apoiando o rechaço a esse manifesto, Vallejo apropria-se da metáfora utilizada por Ribemont-Dessaignes para afirmar que, enquanto movimento literário, o Surrealismo estava morto. As críticas manifestadas pelo poeta em relação ao Surrealismo e à pessoa de André Breton, bem como aquelas críticas manifestadas por ele acerca de Maiakovski[340] têm suas raízes no debate sobre o marxismo e na relação que as vanguardas literárias deviam manter com essa filosofia política, segundo o seu ponto de vista. Nesse artigo em que analisa o Surrealismo, o poeta chamará atenção à fragmentação do grupo de intelectuais que eram parte do movimento e à tentativa de Breton de torná-lo uma escola marxista. Para Vallejo, se a descoberta do marxismo pelos surrealistas deu-se como uma esperança, no sentido de que o movimento alcança, por um momento, a transcendência social que o consolidou como escola literária, esse entusiasmo transformou-se em militância panfletária, abstraindo a pulsão mais orgânica da criação. Não conseguindo alcançar uma linguagem revolucionária, o movimento revelava que não havia se desvencilhado, totalmente, do refinamento burguês. Nesse sentido é que o poeta vai afirmar que, enquanto escola literária, o núcleo estético do Surrealismo constituiu-se, desde o início, nas bases de uma arte anarquista. O anarquismo, em sua opinião, era a conduta política que devia ser seguida por esses intelectuais. Vallejo descreve o anarquismo como a proposta "más abstracta, mística y cerebral de la política"[341] (VALLEJO, 1996, p. 88) e, portanto, aquela que mais correspondia aos intereses dos surrealistas, porque "podían seguir reconociéndose, pues con él podía convivir y hasta consustanciarse el orgánico nihilismo de la

[339] Esse artigo foi publicado em 1930, em distintas datas e por várias revistas entre elas *Variedades* (1930) e *Amauta* (1930), de Lima, *Revista Letras* (1930) de Santiago do Chile, e *Nosostros* (1930), de Buenos Aires.
[340] Cf. VALLEJO, 1996. Versão digital disponível em: <http://www.bibliotecayacucho.gob.ve /fba/index.php?id=97&backPID =89&begin_at=16&tt_products=269>. Acesso em 20 de mai. de 2012.
[341] "mais abstrata, mística e cerebral das políticas" (VALLEJO, 1996, p. 88).

escuela"[342] (VALLEJO, 1996, p. 88).

Se a crítica de Vallejo considera que os surrealistas, representados pela figura de Breton, não se adequavam ao marxismo, isso tem a ver, especialmente, com a postura desse movimento diante do engajamento partidário. Tal como no caso de Maiakovski, Vallejo acredita que a estética dos surrealistas poderia ser socialista, desde que esse engajamento não se manifestasse como um obstáculo à liberdade da criação artística. No anarquismo, cujo princípio básico de sua filosofia é a liberdade[343], esse obstáculo não existiria, porque, ao contrário do marxismo bolchevista, os vínculos com as práticas partidárias não se estendiam à arte, seja em forma de censura ou como programa partidário.

As críticas que Vallejo oferece sobre a crise pela qual estava passando o teatro estão acompanhadas por indicações de propostas apropriadas para a transformação da cena teatral. Essas sugestões, a meu ver, têm muito em comum com aquelas ideias que fizeram Walter Benjamin (na conferência "O autor como produtor", ministrada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934) afirmar que Brecht foi um exemplo de artista que modificou os métodos de produção de arte vigentes, que então se encontravam débeis, incapazes de resistir às formas massificadas pela indústria cultural. Benjamin pensa o artista, a essa altura, como um especialista, que abdica, de certa maneira, de seu papel aurático e autoritário, assumindo uma função prática e imediata, dentro do aparelho produtivo:

> É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje muito mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção, e em segundo lugar precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores e espectadores. (BENJAMIN, 1994, p. 131-132). (Grifo meu).

Conhecedor do novo teatro, em relação ao método de produção desenvolvido pelo amigo (o distanciamento do teatro épico de Brecht), Benjamin especifica de maneira pontual a

[342] "os surrealistas podiam continuar reconhecendo-se, pois com ele podia conviver e até criar as circunstâncias para o orgânico niilismo da escola" (VALLEJO, 1996, p. 88).
[343] Cf. ROJO, 2011, p. 15.

nova função que deveria assumir o autor produtor, no sentido de se posicionar frente às emergências de seu tempo, tanto como mentor quanto como participante e modelo para outros escritores – "Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém". Neste ponto, pode-se retornar à questão do entendimento de Vallejo de que a ele não bastava ser um escritor vanguardista se o seu pensamento não estivesse aliado a um método de produção mais eficaz para as transformações sociais. O que Vallejo estava propondo coincidia com o que Brecht realizava: um teatro pensado, produzido e encenado a partir de renovações, nos campos da forma e do conteúdo.

Dentro dessa perspectiva, a diferença entre Brecht e Vallejo está não na orientação marxista, mas no fato de que Vallejo não chegou a ser um teórico teatral em seu sentido orgânico, e suas ideias, presentes em *Notas sobre una nueva estética teatral*, foram reconhecidas a uma grande distância em relação ao seu contexto de produção das mesmas. Isso, felizmente, não nos impede de considerá-las importantes aportes teóricos, nem de estabelecer diálogos entre elas e a estética do grupo Yuyachkani, especialmente, aquela que se faz presente no espetáculo *El último ensayo*, de 2008[344].

Em *El último ensayo*, a sala de teatro é também a sala de um antigo cinema, cujo som do projetor é ouvido pelo espectador que acompanha, na tela, projeções de fotogramas diversos em que aparecem situações e personagens reais: Fidel Castro, Salvador Allende, Augusto Pinochet, Evo Morales, Hugo Chávez, Luis Inácio Lula da Silva, George W. Bush e imagens de Nova Iorque. O filme que está sendo projetado alcança o tempo real, frente ao qual os atores podem tanto ser espectadores, seduzidos pelas imagens e letreiros que aparecem na tela, quanto atuar, dividindo o protagonismo das cenas desse filme com personagens da história da América Latina e, sobretudo, do Peru do século XX.

Miguel Rubio Zapata (2008) explica que o trabalho do seu grupo sempre esteve relacionado com uma rotina de treinamentos específicos, que se relacionam com a cultura do ator[345] e a necessidade de encontrar novas possibilidades nos processos de criação. Mesmo quando trabalham de forma coletiva, busca-se construir uma harmonia a partir da soma de trabalhos individuais, valorizando as propostas particulares de modo que os atores chegaram a um momento de maturidade e de autonomia que, nos últimos anos, os havia levado, inclusive, a produzir e realizar seus projetos pessoais. Nesse contexto, *El último ensayo* marca um

[344] Durante o processo de produção desse espetáculo, Alejandro Sillas produziu o filme documentário *Divas y fantasmas sobre uma alfombra roja. Acerca de la obra teatral El Último Ensayo* (2009), 58 minutos.

[345] Para Miguel Rubio Zapata a cultura de ator é "um treinamento que cada um realiza de acordo com seu momento de aprendizagem (atitude que tratamos de preservar), interesses de pesquisa ou de trabalhos sobre as dificuldades pessoais" (2008, p. 6).

momento de retomada do grupo que, ao se permitir envolver-se num treinamento comum, o tango, encontrou uma nova forma de convivência, uma maneira de "volver al abrazo"[346] e a partir daí, "volver a la escucha, a sentir la respiración a valorar la mirada, el tiempo, la distancia, la cercanía, el estar juntos en un espacio que se comparte"[347] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 6-7).

Segundo Rubio Zapata, com esse treinamento e a partir da exploração de todas as possibilidades que possuíam em sua cultura de ator, neste espetáculo, o grupo consegue chegar por um momento ao fio (estreito) onde se une a arte com a vida, de forma que é possível perceber, em cena, o movimento e o trânsito entre as "pessoas" dos atores, as "presenças" e os diversos "personagens" que aparecem. Assim, desde o início da apresentação, a irrupção de imagens visuais e da musicalidade nas ações cênicas é entremeada pela situação de convivência entre os atores. Isso atribui a esse espetáculo a atmosfera de um ensaio e de uma celebração do próprio fazer teatral que, na América Latina, se dá como ato de convivência, espaço de diálogo e encontro decisivo "en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y producción escénica"[348] (DIÉGUEZ CABALLERO, 2007, p. 21).

Se as presenças de certa forma dizem respeito aos próprios atores envolvidos nesse ambiente íntimo do ensaio, os personagens aparecem quando se evocam, na maioria das vezes, os recursos tecnológicos ou outras linguagens artísticas para a cena. Neste caso, o cinema e a música merecem destaque, não somente pela sua importância em acrescentar imagens visuais e paisagem sonora à teatralidade, mas pela relação que elas mantêm com os personagens que aparecem e, sobretudo, pelo contexto histórico a que pertenceram. Muitas das ações que estão acontecendo no palco são acompanhadas por letreiros que aparecem na tela, ao modo de cinema mudo, como legendas que traduzem, em palavras, as situações ou contextos nos quais estão envolvidos os personagens, ou aquilo que eles estão expressando por meio de gestos.

Essa proposta vai ao encontro da ideia do teatro como um sonho, apresentada por César Vallejo. Ele escreveu, em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934) sobre um teatro segundo o qual as leis do sonho pudessem fazer vivível tudo aquilo de que os teatreiros[349] pudessem utilizar como material teatral. O teatro pensando por Vallejo, em 1934,

[346]"voltar ao abraço" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 6-7).
[347] "voltar a escutar, a sentir a respiração, a valorizar o olhar, o tempo, a distância, a proximidade, o estar juntos num espaço que se compartilha" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 6-7).
[348] "na procura por novos temas, formas de escritura e produção cênica" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 6-7).
[349] No que se refere às pessoas que trabalham profissionamente com o teatro (atores, diretores, iluminadores, cenógrafos, dramaturgos) e que também são espectadoras de teatro.

é um espaço no qual, como acontece em *El último ensayo*, a metateatralidade, o jogo entre presença e personagens e a fusão de artes trazem para dentro do espetáculo a noção de que tudo é permitido, embora inserido numa partitura. É como se o espetáculo tivesse como fio condutor uma espécie de pulsão anárquica, pensando com Sara Rojo, "numa busca de liberdade formal e de conteúdo, independentemente de essa busca ter sido intencional ou não" (ROJO, 2011, p. 22). Essa perspectiva de leitura é interessante, na medida em que se leva em conta que as notas teatrais de Vallejo se fazem presentes em *El último ensayo*, de Yuyachkani, não como uma citação direta, mas como uma das possibilidades que o espetáculo deixa em aberto para o espectador, considerando ainda que é feita uma analogia entre um dos personagens e a imagem de César Vallejo.

Segundo Peter Elmore (2008), responsável pelos textos de *El último ensayo*, o processo de trabalho que envolveu este espetáculo possui uma chave de leitura que não é a do documento, mas a da reinvenção. Os personagens que fazem alusão a personalidades reais não aparecem com a pretensão de se trabalhar a biografia na cena, mas de convocar os ausentes e transfigurar a vida real[350]. Entretanto, essa evocação e apresentação de fragmentos da vida dessas pessoas públicas, no palco, deixam em aberto, para o espectador, as possibilidades de reunir informações que ele já possui em relação a elas e, além disso, o letreiro utilizado no espetáculo também deixa uma possibilidade de leitura, porque organiza em três quadros ("Mariátegui y los paraderos del futuro", "Vallejo y la Diva" e "Las divas y el letrero"[351]) a forma como os personagens estarão se relacionando em cena com os variados elementos utilizados no espetáculo.

Além de Vallejo e Mariátegui, Yma Sumaq, uma cantora que nasceu em 1922[352] e atravessou o século XX carregando o título de "Diva Andina", é citada de forma indireta nesse espetáculo. Com uma voz privilegiada que, segundo a crítica, atingia as 4ª e 5ª oitavas na escala musical, Zoila Agusta Emperatriz Chévarri del Castilho alcançou, como Yma Sumaq, um sucesso internacional, tendo se apresentado, nas décadas de 1950 e 1960, em países da Ásia, Europa e América, sendo a única peruana, até o momento, que deixou suas marcas na calçada da fama em Hollywood[353]. Ao currículo artístico de Yma Sumaq,

[350] Cf. ELMORE In: *Yuyachkani. El último ensayo*, 2008.
[351] "Mariátegui e os terminais do futuro", "Vallejo e a Diva" e "As Divas e os letreiros".
[352] As biografias de Yma Sumaq informam que ela nasceu em Cajamarca, ao norte do Peru. Entretanto, em outras fontes, por exemplo, no ensaio de Delgado Burga (2005, p. 4), encontra-se a informação de que a cantora teria nascido na Província Constitucional de Callao.
[353] Atuou e cantou no longa-metragem *Secret of the Incas* (1954), de Jerry Hopper, parte do filme foi gravada em Cusco e em Machu Picchu. Outros filmes estrelados nessa época por ela são: *Música de Siempre* (1956), de Tito

acrescenta-se um motivo a mais para que ficasse reconhecida, para além do seu talento de cantar como os pássaros dos Andes. Sobre ela, dizem que descendia diretamente do Inca Atahualpa[354].

No ano de 2007, Yma Sumaq, que residia em Los Angeles, dirigiu-se até Lima[355], onde recebeu várias condecorações e reconhecimentos públicos por parte do Estado peruano, que, até então, nunca lhe havia ofertado uma homenagem[356]. Envelhecida e debilitada, por trás de sua figura glamorosa, do tardio reconhecimento "oficial" de seu trabalho, e da importância, como representante cultural do Peru no exterior, estava o tempo vivido por ela, o tempo do século XX. Acredito que a situação do fim da carreira de Yma Sumaq chamou a atenção dos criadores do grupo Yuyachkani que, apoiados por Peter Elmore, aproveitaram-se do espaço teatral para inventar situações que encontram, num formato onírico, a possibilidade de evocar a imagem da soprano como um ícone utópico[357], aliado às imagens de Vallejo e Mariátegui. A partir dessas três personalidades, emergem no palco as histórias do Peru e também a do grupo Yuyachkani.

Com que finalidade, porém, o estabelecimento de um diálogo entre Yma Sumaq, Vallejo e Mariátegui? Talvez a de, como disse Elmore, transfigurar a vida, imaginando, como num sonho, que ela poderia ter sido diferente e que aquelas três pessoas poderiam um dia ter se encontrado; a de imaginar outro ensaio sobre a realidade peruana, aquele que Mariátegui não pôde escrever; imaginar para Vallejo um encontro com essa Diva, para quem dedicaria seus poemas[358] como se os estivesse dedicando a uma ideia de pátria representada na voz de uma mulher. Mas também se considera a necessidade de celebrar a ideia de uma utopia política, que, tão bem idealizada por Mariátegui e Vallejo, aparece na contemporaneidade

---

Davison, *The Life, Loves and Adventures of Omar Khayyam*, de Wiliam Dieterlle, mas estes últimos não possuem qualquer relação temática com a cultura andina.

[354] Segundo a biografia de Ima Sumaq, o cônsul geral do Peru nos Estados Unidos, José Varela y Arias, declarou em um documento: "Certifico por esse meio que, no meu entendimento e em concordância com as afirmações de autoridades na História dos Incas e História Peruana de modo geral (cujos nomes serão publicados segundo requerimento) Ima Sumaq é uma descendente do Imperador Inca Atahualpa, havendo sido sua mãe Emília Atahualpa, descendente do último Imperador Inca do Peru". (Tradução nossa) Informação Disponível em: Ima-Sumac.com. <http://www.yma-sumac.com/biography.htm>. Acesso em 20 de jun. de 2012.

[355] Durante sua visita a Lima, Yma Sumaq recebeu várias homenagens e prêmios: por parte do Estado Peruano recebeu a Ordem "El Sol del Perú", no grau de Comendador; da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, recebeu a medalha Jorge Basadre; do Ministério da Educação recebeu Las Palmas Artísticas; do Instituto Nacional de Cultura recebeu uma medalha de Honra à Cultura Peruana e da Municipalidade de Lima recebeu a medalha da cidade.

[356] Cf. DELGADO BURGO, 2005, p. 6.

[357] O diretor do grupo usa essa expressão numa entrevista cedida ao quadro "Cuarta Pared", do programa "Presencia Cultural" do canal TV Perú, durante a divulgação do espetáculo *El Último Ensayo*. Vídeo da entrevista disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=ksnAB58tXLU>. Acesso em 23 de jul. de 2011.

[358] "Tenho a ideia de um livrinho com tema peruano, em três atos, para uma só pessoa e seis vozes. Quantos poemas teria escrito pensando nela…?" (ELMORE, Letreiro, de *El último ensayo*, 2008).

nivelada às necessidades mais urgentes de que se ocupa o Estado peruano, rasurado pela memória de uma guerra interna. Daí que, neste espetáculo, apareçam, em contraste com os letreiros e personagens de um filme sobre o século XX, as imagens da história recente do país, sobretudo a dos conflitos políticos e da culminância da violência. Essa fusão de linguagens e temas cria uma atmosfera liminar entre o que se imagina no palco e o que acontece na tela, em uma evocação dos mortos que também se dá em duas dimensões: a da *pietas* e a da *fama*[359].

Vallejo, Mariátegui e Yma Sumaq levaram ao exterior o nome do Peru, direta ou indiretamente, associado às discussões que envolviam a diversidade cultural do país e sua relação com as identidades andinas e com o passado pré-hispânico. Entre passado e presente, *El último ensayo* evoca os três personagens, homenageando essas vidas como obras inacabadas. Mas essa infinitude tem a ver, especialmente, com a *fama*, a eternização do nome de cada um, como variante mundana da salvação de suas almas[360].

Vallejo e Mariátegui deixaram sua herança à posteridade. E, além do legado nos campos artístico, literário, crítico e sociológico, a postura de ambos como intelectuais defensores de ideais socialistas sustenta até à contemporaneidade a relação perene entre suas imagens e a de um posicionamento político que funda uma tradição da esquerda peruana. A eles se atribui muitas vezes, principalmente a Mariátegui[361], que foi o fundador do Partido Socialista (PS) do Peru[362], a responsabilidade por terem germinado as sementes de um pensamento subversivo para as gerações posteriores. Esse pensamento teria seu auge na tentativa de se fazer uma revolução pela força, como foi o caso da experiência do Partido Comunista do Peru, Sendero Luminoso, que buscou nos escritos de Mariátegui o caminho para uma prática revolucionária maoísta-leninista.

A memória de Mariátegui e a de Vallejo aparecem impressas em ruas, em instituições culturais, universidades, entre outros espaços públicos que foram batizados com seus nomes. Suas memórias estão em bustos espalhados pelo Peru, retratando o que diz a primeira legenda da cena em que aquele personagem inspirado em Mariátegui, e interpretado

[359] Piedade é "a obrigação dos descendentes de perpetuar a memoração honorífica dos mortos" (ASSMANN, 2011, p. 37) e somente os vivos podem tê-la pelos mortos. A fama, pelo contrário, não depende diretamente dos vivos, pois é uma memoração cheia de glórias, "que cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida" (ASSMANN, 2011, p. 37).
[360] Cf. ASSMANN, 2011, p. 43.
[361] Silvina Carrizo (2013), em seu livro *Discutir o Regional* Gilberto Freire e José Carlos Mariátegui: Literatura e pensamento (1920/1930), oferece de maneira bastante ampla as discurssões estéticas, políticas e sociais, tal como a questão étnica, presentes nas produções críticas e literárias de José Carlos Mariátegui. As questões abordadas por Carrizo colocam em evidência o pensamento intelectual de Mariátegui, que, nas primeiras décadas do século XX, viabilizou discursões mais sistematizadas sobre a questão do regionalismo peruano, relacionando-a a problemáticas mais complexas como a do "indigenismo socialista".
[362] Cf. CARRIZO, 2013, p. 38.

por Augusto Casafranca, aparece em sua cadeira de rodas, sendo empurrado pela jovem Diva, ao som da Internacional: "Dónde se ha visto una estatua en silla de ruedas[363]" (YUYACHKANI, 2008)[364], diz a legenda, "¿A cuál José Carlos Mariátegui quiere ir?[365]" (YUYACHKANI, 2008).

Em *El último ensayo*, a *fama* deixada pelas personalidades reais tem o seu momento de homenagem, mas essa homenagem dá lugar também para a humanização dessas pessoas, pois dialoga com a imagem mítica que elas adquiriram como ícones culturais no panorama da história nacional do século XX. Mariátegui em sua cadeira de rodas seria uma metáfora das pulsões e da (in)dependência do pensamento intelectual latino-americano em relação às ações efetivas, práticas orgânicas e possibilidades concretas de se transformar a realidade e a história nas décadas em que viveu. Seus propósitos políticos chegaram mais longe do que se pensou, quando o PCP-SL põe em prática – ainda que de maneira parcialmente equivocada – um pensamento teórico que já vinha sendo amadurecido desde os *Siete Ensayos de la Interpretación de la Realidad Peruana*.

FIGURA 16 – César Vallejo e Mlle. Georgette Philippart, no Parque de Versalles. Verano de 1929. Foto de Juan Domingo Córdoba.
Fonte: ARDITI, 2009, p. 16.

Nesse mesmo sentido, aparece a imagem de Vallejo como um sujeito que tem a

[363] "Onde já se viu uma estátua com cadeiras de rodas" (YUYACHKANI, 2008).
[364] YUYACHKANI. *El último ensayo*. Texto de Peter Elmore. Lima, 2008. Não publicado. Doravante será referido apenas como YUYACHKANI, 2008.
[365] "A que lugar José Carlos Mariátegui quer ir?" (YUYACHKANI, 2008).

sua vida marcada por uma série de contradições relativas à forma como escolheu viver em Paris. No letreiro, cria-se uma narrativa ficcional: ele teria conhecido Yma Sumaq em Paris "sem aguaceiro", teria contado à soprano sobre a ideia de escrever uma ópera ambientada no tempo de Tupaq Inca Yupanqui e sobre o tesouro das catorze dinastias. No palco, entretanto, aparecem, ao som de "Tayta Inty"[366], aquele que seria Vallejo junto a Georgette Philippart, sua companheira francesa, numa situação similar à de uma foto do escritor muito difundida em suas biografias.

A foto apresenta uma atmosfera melancólica que estabelece um contraste com os letreiros da tela. Neles, Vallejo e Yma Sumaq, imersos na narrativa criada por Elmore, discutem sobre os detalhes da ópera que Vallejo estaria escrevendo. Ele pensa nas interpretações que Yma Sumaq daria para os textos e personagens de sua ópera, enquanto a soprano preocupa-se com as plumas que serão utilizadas em seu figurino. Ao fim do encontro, entretanto, Vallejo preocupado com as condições que lhe permitirão escrever tal ópera, diz para a diva:

> Trabajo en las condiciones más adversas, arrancando para la creación el poco tiempo que la subsistencia me deja…
> La conozco, la he tratado, una mujer como usted, Peruana y del orbe, ancestral y de nuestro tiempo…
> ¿Podría enviarme un giro de 600 francos a la dirección que
> Al pie de esta carta consigno?[367] (YUYACHKANI, 2008)

Essa fala soa humorística para os espectadores, mas também é triste, porque possui, indiretamente, raízes em dados da biografia do escritor, principalmente no que se refere às suas correspondências pessoais, por exemplo, aquelas endereçadas ao seu amigo e então diplomata na França, Pablo Abril de Vivero (1894-1987). Essas cartas relatam-nos sobre fases em que Vallejo esteve doente, internado em hospitais, necessitando de ajuda financeira para pagar dívidas relacionadas com suas despesas pessoais e com suas tentativas de investir em projetos de edição e publicação de periódicos[368]. Nelas se percebe que o poeta teve uma vida na qual, entre a boemia e o engajamento político, estavam as dificuldades de sobreviver como artista numa sociedade em que mesmo os intelectuais se dividiam em classes.

---

[366] Canção interpretada por Yma Sumaq, no filme *Secret of the Incas* (1954).
[367] "Trabalho nas condições mais adversas, sacrificando para a criação o pouco tempo que a subsistência me deixa... / Conheço-te, conversei com você, uma mulher como você, Peruana e do mundo ancestral e de nosso tempo... Poderia enviar-me uma remessa de 600 francos para o endereço que eu deixei no fim da carta?" (YUYACHKANI, 2008).
[368] Cf. VALLEJO, 2002.

De fato, só a partir de 1929 é que Vallejo alcançaria alguma estabilidade em Paris, após decidir mudar-se para a casa de sua namorada Georgette Philippart e nos anos em que pôde contar com uma bolsa de estudos concedida pelo governo espanhol. Mas após se casar com Georgette, em 1934, o casal volta a sofrer a instabilidade financeira, situação constante naqueles últimos anos que Vallejo teria de vida. O fato de esse personagem pedir ajuda àquela que seria Yma Sumaq provoca ironia, já que esta cantora, diferentemente do poeta, alcançou, no estrangeiro, além do sucesso, uma fortuna em milhões de dólares. Evidentemente, a forma como viveram essas personalidades se difere em suas posturas políticas e na maneira como alcançam a fama em contextos geopolíticos e históricos distintos. Quando transportados a um realismo onírico, a sugestão é de que essa cantora poderia ser mecenas para o escritor, na medida em que adquiriu um *status quo* popular e financeiro superior ao de Vallejo.

FIGURA 17 – Da esquerda para a direita: Augusto Casafranca, Teresa Ralli e Amiel Cayo em *El último ensayo* (2008).
Fonte: Disponível em: <https://www.facebook. com/ photo.php?fbid=10151773195074451&set=a.1015177 3188509451.1073741834.186998769450&type=3&th eater>. Acesso em 24 de jul. de 2011.

A condição de "Diva" que se atribui a essa personagem, inspirada em Yma Sumaq, é levada a um processo de desglamorização quando, por exemplo, na pele de Débora Correa, vive as dificuldades constantes de ensaios para atingir a sua perfeição na interpretação de canções com temáticas incas. Quase ao fim do espetáculo, em forma de ritual, essa Diva é vestida com um traje típico andino. Menos que carregá-lo de uma simbologia exótica, característica da Diva da vida real, durante a cena, o traje é tratado de maneira carinhosa, transferindo para o ato de vesti-lo uma sacralidade que se relaciona com o modo de ser da mulher andina e não com uma identidade extravagante. Daí que essa imagem do sujeito

andino feminino em seu contexto natural se contraponha à de uma Diva, não tão jovem, interpretada por Rebeca Ralli. Frágil, ela atravessa o tapete vermelho com o apoio de uma bengala. Ela recebe, nesse espaço ficcional, as homenagens do Estado e discursa um agradecimento, em inglês, com tradução simultânea para o quéchua. Não deveria ser o contrário? Depois, as duas mulheres se encontram e trocam algumas palavras[369], antes de, finalmente, a jovem Diva entrar numa jaula e cantar pela última vez o tema "Vírgenes del Sol".

FIGURA 18 – Da esquerda para a direita: Amiel Cayo, Augusto Casafranca, Débora Correa, Rebeca Ralli, Ana Correa, Julian Vargas e Teresa Ralli em *El último ensayo* (2008).
Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151773197619451&set=a.10151773188509451.1073741834.186998769450&type=3&theater>. Acesso em 24 de jul. de 2011.

Meses após a estreia de *El último ensayo*, em primeiro de novembro de 2008,

[369] "As divas e o Letreiro.
_ O que diz esse letreiro?
_ Leia você, que é mais jovem.
_ Qual, o que aparece no cassino?
_ Esse mesmo, como se eu, com essa visão pudesse enxergar mais que furta cores.
_ 'Não se deixe enganar...'
_ Diz só isso? Você está me enganando, eu posso ver que ali tem um monte de letras.
_ Não me interrompa, o que acontece é que eu leio devagar 'pelas imitações'...
_ Ah, sim, não se deixe enganar pelas imitações. Bom, depende da imitação: eu canto para você o canto dos pássaros que já estão extintos.
_ Mas assim, qualquer um canta! Se não existe original, como se pode saber se saiu idêntico?
_ Aí está a surpresa! Eu sou agora a original e também a cópia.
_ Então, aquela que imitar você será duas vezes original e o dobro da cópia?
_ Ah... Você foi esperta. Mas não fique com a última palavra, mal criada! Ajude-me a atravessar a rua. Para que saiba, a última palavra é minha.
_Como você quiser, afinal, quem se importa com a última palavra...?" (YUYACHKANI, 2008).

Yma Sumaq faleceu. Após a sua morte, a analogia que há entre essa personagem e a cantora pode ser realizada de várias maneiras e por isso a obra alcança ainda mais as características de uma celebração solene da vida e da morte. Refiro-me às vidas que se encerram no espetáculo: a dos atores, espectadores e envolvidos no projeto cênico, e a dos mortos que encontram no teatro um lugar para sua recordação, principalmente, quando se trata de mortos que não podem ser nomeados, os desaparecidos, os que se encontram em valas comuns, aqueles cuja memória ainda se deseja celebrar. Neste caso, Yuyachkani rompe essa fronteira, pois, ao trazer para o teatro a recordação desses mortos anônimos estimula-se a *pietas*, a piedade dos que estão vivos para com as vítimas do CAI.

A metateatralidade presente nesse espetáculo cria um tipo de fissura, porque mesmo nesse formato de ensaio, em que os atores agem livremente, eles se fixam a uma partitura que dá sequência às ações e culmina, ao fim da peça, na celebração do próprio teatro como espaço de trabalho e criação, onde os atores vivem, passam a vida e morrem. A celebração da morte no teatro e a pitada de anedota, referente à analogia que se realiza em relação às personalidades reais em situações teatralizáveis, trazem para dentro do espetáculo uma proposta que mistura a vida e a ficção. Assim, a comemoração final em *El último ensayo* faz alusão à Festa da Caveira, uma manifestação popular, no México, que acontece no contexto das celebrações pelo dia dos Mortos.

FIGURA 19 – Garrafa com imagem de um esqueleto que toca tambor[370].
Fonte: DOIG, 2008, p. 30.

[370] Pertencente à cultura Moche. Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru. Foto de Yuataka Toshii.

O grupo traz ao palco essa celebração por meio do uso de máscaras confeccionadas pelo ator e artista plástico Edmundo Torres e que tiveram inspiração na personagem *La Catrina*, do ilustrador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Estas máscaras dialogam ainda com os esqueletos que se fazem presentes na Companhia de dançarinos "Diablada", de Puno[371], e a meu ver, também remetem às antigas imagens de esqueletos do período pré-hispânico, como esta escultura da Cultura Moche, que leva um instrumento musical em suas mãos e parece mover sua cabeça, como se estivesse dançando ao ritmo da música[372].

Nesse espetáculo, tem-se a projeção de uma situação ficcional, que se dá devido à presença de atores que estão ali para criar um espetáculo, e apresentam para o público esse contexto, os desafios, as técnicas, as posturas individuais de cada ator no momento da criação. Ao mesmo tempo, porém, assistimos à simbiose de presenças, que encontram um momento de emergir, surpreendendo os espectadores, porque transfigurados em outros sujeitos culturais, intercalando temas e contextos variados, inscrevendo seus corpos nesse espaço compartilhado. Como escreveu Miguel Rubio Zapata, em *El último ensayo,* nenhum movimento escapa à partitura cênica que se escreve no espaço teatral "en cada silencio, en cada traslado del cuerpo o de un objeto, la bandera busca su lugar, igual que la silla o el instrumento musical que también espera. Aun el texto que se dice y no se entende es parte del texto"[373] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 05). A meu ver, quando escreveu suas notas, Vallejo pensava em um tipo de teatro como *El último ensayo*. Trata-se de um teatro onde tudo pode ser transformado em texto, onde as imagens, os movimentos e as sensações são explorados no espaço com toda a liberdade, procurando não ser mais o espelho da realidade, mas o seu reverso, as leis do sonho aplicadas à cena: não a vida refletida, mas transfigurada.

[371]Cf. RUBIO ZAPATA, 2011, p. 108.

[372] Rubio Zapata (2011, p.104) conta-nos que a utilização das máscaras nos espetáculos do Yuyachkani segue a lógica que se da nas festas tradicionais do Peru e é resultado de pesquisas sobre as origens do teatro realizadas pelos integrantes do grupo. Na máscara, de fato, o coletivo encontra um índice de ancestralidade que envolve as identidades dos povos pré e pós-hispânicos que vivem no Peru. Para além da utilização das máscaras em vários de seus espetáculos, é importante registrar que na Casa Yuyachkani encontra-se um ateliê dedicado a confecção de máscaras e que, durante os Laboratórios do Grupo, sempre há a oferta de uma oficina chamada *Detrás de la Máscara – Demostración teatral sobre el uso de la máscara*, ministrada pela atriz Débora Correa. Além de Débora Correa, Augusto Casafranca igualmente ministra oficinas sobre o uso de máscaras. Amiel Cayo e Edmundo Torres também se dedicam a pesquisas sobre a origem e a confecção de máscaras. Cf. YUYACHKANI.ORG. Detrás de la Máscara. Disponível em: <http://www.yuyachkani. org/web _demostraciones/detrasdela mascara.html>. Acesso em: 21 dez. 2013 e MÁSCARAS DE AMIEL CAYO. Disponível em: <http://mascara samielcayo.blogspot.com.br/?spref=fb>. Acesso em: 21 dez. 2013.

[373] "em cada silêncio, em cada movimento do corpo ou de um objeto, a bandeira procura seu lugar, assim como a cadeira ou o instrumento musical que também espera. E mesmo o texto que se diz, e não se entende, é parte do texto" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 05).

2.5 O TEMPO DO MITO E O TEMPO DA HISTÓRIA EM *SANTIAGO* (2000), DE YUYACHKANI

Sumaq Ñusta
Torallaykim
Puyñuykita
Pakirqayan

Hinam antara
Kunuñunun
Illaqpantaq

Qamri Ñusta
Unuykita
Paramunki

Mayñimpiri
Chichimunki
Ritimunki

Pacha ruraq
Pacha Kamaq
Wirakocha

Kayhinapaq
Churasunki
Kamasunki[374]

Santiago (2000), criação coletiva do grupo Yuyachkani com dramaturgia de Peter Elmore, foi idealizada a partir de interesses pessoais, tanto da parte do diretor, Miguel Rubio Zapata, quanto da dos atores, Amiel Cayo, Ana Correa e Augusto Casafranca, envolvidos na idealização e realização do espetáculo[375]. Esse interesse compartilhado trazia um elemento comum: a particular fascinação causada pela imagem de Santiago, que, em procissão, atravessa a cidade de Cusco todos os anos durante a celebração do *Corpus Christi*. Essa celebração é uma das que envolve um tipo de religiosidade que, no contexto andino, estende-se para além dos templos e das normas prescritas pelos dogmas da religião cristã e, como uma

[374] Cf. YARANGA VALDERRAMA, 2006, p. 50. Este é um *Harawi* para *Illapa*. Divulgado pelo Padre Valera, é um canto lírico dedicado à *Wiraqocha* (criador do mundo, das divindades e da civilização), à entidade feminina *Illa*, geradora da *Mama Yaku* (água) e ao *Illapa* (raio, trovão, relâmpago, chuva e granizo), progenitores dos *Apu*, *Suyo* o *Yachaq* (sacerdotes, xamães, médico e astrólogos). Segue a tradução: "Linda princesa / aquele teu irmão / do teu cantarilho / de quebranto está / Por este motivo / com grande estrondo / caem raios trovões e relâmpagos / tu, linda princesa / tuas águas / nos dará chovendo. / Por onde e até onde granizará / nevará. / O criador do mundo / o criador / *Wiraqocha* / por isso / te criou / e te deu a vida".

[375] O vídeo do espetáculo está disponível na videoteca *online* do Instituto Hemisférico de Performance y Política, NYU. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/index.php?lang=Eng& Artist = yuyachkani &Menu=HIDVL>. Acesso em 20 de fev. de 2012.

forma de hagiolatria, agrega alguns pontos de encontro entre ícones religiosos de culturas distintas, relacionados diretamente às rupturas e colisões condicionadas pela colonização[376].

No contexto das guerras de conquista do século XVI, o apóstolo Santiago foi transportado da Espanha para a América, unindo-se às campanhas de invasão e pacificação de territórios, considerados, desde então, propriedades da Coroa Espanhola. Na Espanha, este Santo possuía grande popularidade, pois, sobre ele, diziam que havia ajudado os soldados durante a Guerra da Reconquista (771-1492). O mito de que este discípulo de Cristo tenha visitado algumas regiões ibéricas o transformou, durante as Cruzadas, num dos principais estandartes da guerra contra judeus e muçulmanos. Seu nome batizou uma ordem militar, visto que ele se tornara Patrono da Espanha, e Compostela, lugar onde estão seus restos mortais, transformou-se num lugar que atrai, até hoje, peregrinos de todo o mundo. Natalia Ortiz Hernández (2009, p. 271) informa que, na Espanha, Santiago era conhecido também como Bonaerges, filho do trovão, de acordo com o evangelho bíblico[377]. Para Teresa Gisbert (1980, p. 29), a associação do santo aos fenômenos naturais devia-se à forma como a sua aparição remetia a uma presença cenográfica. Enquanto o barulho dos cascos de seu cavalo lembrava o som do trovão, o fulgor de sua espada recordava o raio[378].

Segundo Ortiz Hernández (2009), a primeira aparição de Santiago na América ocorreu em 1518, em Tabasco, no México, durante uma batalha entre soldados de Hernán Cortés e os defensores do território administrado pelos Aztecas. Sua proteção aos soldados espanhóis teria sido valiosa também em batalhas no Chile e na região dos Andes, onde ocorreu um fenômeno de identificação desse santo com a de uma divindade que forma parte da cosmogonia andina. Como vimos no primeiro capítulo, para o homem do Tawantinsuyo não existia uma concepção abstrata de Deus e o sagrado se manifestava por meio das *Huacas* e da relação que esses povos mantinham com os elementos naturais. *Illapa* é uma dessas *Huacas* e ela encarna fenômenos meteorológicos como o relâmpago, o raio, o trovão, a chuva e o granizo[379]. A crença nessa divindade está presente em vários pontos geográficos dos Andes e possui variações de acordo com as regiões. Na serra sul, ela aparece como *Illapa*, podendo ter outros nomes como os de *Chuquilla*, *Catuilla* e *Intillapa*; na serra central e ao norte, chama-se *Libic* ou *Catequil*. Em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, encontram-se

[376] Cf. MILLONES, 1998, p.16-42.
[377] Cf. ORTIZ HERNÁNDEZ, 2009, p. 265-301.
[378] Cf. GISBERT, 1980, p. 29.
[379] A raíz da palavra *Illapa* vem de *illa*, que significa "luz", "esplendor". Segundo Ortiz Hernández (2009, p. 277), *Illa* foi também o nome dado às pedras que funcionavam como talismãs, e que muitas pessoas levam consigo para aumentar a prosperidade de seu dono. Outros tipos de *illas* eram medicinais.

relatos que nos levam a concluir que, na serra e na parte sul do litoral do Peru, a *Huaca Pariacaca* é homônima de *Illapa*[380].

A divindade pré-hispânica foi assimilada por Santiago no contexto da resistência inca frente ao exército colonizador espanhol. Conta-se que a investida desse santo e de outras divindades católicas foram decisivas no desfecho das batalhas. Guamán Poma de Ayala, por exemplo, descreve, em suas crônicas, os combates que ocorreram durante a conquista e as guerras civis que a ela se seguiram, cuja duração seria de cerca de vinte e cinco anos. O cronista narra que em uma das campanhas promovidas em resistência ao cerco de Francisco Pizarro e Diego de Almagro, contra Cusco, Manco Inca Yupanqui se defendia dos conquistadores levando consigo uma grande quantidade de homens do exército inca. No relato, quando os soldados espanhóis avistaram a ofensiva nativa, ajoelharam-se e começaram a rezar, pedindo a Deus, e a seus deuses, uma intervenção para que pudessem ser salvos. Os soldados indígenas lutam com bravura, até que tentam incendiar, a mando de Manco Inca, o *Sutur Huasi*, antigo templo pré-hispânico dedicado a Wiraqocha, que, por ordem dos conquistadores, já tinha se transformado em um templo cristão, sede do poder colonial, correspondendo, atualmente, à Catedral Basílica da Virgem de Assunção. Segundo Poma de Ayala (2005, p. 309), os espanhóis se encontravam dentro do templo, no qual havia um grande crucifixo. De acordo com o relato, por milagre de Deus, o fogo não teria conseguido alcançá-los, para surpresa dos incas.

Outros milagres teriam acontecido durante essa batalha, quando os espanhóis clamavam à Virgem e a Santiago para que os protegessem da ira dos nativos. No milagre de Santa Maria, apresentado por Poma de Ayala (2005, p. 307), os soldados de Manco Inca, assombrados pela visão da santa, fogem de sua investida. Note-se que, na ilustração do cronista, a virgem está do lado dos espanhóis e luta contra os soldados de Manco Inca. No desenho, ela aparece lançando um tipo de substância nociva sobre os guerreiros.

[380] Cf. DE ÁVILA, 2009, p. 48-63.

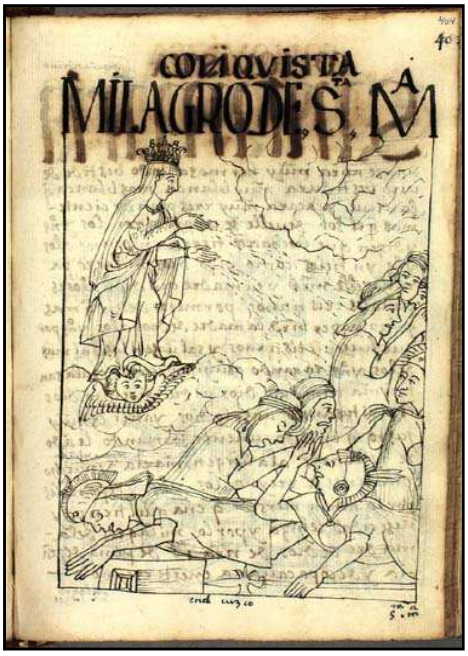

FIGURA 20 – Milagre de Santa Maria em Cusco.
Fonte: POMA DE AYALA, 2005, p. 307.

O terceiro milagre, relativo ao mesmo episódio, teria sido o de Santiago, quando este intervém diretamente no combate. A investida do cavaleiro guerreiro teria sido decisiva para assegurar a vitória dos espanhóis:

> […] dicen que lo vieron a vista de ojos, que bajó el señor Santiago con un trueno muy grande, como rayo cayó del cielo a la fortaleza del *Inga* llamada Sacsaguaman, que es *pucara* del *Inga* arriba de San Cristóbal; y como cayó en tierra se espantaron los indios y dijeron que había caído *Yllapa*, trueno y rayo del cielo**,** *caccha*, de los cristianos, favor de cristianos. Y así bajó el señor Santiago a defender a los cristianos.
> […] Y desde entonces los indios al rayo le llaman y le dicen Santiago porque el santo cayó en tierra como rayo, *Yllapa*, Santiago. Como los cristianos daban voces, diciendo "Santiago". Y así lo oyeron los indios infieles y lo vieron al santo caer en tierra como rayo. Y así los indios son testigos de vista del señor Santiago y se debe guardarse esta dicha fiesta del señor Santiago en este reino, como pascua, porque del milagro de Dios y del señor Santiago se ganó.[381] (POMA DE AYALA, 2005, p. 310)

[381] "[...] Dizem que o viram à vista dos olhos, que desceu o senhor Santiago com um estrondo muito grande. Como raio, caiu do céu na Fortaleza do Inca chamada Sacsayhuamán, que é templo do Inca acima de São Cristóvão. E, como caiu na terra, se espantaram os índios e disseram que havia caído Illapa, trovão e raio do céu, punho, dos cristãos, em favor dos cristãos. E assim desceu o senhor Santiago a defender os cristãos. [...] E desde então os índios ao raio o chamam e o dizem Santiago, porque o santo caiu na terra como raio, Illapa, Santiago, como os cristãos o chamavam, dizendo: "Santiago". E assim ouviram os índios infiéis e o viram ao santo cair na terra como raio. E assim os índios são testemunhas da vista do senhor Santiago e se deve guardar essa dita festa do senhor Santiago neste reino como páscoa, porque através do milagre de Deus e do senhor Santiago se ganhou" (POMA DE AYALA, 2005, p. 310).

Nessa última passagem, pode-se perceber como a aparição desse santo, cujas características na Espanha já o assimilavam aos fenômenos meteorológicos, faz com que os guerreiros do Tawantinsuyo vejam-no como semelhante à *Illapa*. É passível de questionamento a forma narrativa e plástica com que o cronista apresenta o momento em que se dá a identificação dos dois signos, representativos da ordem do sagrado, mas pertencentes a culturas distintas. Merece destaque, por exemplo, o fato de que, no interior de uma ordem cronológica, o cronista suspende a narrativa realista das batalhas, do ponto de vista histórico, para acrescentar uma informação de ordem metafórica, que envolve dois mitos: aquele que veio da Espanha, sobre Santiago apóstolo, e o que já existia no Tawantinsuyo, sobre *Illapa*.

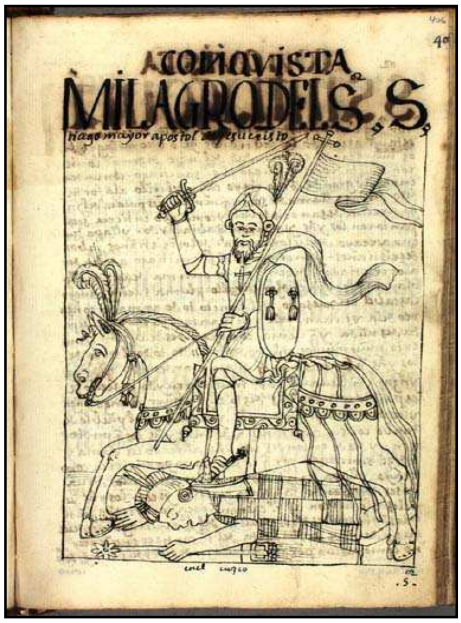

FIGURA 21 – Milagre de Santiago.
Fonte: POMA DE AYALA, 2005, p. 308.

A existência dos "milagres" em meio ao que estava sendo relatado pressupõe, entre outras possibilidades, a de explicar ao interlocutor a causa da derrota dos Incas frente às forças espanholas. A ideia de que essa derrota possa ser justificada pelo poder superior que os deuses "ocidentais" teriam sobre os andinos parece coerente com a afirmação de que "la fuerza de un pueblo no es más que la expresión del poder de sus dioses"[382] (DUSSEL, 1992, p. 128). A partir dessa perspectiva, seria possível entender que "el indio, muchas veces, pedirá ser cristiano para congraciarse con los dioses cristianos, para poseerlos, siendo poseído, para

[382] "[...] a força de um povo não é mais que a expressão do poder de seus deuses" (DUSSEL, 1992, p. 128).

firmar una alianza pacífica con ellos"[383] (DUSSEL, 1992, p. 128). Mas essa aliança, que o desenho de Poma de Ayala vem a sugerir, não é pacífica, uma vez que é resultado de um choque violento do qual o sujeito andino sobrevive como aquele que deve se submeter ao outro. Se se trata de uma aliança, ela é meramente estratégica, pois apenas permitirá a esse sujeito simular um comportamento adequado aos protocolos e às convenções chamadas de "civilizadas".

No processo político da conquista do continente recém-invadido, os objetivos dos espanhóis eram ocupar, pacificar, organizar e evangelizar. É nesse contexto que o milagre de um santo, invocado por soldados cristãos, durante uma guerra, ilustra a derrota dos soldados pagãos e o êxito de uma divindade diretamente associada ao invasor, já que, "el santo era, sobre todo, una imagen popular entre las milicias españolas que desembarcaron en América, y, dado que la Iglesia estuvo casi ausente durante la conquista del Nuevo Mundo fueron ellas quienes lo introdujeron en América"[384] (ORTIZ HERNÁNDEZ, 2009, p. 192).

Segundo minha leitura, no espetáculo *Santiago*, o grupo Yuyachkani resgata a imagem desse santo apóstolo a fim de problematizar a relação que esse personagem possui, menos com a igreja e a religião cristã, como tais, e mais com a violência associada à memória coletiva referente à história do país, desde sua colonização. O tema é regatado, em diálogo com os conflitos civis contemporâneos, com a finalidade de se trabalhar os mitos que envolvem esse santo e trazer à cena outros regimes de verdade, nos quais a sua figura aparece como uma alegoria[385] reconstruída entre a imaginação, a lembrança, o sonho e a vigília. Contudo, cabe apontar que essa reconstrução, de maneira proposital ou não, faz também citações ou dialoga com representações visuais de Santiago existentes ao longo da história da arte no Peru.

Com a disseminação do mito sobre a aparição de Santiago nas batalhas protagonizadas por incas e espanhóis, em Cusco, surgem as primeiras tentativas de se

[383] "O índio, muitas vezes, pedirá para ser cristão, para se unir aos deuses cristãos, para possuí-los, sendo possuído, para assinar uma aliança pacífica com eles" (DUSSEL, 1992, p. 128).

[384] "o santo era, sobretudo, uma imagem popular entre as milícias espanholas que desembarcaram na América, e, uma vez que a Igreja esteve quase ausente durante a conquista do Novo Mundo, foram elas quem o introduziram no continente" (ORTIZ HERNÁNDEZ, 2009, p. 192).

[385] Para Benjamin, a alegoria não pode ser considerada como técnica ilustrativa, realizada por intermédio de imagens, sendo composta por um sistema, como a linguagem e a escrita, convencional e expressivo, de signos (BENJAMIN, 1984, p. 184). Respaldado pelo livro *Mythologye*, de Creuzer, o autor explicará, para o que me interessa, que "a concepção da alegoria como desenvolvimento do mito, [...] revela-se em última análise como moderadora e mais moderna, à luz do mesmo ponto de vista barroco" (BENJAMIN, 1984, p. 188). Esta ideia parece fundamental, uma vez que a relação entre a natureza e a história se estabelece, justamente, no campo da alegoria, que, diferentemente do símbolo, pode incorporar expressões de representatividade da natureza, "não à luz da salvação", mas a partir da "*facies hippocratica* da história como paisagem petrificada" (BENJAMIN, 1984, p. 188).

representar essa divindade em formatos iconográficos. Dessa forma, segundo Teresa Gisbert (1980, p. 197), a primeira pintura que retratava Santiago apóstolo, como "Santiago Mata Índios", possui seu contexto de produção anterior ao ano de 1560. Tratava-se de um mural pintado sobre as paredes da antiga catedral, e se perdeu quando este primeiro templo foi destruído. Entre outras representações visuais de Santiago, estão a de Guamán Poma de Ayala e também esculturas coloniais e quadros da escola cusquenha de pintura, do Barroco do século XVIII. Muitas dessas peças, como as anônimas *Revelación de Santiago al Rey Ramiro I, Santiago en la Batalla del Clavijo* e *Santiago Mata Índios*, encontram-se no Museu Regional de Cusco.

FIGURA 22 – *Santiago Mata Índios*. Lenço anônimo da Escola de Pintura Cusquenha do Barroco do Século XVIII. Encontra-se no Museu Histórico Regional de Cusco.
Fonte: Foto de Carla Dameane.

Com base nessas representações de Santiago, feitas pelos pintores do Barroco colonial, concordo com a opinião de Teresa Gisbert (1980, p. 29) de que não é possível perceber a correspondência entre o santo vindo da Espanha e a divindade andina *Illapa*. De fato, só se pode ter acesso a essa informação por meio de testemunhos orais ou literários, como no caso das crônicas de Guamán Poma de Ayala, em que, apesar de representar Santiago tal como os pintores da escola cusquenha, seu desenho funciona como uma alegoria que dialoga com a parte escrita. Entretanto, se a correspondência que há entre as duas

divindades resulta da impressão causada pelos adereços e pela conduta impetuosa de Santiago, considero que para o sujeito andino, produtor e receptor dessa representação, essas imagens, por si só, trazem informações que atribuem ao Santo essa dupla identidade cultural, sobretudo porque em muitas delas o Mouro é substituído por outro infiel: o homem do Tawantinsuyo.

Relembrando a distinção que Benjamin faz entre a alegoria medieval, "cristã e didática" (BENJAMIN, 1984, p. 193), e a barroca, que "retrocede à antiguidade, dando-lhe um sentido místico-histórico" (BENJAMIN, 1984, p. 193), penso que a imagem de Santiago, nos quadros da escola cusquenha de pintura do século XVIII, e também no desenho de Poma de Ayala, abarca o antagonismo inerente à ideia do barroco, no qual

> [...] a natureza era dotada de fins na medida em que seu sentido podia ser representado emblematicamente, de forma alegórica e como tal irreconciliavelmente distinta de sua realização histórica. Em seus exemplos morais e em suas catástrofes, a história era vista apenas como um momento substantivo da emblemática. A fisionomia rígida da natureza significativa permanece vitoriosa, e de uma vez por todas a história está enclausurada no adereço cênico. (BENJAMIN, 1984, p. 193).

Compreendida como alegoria barroca, aquela que antecederá, para Benjamin, a alegoria moderna, como também pensava Lezama Lima (1988)[386], a inscrição visual de Santiago nessas pinturas e no desenho combina história e natureza, convenção e expressão da contraconquista. É essa alegoria que o Yuyachkani recupera, três séculos mais tarde, a fim de libertar "a história enclausurada no adereço cênico" (BENJAMIN, 1984, p. 193), e de explorar o que aí está "enclausurado", demonstrando a dialética subterrânea responsável pelo movimento, não só do tempo dos mitos relativos a Santiago e à *Illapa*, mas do tempo da história em que o sujeito andino esteve submetido a um poder hegemônico, seja por parte dos invasores, como também dos inquisidores e, finalmente, durante o CAI, das Forças Armadas Oficiais do Estado e dos Grupos de Esquerda que empreendiam sua luta armada.

[386] Para Lezama Lima (1988, p. 79), o barroco latino-americano deve ser compreendido em suas duas facetas. Por um lado, ele esteve em sintonia com o barroco espanhol, combinando a tensão, o platonismo e a forma plena de elaborações linguísticas características desse estilo. Por outro, foi produzido contrariando a ideia de arte da Contrarreforma (que também fazia parte da estética barroca), pois se manifestou como uma "arte da contraconquista" (LIMA, 1988, p. 80). Lezama Lima traz como exemplo os nomes de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695) e do indígena Kondori, artesão que, por volta de 1728, realizou trabalhos na Igreja de San Lorenzo de Potosí. Na análise que Lezama Lima realiza dos poemas de Sor Juana, em que se depara com a questão das imagens oníricas (no poema *O sonho*), o autor dirá: "[...] se comparamos esse modo de apresentar-se do onírico com outros, o que primeiro o diferencia do surrealismo contemporâneo ou do romantismo alemão da primeira metade do século XIX, consiste em que não se trata de buscar outra realidade, outra casualidade mágica, mas com visível reminiscência cartesiana, o sonho aparece como forma de domínio pela superconsciência. Há uma sabedoria, [...] trabalhada sobre a matéria da realidade imediata" (LIMA, 1988, p. 97).

Enunciando-se como subalterno, porque ocupa um lugar de submissão frente ao conquistador, o sujeito andino está situado entre "o código de comportamento e um sistema de protocolo" (BRECHT, 2002, p. 159), que põe em evidência não só as "qualidades combativas e semibárbaras dos fundadores da civilização" (BRECHT, 2002, p. 159), como também a permanência ou as transformações dessas qualidades naqueles que cuidam da manutenção da sociedade peruana na contemporaneidade. Essa situação está presente na tela de Mauricio Delgado *Porque no tenemos nada lo haremos todo* (2012) que fez parte da Mostra La República Fallida (2012).

FIGURA 23 – *Porque no tenemos nada lo haremos todo* (2012), de Maurício Delgado. Obra que compõe a mostra La República Fallida. Óleo sobre lenço. 14 cm X 120 cm. Fonte: Disponível em: <http://mauriciodelgadoc. blogspot.com.br/search?updated-min=2012-01-01T0 0:00 :00-08:00&updated-max=2013-01-01T00:00:00-08:00& max-results=13>. Acesso em 15 de mai. de 2013.

No óleo sobre lenço, o artista plástico realiza uma releitura do desenho colonial que Guamán Poma da Ayala faz de Santiago. Entretanto, a aparição iconográfica do apóstolo acontece durante um conflito atual, no qual se pode ver as Forças Armadas Oficiais do Estado lutando contra civis sob a tutela de Santiago. Na tela, tanto o cavalo do apóstolo quanto os soldados estão pisoteando a imagem do guerreiro Inca caído no chão.

2.5.1 *ILLAPA* E *SANTIAGO*: ENTRE O SONHO E A VIGÍLIA

Assim como em diversos trabalhos da arte peruana colonial e contemporânea, em *Santiago*, o Yuyachkani explora, relê e reinventa a imagem sacra do apóstolo, de modo a tornar presente para o espectador a violência colonial, e também a violência dos conflitos internos das décadas de 1980 e 2000. Peter Elmore (2000) explica que a chave da estrutura dramática do espetáculo encontra-se nos dois significados da palavra "duelo"[387], porque propõe uma situação de convivência e diálogo entre sujeitos envolvidos num contínuo combate entre seus desejos e suas aflições, entre suas perspectivas no presente e suas lembranças e vínculos com o passado. Dessa forma, como uma linha temporal, a memória coletiva do passado colonial e recente atravessa os personagens humanos (Armando, Bernardina e Rufino) e míticos/sobrenaturais (Santiago, *Illapa*, *Ukuku*), que se afrontam e se reconhecem.

O problema, ou a intriga que dá suporte à peça, está na relação entre três personagens: uma mulher do povoado, Bernardina, que quer a qualquer custo libertar o santo em procissão para que, em troca, seus filhos gêmeos, desaparecidos durante o CAI, sejam localizados; Armando, comerciante e mordomo da festa, quer libertar o santo para que, em troca, a vida do povoado possa transcorrer normalmente, bem como o seu negócio; e por fim Rufino, o guardião da igreja, que resiste em libertar Santiago, tornando-se uma espécie de empecilho para que se realize a procissão.

Esse drama tem o seu início quando, ao conhecer a Catedral de Santiago, na Galícia, e se surpreender com a quantidade de fiéis que visitam o corpo do santo, o diretor do Yuyachkani começa a pensar na fonte originária de um mito que, em seu país, permanece vivo[388]. Miguel Rubio Zapata relata: "Desde que conocí la Iglesia, que según dicen los lugareños fue construida con piedras de Sacsayhuamán, la he visitado muchas veces y me he sentado frente al santo mirándole a los ojos fijamente, como esperando una señal"[389] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 174). Incomodado, de certa maneira, com a figura do santo, que às vezes mostrava-se completamente vazia, Rubio Zapata sente que é necessário dar vida àquela representação, trancafiada na igreja, e levar a sua imagem e presença ao teatro. O diretor contata Peter Elmore, que é o coautor da dramaturgia, e os três atores que estão no espetáculo. Após a encomenda de um cavalo cenográfico, idêntico ao de Santiago, começam a aparecer as

[387] Neste caso, "duelo" entendido como luto, dor, aflição, e também como luta, combate, confronto. Cf. ELMORE, Peter. "El templo de los duelos". In: Notas sobre Santiago, de Yuyachkani. Disponível em: <http://www.oocities.org/santiago_yuyachkani/Peter.html>. Acesso em 26 de jul. de 2012.
[388] Cf. ZAPATA, 2008, p. 170-171.
[389] "Desde que conheci a Igreja, que, segundo dizem os aldeões, foi construída com pedras de Sacsayhuamán, visitei-a muitas vezes, sentando-me frente ao santo, olhando seus olhos fixamente, como que esperando um sinal" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 174).

primeiras ações, contornadas por uma dramaturgia que, de acordo com o diretor (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 184), é o resultado dos exercícios de improvisação dos atores, em que se exploram o espaço teatral e a relação com os objetos e materiais físicos, sonoros, visuais, sensoriais, literários e narrativos. Das primeiras experimentações e jogos com esses materiais cenográficos, surge a ideia que resultou na dramaturgia espetacular de *Santiago*:

> Los tres últimos habitantes de un pueblo casi vacío, están encerrados durante una noche dentro de la iglesia donde se venera al santo patrón del pueblo, Santiago apóstol. La violencia política y las enfermedades explican la actual situación de abandono del pueblo y del templo, ubicados en algún lugar de los Andes.[390] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 161).

Na primeira parte do enredo, é como se os três personagens, cansados das discussões sobre os porquês de se libertar ou não o santo, adormecessem na igreja. No sonho de Bernardina, que é encenado para o espectador, ela vê e ouve o diálogo entre Armando (Augusto Casafranca) e Rufino (Amiel Cayo), que ocupam, respectivamente, os lugares de Santiago e do Mouro, realizando uma ação cênica utilizando o cavalo. É muito interessante como o sonho de Bernardina, no início da montagem, relaciona-se com o desenlace da peça. No decorrer da trama, ela e Armando encontram a chave, retiram a imagem da urna e preparam o santo para que este saia em procissão. Entretanto, eles não encontram a imagem do mouro, de modo que os dois usam da violência, amarrando Rufino e o obrigando a assumir o lugar do herege.

De acordo com Javier Zorilla E. (1978), nos contextos comunitários e familiares, os sonhos podem tomar a forma de "revelações" que nascem da realidade ou de uma preocupação social. Transformando-se em narrativa onírica, os sonhos devolvem modelos de condutas sociais que podem se tornar obras históricas, isto é, realidade. Analisando um exemplo concreto, na comunidade de Acocro em Ayacucho, o pesquisador percebe como a população encontra soluções para terminar com o problema da escassez de água, a partir da interpretação dos sonhos de um dos moradores. Isso se tornou possível, segundo o autor, porque os sujeitos acreditam que eles estão enfrentando a realidade, como se estivessem acordados, na medida em que a nitidez de seus sonhos oferece conteúdos que podem ser interpretados e reproduzidos na prática.

---

[390] "Os três últimos habitantes de um povoado quase vazio estão encerrados, durante uma noite, dentro da igreja onde se venera o santo patrono do povoado, o apóstolo São Tiago. A violência política e as enfermidades explicam a atual situação de abandono do povoado e do templo, situado em algum lugar dos Andes" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 161.

A partir desse raciocínio, penso que o sonho de Bernardina, na dramaturgia espetacular de *Santiago*, é o momento em que ocorre essa visualidade límpida do enfrentamento do sujeito que está sonhando com a sua realidade. Nesse sonho, conteúdos de níveis ideológicos aparecem sem qualquer tipo de censura já que Rufino e Armando, enquanto assumem os respectivos papéis de Mouro e Santiago, estabelecem um diálogo repleto de acusações e sentimentos de rancor. Rufino/Mouro diz sob as patas do cavalo: "mataste indios ahí y les llamaste moros"[391] (YUYACHKANI, 2000)[392] e Armando/Santiago responde: "no me importa donde esté igual brilla mi poder"[393] (YUYACHKANI, 2000). Na ação que dá sequência a esse diálogo, Rufino/Mouro liberta-se das patas do cavalo e inicia uma coreografia no espaço teatral, utilizando folhas de coca. Logo depois, ele se responsabiliza por dar movimento ao cavalo de Santiago, encenando a sua aparição e causando verdadeiro horror em Bernardina, de modo que não é possível delimitar se ela ainda está sonhando, se ela se tornou parte do sonho ou se está acordada.

Sob o ponto de vista antropológico, os sonhos devem ser analisados a partir de uma metodologia que ressalte, segundo Zorilla E. (1978, p. 119), a caracterização social daquele que sonha, a motivação material do sonho, a ideologia que se reflete no sonho, a relação dele com a consciência coletiva e a conduta social da comunidade[394]. Acrescento, além disso, que para se interpretar o sonho de Bernardina, deve-se considerar ainda outro fator, neste caso decisivo, que é o lugar de onde ela sonha.

A história em questão ocorre dentro de uma igreja, que, ao que tudo indica, é análoga à igreja do Convento de Santo Domingo, em Cusco, onde, durante o Tawantinsuyo, estava o Qoricancha, no qual havia uma sala dedicada especialmente à *Illapa*. Entendo que seja uma analogia a esse templo, porque Rufino cita passagens de cronistas, como Guamán Poma de Ayala (2005, p. 310), e reproduz, no chão da igreja, utilizando um giz, um desenho feito por Santa Cruz Pachacuti (1613) em suas crônicas. Nesse desenho, Santa Cruz Pachacuti descreve o altar do Qoricancha, tornando visível a representação de *Illapa*, sem qualquer alusão a Santiago[395]. *Illapa* é retratado por meio de linhas em zig-zag, referenciando a sua

[391] "Você matou os índios daqui, e os chamou de mouros" (YUYACHKANI, 2000).
[392] YUYACHKANI. *Santiago*. Texto de Peter Elmore. Lima, 2000. Não publicado. Doravante será referido apenas como YUYACHKANI, 2000.
[393] "Não me importa. Onde quer que eu esteja, brilha o meu poder" (YUYACHKANI, 2000).
[394] ZORRILLA E., 1978, p. 119.
[395] Muitos atores consideram este desenho como importante para se entender a cosmologia andina. Um completo estudo sobre este desenho está em: FINK, 2001, p. 9-75.

assimilação ao raio[396]. A inscrição desse desenho no espaço da igreja, que é cenário de *Santiago,* surge como uma citação que desassocia as duas divindades, e chama atenção para o fato de que o templo de Santiago foi, e continua a ser, templo de *Illapa*.

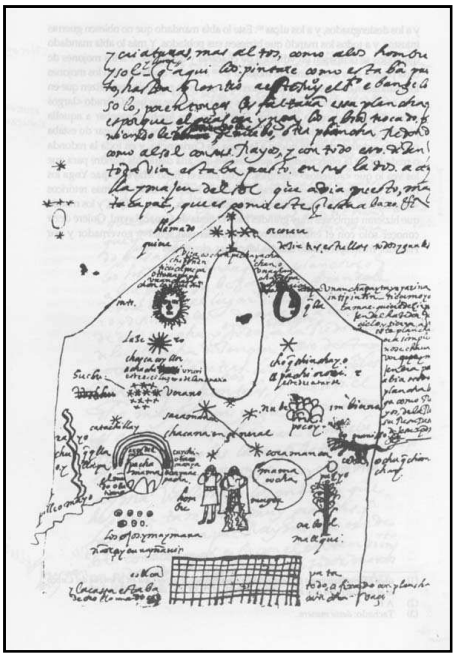

FIGURA 24 – Abaixo e à esquerda está a representação de *Illapa* no desenho que retrata o altar do Qoricancha.
Fonte: SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, 1993, p. 208.

Se pensarmos que "antes que Deus se revelasse nos livros, os deuses se revelaram no mundo" (ASSMANN, 2011, p. 322), na medida em que se inscreveram no espaço e fizeram dele a sua morada – como é o caso da cosmogonia andina onde os Deuses tutelares são elementos e formas da natureza –, essa igreja cenográfica torna-se, na ficção teatral, um lugar de onde se pode vivenciar a presença de *Illapa*. Como se fosse um texto sagrado "que não é lido e comentado, mas rememorado e recitado" (ASSMANN, 2011, p. 223), no espetáculo, a igreja torna-se um espaço privilegiado para o contato com o que está oculto. Acredito que o sonho de Bernardina torna ainda mais nítida, para o espectador, a ambivalência mítica, histórica e cultural do templo onde convivem Santiago e *Illapa*.

Bernardina é um sujeito andino feminino que procura por seus filhos gêmeos, desaparecidos durante os conflitos internos. É uma devota fervorosa de Santiago apóstolo, a

[396] De fato, nas estruturas que restam do *Qoricancha*, ainda se poder ter acesso aos sinais da antiga arquitetura inca, e por meio dela, à representação de uma figura antropomorfica, visível como três esculturas adornadas por uma manta, que dizem ser *Illapa*.

quem sempre faz preces para que ele a ajude a encontrar os rapazes. Sua relação com essa divindade, entretanto, deve-se também a uma tradição ancestral que se refere à *Illapa*. De acordo com as descrições de Arriaga (1999), de Duviols (2003) e dos relatos de *Dioses y Hombres de Huarochirí,* o nascimento de gêmeos tem uma relação estreita com a *Huaca* Pariacaca (*Illapa*). Nesta última referência, conta-se que quando um casal comete alguma falta a Pariacaca, este envia como filho um *ata* ou *ylla*[397], e quando estes aparecem é sinal de que os próximos filhos serão gêmeos "a cambio de la muerte"[398] (DE ÁVILA, 2009, p. 189).

Essa tradição, presente nos relatos coloniais, apresenta uma forma de castigo divino que funcionava como uma espécie de jogo de azar, um desafio lançado por *Illapa*, porque a gravidez de gêmeos, naqueles tempos e até à nossa contemporaneidade, é normalmente considerada uma gravidez de risco. No parto, pode-se perder um dos bebês, os dois bebês, ou mesmo a mãe. Por outro lado, se tudo ocorre bem, os gêmeos representam uma graça e a chance de que todos possam viver juntos, como ocorreu no caso de Bernardina. No entanto, ela se sente em dívida com Santiago. Ela perde os dois filhos, no contexto dos conflitos internos, sobrevive, porque mantém uma postura obediente em relação ao que acontecia, e sua única esperança reside na possibilidade de obter um milagre do Santo.

Inicialmente, a figura dessa mãe desolada assume uma contradição frente aos dois personagens masculinos que protagonizam um combate. Sua postura é pacífica e passiva, considerando-se que ela mantém um comportamento imparcial diante dos dois companheiros. Esse comportamento, porém, não deixa de transparecer que Bernardina também está em guerra. Analisando o seu sonho, a partir das estruturas ideológicas que estão presentes, percebo como ela se sente submetida aos poderes de Santiago, que, por sua vez, representa o medo, a força, a ordem. Por isso, mesmo que o lugar do Mouro deva ser ocupado por Rufino, no fim da montagem, essa mulher, que é vítima e sobrevivente do Conflito Armado Interno, não está livre do peso do cavalo de Santiago. Essa ideia, que surge a partir do espetáculo, ganha força quando penso na releitura que a artista plástica peruana Kukuli Velarde[399] fez da imagem de *Santiago Mata Índios*, em sua série de autorretratos denominada "Cadáveres".

---

[397] Os *atas* são crianças que nascem com uma *parca* (sinal de deficiência ou má formação, como seis dedos, ou no caso de frutos, aqueles que nascem unidos). Essas crianças são consideradas *yllas* (deformidade que possui características mágicas) por haverem sido tocadas por *Pariacaca/Illiapa*. Cf. DE ÁVILA, 2009, p. 187.

[398] "no lugar da morte". Cf. DE ÁVILA, 2009.

[399] As obras de Kukuli Velarde foram expostas na galeria Geman *Krüger* Espantoso no ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) de Miraflores, sob o título de "Patrimonio", entre 10 de maio e 24 de junho de 2012. Suas obras estão disponíveis no *site* da artista. Disponível em: <http://www.kukulivelarde.com/site/HOME.html>. Acesso em 30 de set. de 2012.

FIGURA 25 – *Santiago Mata Índios* (2009), de Kukuli Velarde.
Fonte: Disponível em: <http://www.kukulivelarde.com/site/Paintings.html#28>. Acesso em 20 de jul. de 2012.

No sonho de Bernardina, a aparição do santo lhe causa um enorme temor, o que reforçará a sua atitude de querer encontrar, junto com Armando, uma solução para cumprir sua promessa. Para tanto, a possibilidade é reproduzir a imagem que aparece em seu sonho, de acordo com a qual, ao invés do Mouro, é Rufino quem se submete às patas do cavalo. De alguma forma, esse sonho de Bernardina pressupõe a ideia de que alguém deve ser sacrificado para que a normalidade possa voltar ao povoado. Embora saibamos que essa pessoa será Rufino, isso não torna os demais personagens imunes a essa condição.

2.5.2 *ILLAPA* E *SANTIAGO*: O TEMPO INVERTIDO

Com uma conduta contrária à ideia de sair com Santiago em procissão, Rufino é o guardião do templo e, ao que tudo indica, é um sacerdote de *Illapa*. Conta-se que os sujeitos que nasciam gêmeos, ou com alguma deformidade, tornavam-se sacerdotes andinos porque "dicen que es hijo de Santiago, en este tiempo hijo de *Illapa* y de *Curi*"[400] (POMA DE

[400] "dizem que é filho de Santiago, naquele tempo, filho de *Illapa* e do *Curi* (Ouro)" (POMA DE AYALA, 2005, p. 205).

AYALA, 2005, p. 205). Os poderes dos *libiac villca*[401] relacionavam-se com a previsão do futuro por intermédio das folhas de coca, e, além disso, eles possuíam o dom de se comunicarem com as *Huacas*, dádivas essas que Rufino demonstra possuir. Além disso, durante o espetáculo, esse guardião transfigura-se em *Ukuku*, um personagem do cômico andino que possui grande importância em várias festas religiosas da região de Cusco, sendo que a mais importante é a peregrinação até o templo do Senhor de Qoyllorit'i. Nesta caminhada até o cume do nevado Ausangate (que representa um *Wamani*), os vários *Ukukus* se encarregam de manter a ordem entre os peregrinos e os protegem dos condenados[402] que vagam pelo santuário. Como se fossem policiais, o comportamento desses personagens mistura severidade e força a um comportamento cômico que se expressa numa voz de falsete.

FIGURA 26 – Amiel Cayo em *Santiago* (2000).
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro[403]

Os *Ukukus* eram também aqueles que, até o ano de 2007, tinham o dever de levar às comunidades o gelo que eles extraíam dos nevados[404]. Uma vez que a neve é considerada sagrada pelos povos andinos, por ser o rastro da passagem das *Huacas* pela terra, a água que derrete dos blocos era utilizada para se fazer batizados, para darem de beber aos recém-casados e, também, para molhar a boca dos mortos (para que passassem a outra vida). Os

[401] Expressão cujo significado aproximado é o de "sacerdotes de *Illapa*".
[402] José María Arguedas (2011) explica-nos que entre os motivos que se encontram presentes nas variadas versões do conto folclórico *El Hijo del Oso* aparece a figura do "condenado", que se caracteriza por ser dono de uma grande fazenda e que foi condenado por ter sido cruel e explorado os colonos e trabalhadores em suas fazendas. A condenação do fazendeiro, segundo as crenças dos povos quéchuas, consiste, de acordo com Arguedas (2011, p. 94), em sua sobrevivência monstruosa após sua morte.
[403] O material de divulgação do espetáculo, incluindo suas fotos, está disponível no site oficial do Yuyachkani. Em <http://www. yuyachkani.org/obras/santiago/santiago.html>. Acesso 25 de ago. de 2012.
[404] Desde 2007, os *Ukukus* já não buscam mais o gelo dos nevados, porque nos últimos anos houve uma expressiva redução dos glaciais andinos, por causa do aquecimento global. A medida tem a ver com preservar o que ainda resta.

Ukukus são os únicos seres que possuem permissão de extrair o gelo dos nevados, o que a meu ver estabelece uma relação entre esse personagen e *Illapa*, que encarna também o granizo e a chuva.

Vestindo-se como *Ukuko*, Rufino mostra aos dois companheiros, com quem divide o protagonismo da peça, essa outra conduta religiosa que possui o homem andino, no modo como se relaciona com seus deuses pré e pós-hispânicos. Durante uma cena, por exemplo, ele consulta as folhas de coca para saber se Santiago sairá ou não em procissão. Nas folhas dessa planta, ele recebe uma mensagem, a de que *Illapa* vive no templo e não quer sair em procissão, porque "algo no están haciendo bien en este tiempo invertido"[405] (YUYACHKANI, 2000). Outra vez, um tipo de revelação propõe um novo regime de verdade para o enredo. O oráculo de Rufino, entretanto, diferentemente do sonho de Bernardina, que faz alusão ao Santiago apóstolo, relaciona-se com a divindade *Illapa*, considerando que a concepção de tempo invertido tem a ver com a noção de crise e rupturas do tempo inca.

Segundo Juan Osio (1973), o conceito de Inca para o homem andino significa o princípio de uma ordem política, econômica, social e espiritual. Não se relacionando com uma dimensão temporal fixa, o tempo inca é o tempo de uma ordem que independe de normas e condutas prescritas pelas sociedades letradas. No seu ponto de vista, a invasão do Tawantinsuyo, pelos espanhóis, é percebida pelos sujeitos andinos como uma inversão desse *pacha* (tempo e espaço), como um símbolo de ordem e união entre os povos, orientado pelo Inca. Não como uma ruptura, o Inca continua o seu governo desde o subterrâneo e assim como as *Huacas*, que se esconderam em recintos naturais com a chegada dos espanhóis, também essa ordem, entendida aqui como a maneira de ser do sujeito andino antes da invasão hispânica, passa por várias mudanças. Ocorre uma inversão de valores e condutas na vida desse sujeito que tem o seu mundo invadido por outros indivíduos, outros idiomas, outras religiões e poderes.

Quando interpretado pelos cronistas coloniais, o tempo inca foi reestruturado e se alegou que, anteriormente, a cada período de 500 anos havia um *pachacuti*[406], uma espécie de crise que ocasionava uma mudança no mundo andino. Essas crises podiam estar relacionadas com mudanças climáticas, catástrofes naturais ou guerras, sendo que a invasão dos espanhóis poderia ser considerada como o elemento que estimulou o *pachacuti* do fim do século XV, de acordo com o calendário cristão[407]. Essa ideia do *pachacuti* como um momento de mudanças

[405] "algo não se está fazendo bem neste tempo invertido" (YUYACHKANI, 2000).
[406] Termo cujo significado aproximado é o de "revolta do espaço-tempo no mundo".
[407] Cf. ZUIDEMA. In: OSIO, 1973, p. 3-33.

e inversões, a partir da perspectiva andina, foi retomada no fim do século XX, pelo historiador Alberto Flores Galindo (1988), e também pelo próprio Juan Osio (1990). Eles associavam o surgimento do PCP-SL ao messianismo andino, pois entendiam que a possibilidade de uma revolução ocasionada pela luta armada poderia acarretar o retorno à ordem anterior à da conquista, fazendo-se cumprir um novo *pachacuti*, às vésperas dos 500 anos da conquista espanhola. Em diálogo com este debate, mas não exatamente de acordo com Flores Galindo e Juan Osio, Carlos Iván Degregori (1992; 2010) entende que o surgimento do PCP-SL e a violência decorrente de sua práxis não se relacionam com esse messianismo, ainda que o partido tivesse uma base de apoio, em sua luta armada, claramente camponesa e proveniente da região andina[408]. Para Degregori (1992), o PCP-SL "no invierte el mundo, destapa un avispero"[409] (1992, p. 418), de modo que a violência desencadeada por suas ações relaciona-se menos com um *pachacuti*, que com um *chaqwa*[410], isto é, um "caos o confusión extremos en los que ya no es posible saber con certidumbre quien es quien"[411] (1992, p. 418).

O contexto histórico em que o enredo de *Santiago* situa-se é o dos conflitos civis. Percebendo as condições em que se encontrava o Peru, em meio a uma violência deliberada, através do oráculo, *Illapa* manifesta seu posicionamento de não querer fazer-se presente nessa espécie de "zona cinzenta"[412], esse tempo em crise, confuso, estagnado pela dor. Mesmo assim, nesse momento da peça, cai uma tempestade. *Illapa*, por este modo, manifesta a sua recusa, mas também o seu aceite, porque logo cessa de chover, relampejar e trovoar. Entre estas manifestações da divindade, os personagens vão reconhecendo as suas prioridades, na trama, e assim estabelecem o que devem fazer.

Para resgatar acontecimentos que marcaram de forma tão bruta a população peruana de modo geral e a andina, particularmente, o Yuyachkani busca, num tema que envolve a religião, um modo de estabelecer um espaço de criação em que possam conviver o real e a ficção, inerentes aos eventos traumáticos próprios do CAI. Citam-se, por isso, aqueles eventos históricos do passado colonial que não deixariam de ressoar, com força, durante o

---

[408] DEGREGORI. In: BENJAMIN; DEGREGORI; ESCOBAR, 1992. Arquivo digital disponível em: <http://www.sepia.org. pe/facipub/upload/cont/876/cont/file/20080903044524_Degregorisepia_4_.pdf>. Acesso em 23 de jun. de 2012, p. 418.

[409] "não inverte o mundo, destapa um vespeiro" (DEGREGORI, 1992, p. 418).

[410] Também pode ser redigida como *ch'aqwa* e significa "confusão", "histeria", "desordem".

[411] "caos ou confusão extremos, nos quais já não é possível saber com certeza, quem é quem" (DEGREGORI, 1992, p. 418).

[412] Para Agamben, o conceito de responsabilidade possui uma relação estreita com a noção jurídica, de modo que, se o sujeito assume uma responsabilidade moral, pressupõe-se que ele esteja disposto a assumi-la juridicamente. O autor afirma, entretanto, que "a ética, a política e a religião puderam se definir unicamente ao roubarem terreno à responsabilidade jurídica, não, porém para assumirem responsabilidades de outro tipo, mas sim ampliando as zonas de não-responsabilidade" (AGAMBEN, 2008, p. 30).

último período de violência e discriminação contra o sujeito andino. O passado colonial vem à tona, no presente, através da encenação de um "processo primário" (TURNER, 2008, p. 102) contido nos símbolos religiosos, o que nos faz levantar indagações sobre até que ponto as manifestações religiosas, que antes de tudo são manifestações culturais populares, poderiam alavancar uma reação coletiva dos sujeitos envolvidos nesses conflitos.

Para Hanna Arendt (2008, p. 388), a questão sobre a política estatal, em sua relação com a religião, deve ser avaliada a partir da noção de secularismo[413]. Esse termo remete a duas vertentes do pensamento e do comportamento humanos, relacionadas, por um lado, à organização social e política, e, por outro, à espiritualidade, ambas implicando o estabelecimento de práticas contratuais, no seio de uma sociedade. Segundo a filósofa, apesar de que "os credos e instituições religiosas não têm uma autoridade pública obrigatória e, inversamente, a vida política não tem nenhuma sanção religiosa" (ARENDT, 2008, p. 392), é preciso reconhecer a importância da religião para a caracterização das principais noções de critérios e julgamentos desenvolvidos pelo pensamento humano, principalmente, tendo em vista o seu acordo com a organização político-estatal. Pensando que a aliança entre religião e autoridade não é de ordem religiosa, mas uma herança do Império Romano, deixada à Igreja Católica, percebe-se que é como herança de um legado político que a liberdade cristã religiosa se torna uma liberdade em relação à política. Trata-se, por isso, de uma liberdade espiritual e transcendente. Arendt lembra, inclusive, que a Igreja, embora sempre defensora desta ideia de liberdade espiritual, manteve, durante toda a sua história, uma postura politicamente incorreta em relação à escravidão e à condição de trabalho forçado, o que implica a violação da ideia de uma liberdade imanente. O raciocínio de Arendt (2008, p. 392) permite que se façam, aqui, algumas reflexões acerca da importância dos ícones religiosos, relacionados à história do Peru, para finalizar esse raciocínio.

No contexto da conquista do Tawantinsuyo Inca, a Espanha não era um estado secular, uma vez que seus interesses econômicos, políticos e religiosos se encontravam imbricados, formando uma base única para a sustentação da Coroa Espanhola. No drama *Colacho hermanos y Los presidentes de América*, César Vallejo explora isso de maneira muito clara, quando os irmãos Acidal e Cordel tentam convencer Pachaca a ajudá-los em seu projeto de dar um golpe de Estado, assassinando o Coronel Tequilla. Ao ser questionado por

[413] A mim interessa – mais do que as explicações da autora sobre o ateísmo como a primeira religião, consequência da concepção marxista de que todas as religiões são ideologias, ou o debate filosófico ligado à descrença em Deus, levantado por Nietzsche – o modo como Arendt retoma a discussão sobre autoridade e religião.

Trozo, o intelectual, sobre a razão de querer colaborar com esse golpe de Estado, os dois empreendem um diálogo de perguntas e respostas muito interessantes sobre o que significa fazer uma revolução:

> TROZO: __Señores, es un derecho, nuestro derecho. Pachaca es un ciudadano, y yo, otro ciudadano. Ambos vamos a luchar con ustedes contra la tiranía. Natural es entonces que nos entendamos y vayamos conscientemente a jugar cada uno nuestro papel. (*Volviéndose a Pachaca*) ¡Fíjate que tú vas a matar a un ciudadano! ¿Por qué vas a matarle?
> PACHACA: __ Por la Patria.
> TROZO: __ ¿Qué cosa es la Patria, a tu entender?
> PACHACA: __ La Patria es… mi país.
> TROZO: __ ¿Y qué cosa es tu país?
> PACHACA: __ Mi país es… la Patria.
> TROZO: __ Entonces ¿tú tienes Patria, Pachaca? ¿Cómo es tu Patria? ¿La has visto alguna vez? ¿Qué cara tiene?
> PACHACA, *como ante una visión, iluminado*: __ ¡La Patria es grande! ¡Con una corona! ¡Y una cobija roja sobre el cuerpo!... Esta siempre sentada… Se parece a la Virgen del Socorro… ¡Yo moriré por ella! ¡Yo no quiero plata, ni quiero ser capitán!... (*Trozo alega algo como ¡eso de capitán!, que sus interlocutores, levantando la voz no dejan oír*)[414]. (VALLEJO, 1979, p. 101).

Em meados da década de 1930, Vallejo elabora um pensamento em torno das lutas pelo poder no Peru republicano e lança mão de ícones políticos e por sua vez religiosos. Na passagem acima, observem que a Pátria, na visão de Pachaca, é, ao mesmo tempo, uma espécie de rainha, com coroa e manto vermelho e também uma virgem "la virgen del Socorro". A fascinação que esse ícone causa em Pachaca dá origem a um tipo de comportamento alienante. Ele morreria, gratuitamente, por essa Pátria sem se importar com qualquer promoção dentro do exército (tornar-se capitão) ou recompensa em dinheiro. O indígena oferece a sua vida a essa imagem de Pátria/Mãe diante da qual ele se sente inferior e a quem deve obedecer. Tem-se aqui um sentimento bilateral que envolve relações de obediência e sacrifício.

---

[414] TROZO: __ Senhores, é um direito, nosso direito. Pachaca é um cidadão, e eu também sou um cidadão. Nós dois vamos lutar com vocês contra a tirania. É natural então que estejamos entendidos e que possamos ir e cumprir de forma consciente com o nosso papel. (*Dirigindo-se a Pachaca*) Veja bem que você vai matar um cidadão. Por que você aceitou matá-lo? / PACHACA: __ Pela Pátria. / TROZO: __E o que é a Pátria para você? / PACHACA: __ A Pátria é o meu país. / TROZO: __E o que é o seu país? /PACHACA: __ Meu país é… a Pátria. / TROZO: __ Então, você tem uma Pátria, Pachaca? Como é a sua Pátria? Você já a viu alguma vez? Que cara ela tem? / PACHACA, *como se estivesse diante de uma visão, iluminado*. __ A Pátria é grande! Ela tem uma coroa! E um manto vermelho sobre o corpo. Está sempre sentada... Ela se parece com a Virgem do Socorro... Eu morrerei por ela! Eu não quero dinheiro, nem quero ser capitão!... (*Trozo alega algo como essa coisa de capitão!, que seus interlocutores, levantando a voz impedem que seja escutado*) (VALLEJO, 1979, p. 101).

Outro aspecto interessante neste trecho, que me ajuda a compreender a relação de obediência e sacrifício inerente a esse sujeito que se submete diante de ícones políticos e religiosos, refere-se à insistência do intelectual Trozo em classificá-los, a ele e a Pachaca, como cidadãos que devem ser conscientes sobre o seu papel na revolução e na construção da história. Segundo Gonzalo Portocarrerro (2010), a legitimidade tradicional herdada dos tempos de colônia, associada à dominação étnica e ao racismo, não foi substituída na democracia atual do Peru por uma legitimidade moderna. Essa tradição rígida que dividiu grupos étnicos e sociais em classes distintas impediu que, na democracia, parte da população que vinha sendo subalternizada se acostumasse ao fato de que deveriam deixar de ser servos para tornarem-se cidadãos plenos[415]. Embora Portocarrero faça essa constatação pensando no momento atual do Peru, quando faço referência ao contexto de produção de *Colacho hermanos y Los presidentes de América*, penso que Pachaca projeta na ideia de Pátria uma autoridade que está, claramente, relacionada à autoridade patronal daqueles a quem o indígena deve servir, isto é, aos irmãos Colacho. Pachaca, por sua vez, assume o papel daquele que servirá a estes patrões que, com uma autoridade despótica, representam os interesses do capital norte-americano e projetam sobre a cidadania que Pachaca deveria assumir "la imagen del siervo ignorante e impulsivo" (PORTOCARRERO, 2010, p. 14).

Se na dramaturgia de Vallejo ele trabalha com essa imagem de uma Pátria/Mãe para abordar o tema da aliança entre política e religião, Yuyachkani o faz relendo a imagem de Santiago que, em momentos históricos distintos (colonial e contemporâneo), incorpora ideologias quase opostas, suportando, entretanto, uma mesma alegoria: o sujeito andino constituindo-se como a vítima de uma ação violenta e como aquele que deve se sacrificar e obedecer a um poder hegemônico e, inexplicavelmente, admirável.

Em um milagre de guerra, Santiago não poderia intervir, no conflito contemporâneo, como protetor daqueles que sofrem a violência se se atribui a ele a identidade de "Santiago Mata Índios". Contudo, uma vez que remete à ancestralidade andina de *Illapa*, essa imagem funciona como uma *imagen-quema*[416], aquela que "quema con lo real, a lo que por un instante se ha aproximado"[417] (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 51). Neste caso, estou pensando na imagem de uma divindade tutelar que não é substituída por um santo cristão. Tendo em vista o ato puro, ao qual a imagem faz referência como representação de um fato passado, essa divindade ancestral intercede, no contexto da manifestação popular religiosa,

[415] Cf. PORTOCARRERO, 2010, p. 13.
[416] Com o sentido de "*imagem-queima*".
[417] "queima com o real, do qual por um instante se aproximou" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 51).

em favor dos sujeitos andinos e contra o estado secular imposto pela violência dos grupos armados.

Em diálogo com a memória da guerra da conquista e com os conflitos civis mais recentes, o Yuyachkani reproduz, esteticamente, na montagem *Santiago*, a imagem propagada do santo, através de personagens vivos e da memória coletiva que suporta, na imagem desse santo cristão, a memória de uma divindade pré-hispânica. Então, muito mais que se limitar a ser uma simples alusão pictórica, essa imagem queima, no sentido de que funciona através de "la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifesta"[418] (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 51), de modo a problematizar "processos primários", que se revelam como a cicatriz de um trauma, sobre o qual se constituem as identidades dos sujeitos andinos ao longo de séculos de dominação.

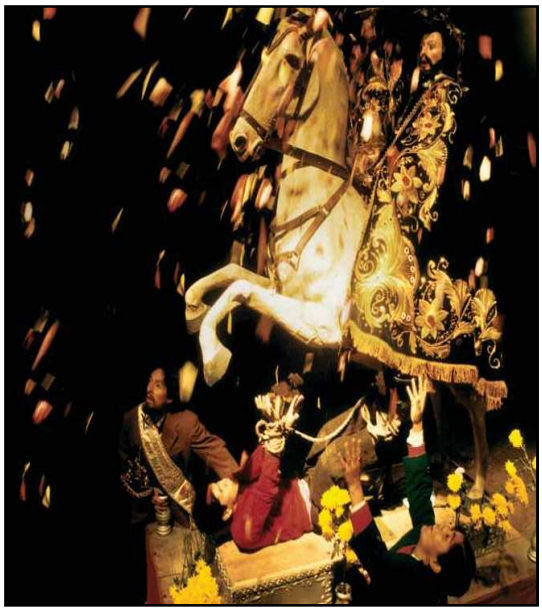

FIGURA 27 – Da esquerda para a direita: Augusto Casafranca, Amiel Caio e Ana Correa, em *Santiago* (2000).
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro (2000).

Nesse espetáculo, Yuyachkani dialoga com imagens como esta para, além de permitir a exploração da plasticidade visual – relacionando-a à proposta de lutar contra a amnésia coletiva, com vistas a atualizar a memória histórica do país a partir de uma perspectiva contra-hegemônica – no intuito de associar o passado traumático da conquista aos

[418] "a intencionalidade que a estrutura, com a *enunciação*, inclusive, com a urgência que manifesta" (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 51).

recentes eventos de violência armada. Essa associação que se efetiva entre os símbolos religiosos e as ações políticas, também presentes na dramaturgia de César Vallejo, faz-me recordar os estudos de Victor Turner (2008, p. 97) sobre a história da Independência do México e da imagem de Nossa Senhora de Guadalupe, utilizada por Hidalgo como estandarte da luta de independência, que possuía, da mesma forma que a imagem de Santiago, uma dupla identidade[419] e, ao mesmo tempo uma pulsão interna de resistência das religiões dos povos originários. O que interessa para Turner (2008, p. 97) sobre esse episódio é o fato de que, mesmo fracassada, a insurreição reuniu interesses populares, através da chamada do padre Hidalgo, que utilizou a Virgem de Guadalupe como um núcleo simbólico da resistência indígena. Segundo Turner, foi após a ação política e religiosa empreendida pelo padre que se estabeleceu, na história do México, um novo mito, "contendo um novo conjunto de paradigmas, metas e estímulos para a luta mexicana" (TURNER, 2008, p. 195). Quando comparo esse caso com o peruano, penso que Santiago funciona como um estandarte, durante o Conflito Interno, representativo de uma resistência micropolítica frente a um Estado totalitário e violento. Se, para Turner, no caso da insurreição mexicana, é possível pensar que "o lado religioso, até mesmo profético, da natureza de Hidalgo tenha [se] ajustado de forma demasiado vigorosa, se não sonambulística ao ardor e à violência de seus índios ao se livrarem de três séculos de dominação espanhola" (TURNER, 2008, p. 102), na guerra interna do Peru, o lado religioso, pressupondo os mesmos "ardor" e "violência", teria a ver com os principais agentes da violência.

Os grupos revolucionários, que condenavam as manifestações de culto, defendendo a ideia de um Estado secular, tinham, no seu programa pedagógico, o culto à personalidade de seus líderes. No caso do Sendero Luminoso, a figura de Abimael Guzmán representava a imagem de um poderoso "Patrón", que encontrou peruanos dispostos a seguirem-no, religiosamente, em seu projeto revolucionário. Como em uma espécie de utopia, cujas promessas eram as de liberdade e autodeterminação de uma comunidade ideal, o "processo primário" era, aqui, retomado em seu sentido mais violento já que a prática desse partido, durante a sua luta armada, em vez de romper com a dinâmica cultural representada pelo dualismo hegemônico/subalterno, herdado do tempo colonial, estabelece outra forma de

[419] Trago as palavras de Roberto Ricard, citado por Turner: "O culto de Nossa Senhora de Guadalupe e a peregrinação à Tepeyac – a colina perto da Cidade do México onde se diz que a 'Virgem Morena' de Guadalupe apareceu pela primeira vez ao índio asteca e catecúmeno Juan Diego, cerca de dez anos após a conquista espanhola, e que, incidentemente, é a colina na qual a Deusa pré-hispânica *Tonantzin* fora adorada antes da chegada de Cortez – parecem [...] ter nascido, crescido e triunfado com o apoio do episcopado, em face da [...] turbulenta hostilidade dos frades menores do México." (RICARD *apud* TURNER, 2008, p. 98).

autoritarismo. O partido não levou em consideração os fatores étnicos, colocando-se no lugar do dominador[420].

Rufino, Bernardina e Armando, em Santiago, são "sujeitos efeitos" de uma rede descontínua de processos de assimilação e resistência cultural, diante dos quais tentam se reconhecer em suas alteridades. Em permanente duelo com o pensamento hegemônico, os personagens buscam formas de sobreviver e preservar suas identidades frente aos preconceitos e à violência. De maneiras diferentes na forma, mas semelhantes no conteúdo, percebo que as duas formas de pensar o sujeito andino no teatro, por parte de César Vallejo e do grupo Yuyachkani, retomam os traços de ancestralidade, na práxis teatral, como parte constituinte da subjetividade dos próprios criadores, em defesa de um desejo de coletividade, da convivência cultural e da preservação da diferença.

[420] Cf. MANRIQUE, 1989, p. 168.

CAPÍTULO III

LA PIEDRA Y LAS VITRINAS – TEMPO E TEMPLO DA MEMÓRIA NOS ESPETÁCULOS DE YUYACHKANI E NA DRAMATURGIA DE CÉSAR VALLEJO

3.1 CÉSAR VALLEJO E YUYACHKANI NO CRUZAMENTO ENTRE O TEATRO ÉPICO E A PERFORMANCE

Miguel Rubio Zapata (2008, p. 38) explica que uma das características do trabalho desenvolvido por seu grupo, o Yuyachkani, diz respeito à tentativa de se estabelecer uma relação dinâmica entre a cena e o público, através da utilização ou reordenação dos espaços e dos temas que são tratados nas montagens. O Yuyachkani, desde sua fundação, entre meados de 1968 e 1970, até o marco histórico atual, tem se apresentado como um dos grupos de teatro mais influentes do Peru. Por um lado, pode-se pensar que existe uma relação definida desse teatro com temas de ordem social e política, o que explica o fato de ele ter alcançado reconhecimento e importância popular (considerando-se o diálogo com a totalidade das relações sociais, em que o popular se constrói, segundo Nestor García Canclini[421]). Por outro lado, não se pode deixar de ressaltar os diversos aspectos que se relacionam à prática teatral (a dramaturgia, a montagem e o trabalho com o espaço onde se apresenta o espetáculo), explorados pelo Yuyachkani, para além da tentativa de fazer teatro sob uma perspectiva política. Neste caso, destaca-se o fato de que cada uma das obras do grupo funciona como laboratório, em que os procedimentos experimentados e utilizados, na produção, levam à elaboração de formas de pensamento e à promoção de reflexões inerentes ao campo da teoria teatral.

O Yuyachkani sempre experimenta novas linguagens cênicas e, ao mesmo tempo, realiza releituras de estéticas teatrais já consolidadas. Esse aspecto caracteriza o trabalho do

[421] Cf. CANCLINI, 2004, p. 153-165: "O popular constrói-se na totalidade das relações sociais, na produção material e na produção de significados, na organização macroestrutural, nos hábitos subjetivos e nas práticas interpessoais." (CANCLINI, 2004, p. 164). Disponível em: <http://trabajaen.conaculta.gob.mx/convoca/anexos/De%20que%20estamos%20hablanco%20cuando%20ha blamos%20de%20lo%20popular.PDF>. Acesso em 11 de mar. de 2011.

grupo, segundo Miguel Rubio (2006), como um "teatro de invenção"[422], em que cada espetáculo equivale a um empreendimento de novas pesquisas, pondo em cena o resultado de experiências relativamente diversas do que foi feito em trabalhos anteriores. Assim, às formas dramáticas utilizadas em espetáculos nas décadas de 1970, 1980 e 1990, como em *Allpa Rayku* (1979), *Los músicos ambulantes* (1982), *Encuentro de zorros* (1985), *Adiós Ayacucho* (1990), foram agregados, de maneira diferenciada, elementos artísticos variados, sobretudo, a música, coreografias relacionadas aos *taquis* andinos e/ou comportamentos extraídos de manifestações políticas populares como as greves, além de temas relacionados a questões que envolvem a violência do Estado e os Direitos Humanos.

Em dois espetáculos que deram sequência ao trabalho do coletivo, no começo dos anos 2000, *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)* (2001) e *Sin título técnica mixta* (2004), o *método inventivo* resultou de um processo de produção colaborativa[423], em que a ausência prévia de um texto dramático se apresentou como consequência da escolha pela inscrição de um texto não cronológico e não dramático, cujo foco passa a ser o repertório cultural e histórico, aliado à escrita cênica, criada no espaço habitado pelo ator e também por outros materiais, dentre os quais, as artes plásticas, textos literários e imagens visuais. Destaca-se aí uma montagem teatral em que as performances individuais e conjuntas dos atores nascem a partir do contato com o espaço, isto é, tudo o que o teatro enquanto espaço físico da criação pode oferecer ao ator/explorador desse ambiente.

Quando me refiro à linguagem performática, penso em espetáculos que põem em cena um texto dramático nascido, como explica Sara Rojo, "del propio cuerpo del artista y que, a veces, solo podemos leer en los desplazamientos energéticos que genera"[424] (ROJO, 2010, p. 119). São espetáculos que devem ser lidos através de outros parâmetros interpretativos, que não os da semiótica tradicional, de modo que os estudos que venham a ser realizados sobre eles devem levar em conta a sua inerente imprevisibilidade, o que os caracteriza como acontecimento cênico[425]. Além disso, levo em consideração, como postulou

[422] A expressão é usada por Miguel Rubio Zapata, em entrevista concedida a Francisco Izquierdo Q, no Jornal limenho *La Primera*, em dezembro de 2006. A entrevista está disponível em: <http://www. librosperuanos. com/autores/articulos/r/3561/Rubio-Zapata-Miguel>. Acesso em 12 de fev. de 2011.

[423] Denomina-se processo colaborativo uma produção na qual diversos sujeitos realizam as funções teatrais de forma compartilhada, sem descartar o fato de que cada um possui, de forma especializada ou não, uma função específica no grupo.

[424] "[...] do próprio corpo do artista e que, às vezes, só podemos ler através dos deslocamentos energéticos que produz" (ROJO, 2010, p. 119).

[425] Em um sentido semelhante à definição de Lehmann (2007, p. 18), chamo acontecimento cênico ou teatral à realização do espetáculo em tempo real e compartilhado, durante o qual ocorre uma fundação de subjetividades, através da instauração de uma situação, que implica, ao mesmo tempo, comunicação e observação por parte do espectador (peça fundamental para que a ação cênica seja definida como acontecimento).

Roberson Nunes (2011), que a performance, a partir da perspectiva da ação cênica, é uma prática "que expande em muito o campo na encenação" (NUNES, 2009, p. 90) na medida em que performar "traria consigo o ato de transgredir realidades evocando sua própria realidade e interferindo no social, não pela representação, mas através de uma ação que se pretende transformadora" (NUNES, 2009, p. 91). Apesar dessa constatação, é necessário chamar atenção para o fato de que nem toda performance pode ser transgressora, de modo que ao trazer a constatação de Nunes, estou pensando aqui nos *corpora* em estudo nesta pesquisa, considerados performáticos e também transgressores[426] pelo fato de que expandem o momento da encenação e dialogam com outras situações extrateatrais, sobretudo, aquelas que se referem aos temas dos direitos humanos.

Pensando na performance como um importante operador teórico voltado para o estudo das artes cênicas, na contemporaneidade, mas ao mesmo tempo, pensando sobre o teatro épico da primeira metade do século XX, este capítulo tem como ponto de partida a tentativa de analisar duas montagens do grupo Yuyachkani, a fim de demonstrar que, em sua prática, as questões político-brechtianas são trabalhadas da perspectiva de um teatro de grupo, que, em algumas montagens, abandonou a tríade drama-ação-imitação – que caracterizava esse teatro – mas não abdicou da sua proximidade em relação a Brecht, no que se refere ao diálogo com a história e com o contexto social, isto é, considero que, de certa maneira, o grupo realiza uma atualização do teatro épico, conjugando-o com linguagens próprias da performance. Em um segundo momento, partindo dos conceitos trabalhados, farei um diálogo com a dramaturgia de César Vallejo, que, produzida na década de 1930, também se inspirou num modelo teatral que visava garantir uma mediação social à encenação, sem deixar de estabelecer diálogos com a estética. O escritor refletiu sobre uma estética teatral de vanguarda, combinando diversas linguagens com a finalidade de rescindir aquelas práticas dramáticas tradicionais do teatro clássico ocidental.

Ainda que se trate de duas formas distintas de se pensar a prática teatral, será possível perceber que, tanto no texto espetacular do Yuyachkani, quanto no teatro dramático de César Vallejo, aparecem preocupações, que partem do posicionamento intelectual dos criadores envolvidos, de renovar e atualizar a forma de se fazer teatro nos respectivos contextos históricos a que pertenciam. Essas preocupações condicionam a escolha por maneiras de problematizar, na cena, temáticas que envolvem tempos históricos simultâneos,

[426] Seguindo o raciocínio de Sara Rojo (2011, p. 22), chamo de "transgressor" textos dramáticos e espetaculares que são caracterizados pela presença do espírito de resistência e também por buscarem sempre a liberdade formal e de conteúdo.

imaginários culturais e conflitos sociais abrigados numa comunidade, sobre a qual se enunciam os trabalhos teatrais.

A partir de dois espetáculos, Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria) (2001), e *Sin título técnica mixta* (2004) do grupo Yuyachkani, pretendo discutir experimentos artísticos relacionados à montagem, no teatro, pensando, particularmente, no teatro iniciado no começo do século XX. Resultantes de um estado de ânimo específico dos criadores que viveram o momento de excitação artística e histórica no começo do século passado, as experiências mencionadas aqui são de suma importância para a arte contemporânea, embora, como insiste em afirmar Lehmann (2007, p. 26-27), elas possam ser vistas como práticas que teriam "conservado o essencial do teatro dramático apesar de todas as inovações revolucionárias"[427]. Para mim, o que interessa é que as propostas de releitura dos métodos teatrais formulados nas vanguardas, quando realizadas pelas práticas teatrais contemporâneas, garantem a possibilidade de atualização de um saber que, segundo Rancière (2009, p. 43) "se enraíza na antecipação estética do futuro"[428].

César Vallejo, que não foi um homem de teatro (no sentido amplo do termo), percebeu que as novas técnicas de representação teatral, inauguradas por uma estética revolucionária, na Rússia, França e Alemanha, dariam a ele as condições para transpor situações cotidianas e temas políticos (que não cabiam em sua poesia), para uma proposta cênica cujo formato (condensado como virtualidade cênica) se abriria para a força discursiva de um pensamento materialista histórico. Esse teatro seria capaz de reapresentar a realidade peruana, não apenas por trazer à cena temas e personagens relacionados à cultura nacional, mas por ter o escritor escolhido, como cenário para seus dramas, pontos de referência de uma memória coletiva, entre os quais estariam os locais e ambientes de memória e espaços de recordação localizados no contorno geográfico atribuído ao Tawantinsuyo. Isso, a meu ver, se

[427] O exemplo que Lehmann (2007, p. 27) oferece é o do dramaturgo e encenador russo Emilevitch Meyerhold (1874-1940), cujos recursos de encenação buscavam causar extrema estranheza, mas compondo peças apresentadas de maneira coesa, sem serem capazes, segundo Lehmann (2007, p. 27), de romper totalmente com o naturalismo. Essa colocação me leva a crer que essa escolha estética tenha se dado, talvez, por falta de recursos materiais, bem como por questões relativas ao contexto político, no qual produzia suas peças, supervisionadas por censores, na Rússia pós-revolucionária. A estranheza das cenas, no entanto, acabou por reforçar a mimese e a ilusão teatral. Como se verá, mais adiante, Eisenstein, que trabalhou como encenador junto a Meyerhold no Teatro do Prolekult de Moscou, consegue romper com o naturalismo, no cinema, justamente a partir de experiências prévias com o teatro.

[428] Para Rancière, se o "conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontrá-lo: não do lado dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção de formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir" (RANCIÈRE, 2009, p. 43).

relaciona com a proposta de se criar novos espectadores e de valorizar a experiência teatral, o que pode acontecer fora das salas de teatro e ser direcionada a um público não pagante.

Em *Notas sobre una nueva estética teatral*, escrito em 1934, Vallejo pensa em uma estética teatral que não era exatamente aquela contida em seus dramas. Embora, nessas notas, o autor não mencione a questão sobre os espaços onde deveria acontecer o evento cênico, acredito, considerando os textos pré-cênicos estudados nesta tese, que o poeta pensava num teatro popular, cogitando ir em direção à margem onde se encontravam aqueles para os quais o teatro de tradição clássica e burguesa não era acessível. Entretanto, pensadas separadamente de uma *práxis* teatral, as ações contidas na dramaturgia de Vallejo não levaram em consideração o corpo do ator e os elementos cenográficos dos quais o texto dependeria para ser encenado. Na contemporaneidade, entendo que as peças que Vallejo escreveu poderiam ser encenadas em locais abertos, em lugares públicos, fábricas e galpões e, dessa maneira, ampliariam a experiência do público frente ao acontecimento teatral. Isso seria possível não só porque se vive, atualmente, um momento tecnologicamente avançado, mas, também, porque se poderiam atribuir à encenação dos textos alguns aspectos que são próprios do teatro contemporâneo, tais como: "alejamiento del realismo, del conflicto y del signo; [...] búsqueda de otros parámetros de interpretación como la búsqueda de comunicación a través de la energía con el palco, de la presencia del actor como un sujeto-objeto, la memoria corporal como constructora del texto, etc" (ROJO, 2010, p. 120).[429]

Em paralelo ao fato de que alguns movimentos de vanguardas (a peruana, à qual pertenceu, e as europeias, das quais se torna simpatizante) se definem por uma carga de politização estratégica, algumas vezes nociva às suas proposições estéticas, é preciso avaliar que a dramaturgia de César Vallejo – referente aos dramas que estudo nesta pesquisa – abriga um afã característico do seu contexto de produção, o qual faz com que, em suas obras, encontrem-se ideias inerentes ao fazer teatral, relativas à dramaturgia, à direção, ao processo de construção do espetáculo, à montagem, ao cenário e ao público. Ideias que, mais tarde, seriam retomadas, indiretamente, pelo teatro que realiza o grupo Yuyachkani. No caso do escritor peruano, é a dimensão estética relacionada com o fazer teatral, acompanhada pela ética (sua preocupação em por em cena o sujeito andino, a fim de problematizar uma situação sociopolítica e experimentar uma nova prática representativa popular) que comporta um traço de historicização importante para se pensar a confecção de um teatro que se quis político.

[429] "[...] distanciamento do realismo, do conflito e do signo; [...] procura de outros parâmetros de interpretação, como a de comunicação através da energia com o palco, da presença do ator como sujeito-objeto, a memória corporal como construtora do texto, etc." (ROJO, 2010, p. 120).

Por concordar com Sara Rojo (2010, p. 127), quando afirma que nem todas as práticas teatrais contemporâneas podem ser analisadas sob o rótulo do pós-dramático[430], entendo que o Yuyachkani seja um grupo que não se relaciona com uma só, mas com várias linguagens teatrais diferentes. Não obstante, é pertinente pensar que ele se situa entre dois marcos teóricos fundamentais, quais sejam, o da performance e o do teatro pós-brechtiano[431]. Do ponto de vista que assumo, em relação às montagens do Yuyachkani, o termo pós-brechtiano pode ser entendido como um conceito que não nega, de maneira abstrata, a tradição do drama como estrutura do Teatro Épico. Já quando focalizo a performance, estou considerando elementos aliados à cena (visuais, gestuais, sonoros, sensoriais e relacionados à memória afetiva dos atores) que são próprios de um teatro performático. Além disso, ao falar de teatro pós-brechtiano e da performance, ressalto a importância de que, apesar de suas diferenças, em ambas as propostas de encenação são determinantes as novas posições que os atores e o público passam a ocupar, no espaço teatral, que não seriam apenas as salas de teatro (também as ruas, as fábricas e os demais locais públicos que passaram a ser lugares possíveis para a criação e a realização do evento cênico). Conforme as ideias apresentadas por Leda Maria Martins (2011), na performance a relação interativa com o receptor:

> (...) é potencializada e propiciada pela reconfiguração mesma de uma espacialidade física e simbólica do lugar teatro. A cena performática contemporânea privilegiaria não apenas um desenho da espacialidade cenográfica não realista, mas também o local de sua realização se apropria de outros *loci*, entre eles a própria rua. Este uso e ressignificação, tanto do espaço físico concreto quanto de sua reconfiguração simbólica, desenham também uma modificação ou transformação necessária do receptor, na medida em que sua função e papel também se metamorfoseiam, não apenas por passar de elemento passivo a ativo (principalmente na derrisão da imaginária quarta parede do drama realista), mas principalmente por poder também ocupar o lugar do performer, como se o fosse, já que este, ao abdicar de uma interpretação mimética naturalista e psicológica, de certo

[430] Para Hans-Thies Lehmann, em *Teatro pós-dramático* (2007), com a formulação do Teatro Épico, houve "uma renovação e um aperfeiçoamento da dramaturgia clássica" (LEHMANN, 2007, p. 51) e por isso, segundo o autor, "o teatro pós-dramático é um teatro *pós-brechtiano*" (LEHMANN, 2007, p. 51). Ao fazer referências às práticas teatrais contemporâneas, Lehmann acredita que o teatro que é feito após Brecht, ainda que siga sua estética, tenha deixado para trás o interesse pela historicização e pelo diálogo com o mundo, antes tido como seu principal referente.

[431] Para Lehmann (2007), o aperfeiçoamento dramatúrgico empreendido por Brecht não teria sido decisivo para o desaparecimento do triângulo drama-ação-imitação, cujo processo se iniciara com as propostas das vanguardas do começo do século XX. O rompimento com essa tríade só se torna verdadeiramente perceptível, para o pesquisador, no teatro que é produzido no fim desse século, e em nossa contemporaneidade. O autor pensa o conceito de pós-brechtiano como chave de leitura para os novos fenômenos que resultam do teatro contemporâneo, o qual se situa "em um espaço aberto pelas questões brechtianas sobre a presença e a consciência do processo de representação no que é representado e sobre uma nova 'arte de assistir'" (LEHMANN, 2007, p. 51).

> modo dilui, ou no mínimo rasura, as delimitadas fronteiras entre o ator e o espectador, intercambiando essas funções" (MARTINS, 2011, p. 105).

É seguindo justamente esse paradigma que o grupo Yuyachkani consolida-se como teatro de grupo que explora a espacialidade, atribuindo a ela uma "densidade performática mais ostensiva e significativa" (MARTINS, 2011, p. 105). O grupo sai às ruas, transformando os espaços públicos em lugares possíveis para a realização cênica, ou explorando de outras maneiras o espaço teatral, fazendo convergir, na cena, diversas linguagens artísticas (a música, as artes plásticas, a dança e o cinema) e temas relativos ao tecido cultural. Além de reconfigurar as funções do lugar do teatro, o coletivo reconfigura, como veremos adiante, as funções que podem ser assumidas pelo ator e pelo espectador, inseridos na fronteira entre a vida e arte, "presentação" e representação.

3.1.1 CATALOGAR, MONTAR E MOSTRAR: ESTRATÉGIAS DE MONTAGEM E REDEFINIÇÃO DO LUGAR DO PÚBLICO E DO ATOR NA CONSTRUÇÃO DA DRAMATURGIA

Consciente de que sua estética seja marcada, desde o início, com *Puño de cobre* (1971), pelas reivindicações e questões sedimentadas na estética brechtiana – que, de certa maneira, aparecem no pensamento teatral de Vallejo, no que diz respeito às suas tentativas de escrever um teatro épico popular e de pensar, teoricamente, uma estética cênica pautada num realismo onírico e na montagem choque – penso que o trabalho que vem sendo realizado pelo grupo Yuyachkani atualiza as práticas iniciadas pelo dramaturgo, encenador e poeta alemão, sobretudo na busca por fazer um teatro popular, crítico e transformador. Brecht foi um criador que buscou problematizar conflitos sociais, dialogando com eles por intercessão de sua arte, menos com o objetivo de tentar imprimir verdades do que visando contestá-las, assumindo, sempre, todas as crises (políticas e estéticas). Não se pode esquecer o fato de que o pensamento e a prática de Brecht resultam de uma somatória das condições de exílio e engajamento político, nas quais a sua teoria e o seu teatro foram desenvolvidos, situados, historicamente, em um tempo demasiado sombrio[432]. Assim, leio as categorias chaves do Teatro Épico brechtiano de maneira fragmentada, e, no caso do Yuyachkani, a partir do resgate de alguns aspectos como a montagem do choque e a concepção do *Gestus*, assimiladas

[432] Cf. ARENDT, 1987.

pelo teatro performático[433]. Considero que, nas duas montagens a que faço referência, *Hecho en el Perú* e *Sin título técnica mixta*, o grupo atualiza duas das teorias que foram pensadas para o teatro e para o cinema no começo do século XX: a estética do choque, no que diz respeito à montagem do Teatro Épico, e a montagem vertical[434], de Serguei Eisenstein (1898-1948).

Em *Hecho en el Perú* foram utilizados recursos, tanto da ação dramática quanto da instalação plástica com o propósito de rememorar episódios referentes à história recente do Peru. Como em uma galeria de arte, são expostas seis vitrines. Dentro delas, os atores realizam performances individuais, relacionadas aos temas que dão título a cada uma das vitrines: "El Dorado", "Pieles de mujer", "La mano poderosa", "Embarque desembarque", "La madre pátria" e "El asesor". Na montagem *Sin título técnica mixta*, de maneira semelhante, o objetivo era transformar uma sala de espetáculos em um museu-vivo[435], por meio da exposição de materiais históricos e de performances (trabalhadas de forma individual e conjunta), em forma de *ars memoriae* (arte da memória)[436]. Chamo de *ars memoriae cênica*,

[433] Ressalto, porém, que estas reflexões serão feitas considerando-se que trato de um teatro político, cuja força motora é, justamente, a atualização de uma prática que responde a reivindicações que vão além do estético.

[434] Na montagem vertical, que da melhor forma sintetiza Ismail Xavier (2002), o som não aparece sincronizado à imagem que se mostra na tela. Essa imagem estabeleceria uma dramatização por meio da apresentação simultânea de outras cenas visíveis, e, ao mesmo tempo, de vozes interiores externalizadas (*voz over*), que não aparecem no momento da ação dos personagens, e, por isso mesmo, expressam o conflito psicológico-moral vivido por eles, ou seja, a consciência épica.

[435] É importante mencionar que o uso de documentos, nos espetáculos, poderia remeter a outra chave de leitura interessante, a partir do conceito de *docudrama*. Este pode ser considerado como o resultado das propostas teatrais de Edwin Piscator. Nelas aparece, pela primeira vez, um teatro constituído, fundamentalmente, por documentos, apropriados como material literário e cênico. Estes princípios estéticos são desenvolvidos e mesclados com outras experiências, por Brecht e, depois, por Peter Weiss, que teorizou sobre o Teatro Documento. Para Weiss, o documento poderia se converter num componente fictício. De acordo com ele, desde balanços de empresas a boletins de ocorrência policial serviriam como material capaz de estabelecer novos significados, no drama. Expostos a partir de uma condição outra, que não de "documento", tais registros sugeririam, na composição cênica, posições contraditórias, bem como um distanciamento da suposta verdade neles contida (Cf. WEISS, 1998). Entendo que aspectos da teoria do Teatro Documento aparecem nos espetáculos do Yuyachkani. Ressalto que estes, entretanto, não constituirão o foco principal da minha pesquisa.

[436] Segundo Paul Ricœur (2007, p. 80), a *ars memoriae* surge na tradição latina. Costumava-se recomendar exercícios mnemotécnicos aos retóricos para se praticar a arte da memória. Mas, também, a *ars memoriae* tem na cultura grega seu mito fundador, pois se refere a uma história que teria ocorrido nos anos 500 a.C., relacionada ao poeta Simônides de Queos, como já fora comentado anteriormente neste trabalho. Narrando resumidamente, este poeta se encontrava em um jantar social organizado por um mecenas. Convidado a sair do salão, durante um momento, o poeta escapa de uma catástrofe quando o edifício desaba e soterra todos os outros convidados. Simônides de Queos, graças ao fato de ser praticante da arte da memória, foi capaz de identificar cada um dos mortos, por conseguir se lembrar da localização de cada um dos convidados no espaço da sala. A *ars memoriae* se relaciona a esse exercício de memorização e se acha ligada a uma *práxis* retórica que, por sua vez, se encontra associada a "uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto à preservação dos rastros quanto à sua evocação" (RICŒUR, 2007, p. 80). A meu ver, esta arte da memória está associada ainda a uma forma de montagem da história pela memória exercitada, na medida em que, como esclarece Jacques Le Goff (1992), este exercício praticado por Simônides de Queos "fixava, assim, dois princípios da memória artificial, segundo os antigos: a lembrança das imagens, necessária à memória, e o recurso a uma organização, uma ordem, essencial para uma boa memória" (LE GOFF, 1992, p. 436).

por sua vez, o exercício da arte da memória, no teatro, em que se explora a ideia de uma memória pós-traumática, formulando-se maneiras de apresentar seus fragmentos, em cena, através da corporificação de um comportamento gestual, que possui, por um lado, uma relação com o resultado da catalogação de materiais (documentos, imagens e testemunhos orais) relacionados com eventos historicamente trágicos[437], e, por outro lado, uma situação de interação deles com a espacialidade teatral e, consequentemente, com o público, durante o acontecimento teatral.

Nos dois espetáculos teatrais mencionados, a utilização de uma montagem influenciada pela estética da interrupção e pela mistura de várias linguagens artísticas e técnicas teatrais diversas levou a sala de espetáculos a ser transformada em um *Memorial-show*, onde se apresenta a *ars memoriae cênica.* Devido a essas características, a técnica de montagem, isto é, da anterior catalogação dos diversos materiais, posteriormente expostos, através de diversas linguagens (visual, sonora, corporal, literária e performativa), de forma fragmentada, torna-se responsável por estabelecer a relação de distanciamento entre o público, os atores e a ação cênica. Apesar dessas semelhanças, a montagem choque é realizada, em cada um dos espetáculos aqui citados, de forma diferenciada no que diz respeito à maneira como o público deve acompanhar cada um deles.

Em *Hecho en el Perú*, o espectador possui mobilidade diante da cena. Ele pode assistir a cada uma das performances que são apresentadas nas vitrines, escolhendo onde e como quer assistir. Cada performer possui, na sua vitrine, um lugar a partir do qual expõe a *ars memoriae cênica* para o espectador que caminha por esse Museu da Memória. Já em *Sin título técnica mixta*, ainda que o público deva movimentar-se no espaço teatral, que também é uma espécie de Museu, a sua mobilidade depende das cenas, porque as ações podem partir de qualquer lugar e serem simultâneas. O espectador deve seguir o espetáculo sem definir um único lugar do qual possa acompanhar as cenas. E devido a algumas dessas ações ocorrerem por meio de um processo de exposição descontínua de fragmentos, outrora realizadas sobre paletes móveis, as presenças e objetos relacionados aos eventos históricos são relembrados sem uma sequência cronológica, podendo surpreender o público e o impedir de se manter indiferente ao acontecimento teatral.

[437] Os eventos em questão são: a Guerra do Pacífico (Guerra do Guano e do Salitre, 1879-1883), que envolveu Peru, Bolívia e Chile, e na qual o Peru sofreu uma derrota para o Chile, obtendo uma grande baixa de vidas humanas (sobretudo, de soldados que lutaram pelo exército, composto, em sua maioria, por camponeses recém incorporados às Forças Armadas); e a guerra interna (envolvendo o Partido Comunista do Peru Sendero Luminoso – PCP-SL e o Estado Peruano), vivida pelo país no século XX, entre 1980 e 2000.

Se do ponto de vista da montagem *Sin título técnica mixta* exige uma postura ativa do espectador, cujo corpo deve estar inserido na construção do acontecimento teatral, do ponto de vista dramatúrgico, essa forma de construção e exibição da *ars memoriae cênica* deixa lacunas, sugerindo, portanto, a dificuldade mesma de exteriorizar os testemunhos e outros materiais que contêm essa memória coletiva que foi, num momento anterior, catalogada e só depois transformada em memória artificial. Mesmo assim, o espetáculo oferece ao espectador todas as possibilidades de perceber as performances como mostras reduzidas de uma macronarrativa histórica, cujas fontes são, entre as mais importantes, testemunhos narrados em primeira pessoa.

Lembro a consideração de Federico Irazábal (2004, p. 33), segundo a qual a realidade (que rege as relações interpessoais) é a ficção dominante, em relação aos países latino-americanos que viveram o processo colonial – ainda hoje, um tema em discussão –, na medida em que percebo que essas montagens do Yuyachkani propõem que existem outras formas de perceber a "realidade". Esta perspectiva implica a existência de outras formas de se enunciar, dentro de um contexto ainda dominado por uma visão cultural eurocêntrica e hegemônica que sempre foi imposta aos povos originários da América Latina, e sempre tentou deslegitimar os arquétipos estéticos, morais e religiosos remanescentes da colonização, assim como os idiomas nativos, os costumes e tradições, sem mencionar a própria extirpação do direito desses povos sobre o seu território.

De acordo com Aníbal Quijano (2000), a forma dominante de se conceber "o real", estabelecido na América Latina, foi consolidada em consonância com os interesses do poder capitalista, que se concretizou mediante à divisão de identidades e através de uma concepção geográfica e geopolítica definida a partir da separação entre centros hegemônicos e subalternos (metrópole e colônia, norte e sul, desenvolvido e subdesenvolvido). Por isso, o autor considera que, apesar de serem consideradas "novas" classificações sociais[438], esses rótulos das identidades dos povos latino-americanos, que utilizamos no marco histórico atual, ainda abrigam uma espécie de colonialidade do poder capitalista[439]. Acompanhando essa mesma linha de raciocínio, Walter Mignolo (2005), tendo em vista a descoberta de textos como *El primer nueva coronica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala, produzido a partir de um ponto de vista do sujeito andino, explica que, à medida que os relatos literários,

[438] Segundo Quijano (2000, p. 342) "No curso do desdobramento dessas características do poder atual, foram-se caracterizando as novas identidades sociais da colonialidade: *índios*, *negros*, *morenos*, *amarelos*, *brancos*, *mestiços*".

[439] MIGNOLO, 2005. Disponível em: <http://caosmosis.acracianet/wpcontent/uploads/2008/07/mignolo_descolonial_tristestopicos.pdf>. Acesso em 10 de mar. de 2011.

oriundos da experiência europeia, já não são considerados as únicas produções discursivas da época, ocorre uma cesura no pensamento colonial, abrindo-se as portas para um novo tipo de pensamento:

> Ya no se trata de las puertas que conducen a *la verdad (aletheia)*, sino a otros lugares: a los lugares de la memoria colonial; a las huellas de la herida colonial desde donde se teje el pensamiento des-colonial. Puertas que conducen a otro tipo de verdades cuyo fundamento no es el ser sino la colonialidad del ser, la herida colonial[440] (MIGNOLO, 2005, p. 8).

Se, seguindo o formato colonizador, foram doutrinados os modos de comportamento das sociedades modernas, nos países latino-americanos (sob o prisma de uma história própria de um modelo ocidental, porém, abrigando em seu interior uma história paralela), através do pensamento que surge a partir de seu lugar de enunciação, a subjetividade dos povos andinos, ao longo desses cinco séculos de resistência e na contemporaneidade, encontrou por diversas vezes, na literatura e no teatro, novas perspectivas de leitura e produção de conhecimento. Portanto, se a hegemonía eurocêntrica "ha logrado triunfar por un uso de poder desde el cual es emitida y por el cual es sostenida"[441] (IRAZÁBAL, 2004, p. 33), as transformações epistemológicas que modificam a localização desse poder, reativam formas alternativas da construção dos discursos da história, da literatura e, por sua vez, do teatro, e são essas transformações que se fazem visíveis nos espetáculos aqui estudados.

As tentativas de se propor um relato sobre a história do seu país, pensando nos artistas do Teatro de grupo Yuyachkani, relacionam-se ao desejo de posse de um processo de elaboração discursiva que ofereça espaço para o aparecimento e a voz de sujeitos silenciados. É necessário perceber que os relatos cênicos, aos quais me refiro, paralelos ao discurso hegemônico, se expressam por meio de uma estética na qual o encontro com as identidades andinas acontece ao mesmo tempo em que elas se decompõem, porque a ideia é a de presentificar, no sentido de tornar presentes, e não representar essas vozes. É como se a

[440] "Já não se trata das portas que conduzem à *verdade* (*aletheia*), mas a outros lugares: aos lugares da memória colonial; às cicatrizes da ferida colonial, a partir de onde se tece o pensamento des-colonial. Portas que conduzem a outro tipo de verdades, cujo fundamento não é o ser, mas a colonialidade do ser, a ferida colonial." (MIGNOLO, 2005, p. 8) Grifo do autor.

[441] "[...] conseguiu triunfar por um uso do poder, desde o qual é emitida e pelo qual é sustentada" (IRAZÁBAL, 2004, p. 33).

narrativa que constitui as presenças invocadas nos espetáculos fosse construída no processo mesmo de busca por uma nova arte de narrar[442].

No Peru, as montagens do Yuyachkani (considerando as mencionadas) são produzidas sob a influência de um Teatro Épico, mas não se reduzem a isso, pois em sua estética trazem à cena elementos que são próprios das manifestações culturais pré e pós-hispânicas, isto é, trazem à cena a presença e a voz de sujeitos andinos que ao longo dos séculos preservaram, ainda que de modo transculturado, suas expressões artísticas. Como se fosse um laboratório artístico, alimentado pelo repertório social, a prática do grupo incorpora novas linguagens, novos imaginários e novos temas relativos ao modo de ser do homem andino como uma das identidades que compõem o Peru, indo além do pensar, simplesmente, em uma finalidade e em um conteúdo social. As novas linguagens e imaginários não aparecem, no teatro que estou analisando, como um "conteúdo", mas como um suplemento, que condiciona um diálogo e recupera vozes que antes não eram postas em cena. Exploram-se a cultura popular, as linguagens cotidianas, os idiomas nativos, modos de enunciação dos sujeitos andinos, que, em uma relação de mais de quinhentos anos, sobrevivem a um modelo de produção teatral dominante, trazido ao Peru pelo colonizador. Por meio de um novo modo de (re)presentar, o Yuyachkani promove diálogos críticos com os processos sociais (questões étnicas, de gênero, políticas, de direitos humanos), absorvendo a ideia brechtiana, tal como aponta Sérgio de Carvalho, "de que o critério de valor estético é extraído da perspectiva de luta social" (CARVALHO, 2009, p. 32).

Para trazer essa linguagem andina a um corpo textual já existente, que é o de um imaginário peruano (trespassado por um histórico colonial caracterizado por genocídios, pela exploração do trabalho humano, por governos autoritários, pelos conflitos internos e pelas lutas em nome do poder), o grupo experimenta entradas e saídas de repertórios de memórias individuais e coletivas, configurando a prática de um teatro cuja montagem dialoga também com a estética do realismo onírico, teorizado por César Vallejo, e no qual se encontra: "la incoherencia de la metamorfosis, las contradicciones aparentes, la lógica profunda, la dialéctica subterránea, el orden esencial en el desorden de superficie"[443] (VALLEJO, 1985, p. 169). O teatro desenvolvido pelo grupo traz consigo essa dialética subterrânea, sustentando-se tanto como prática artística e cultural, quanto como uma ação política relacionada a uma

[442] Vislumbra-se, aí, uma possível resposta para a questão de Lehmann, quando pergunta: "qual seria o conteúdo social que caberia à teoria do teatro épico pensando-o hoje?" (LEHMANN, 2009, p. 227).
[443] "[...] a incoerência da metamorfose, as contradições aparentes, a lógica profunda, a dialética subterrânea, a ordem essencial na desordem da superfície" (VALLEJO, 1985, p. 169).

teoria, ou seja, com pressupostos teóricos pré-estabelecidos, e com a intenção de fazer teatro político testemunhando situações que envolvem a violência política, os abusos de poder, a corrupção, a dor. Vale ressaltar, ainda, que além do entrelaçamento entre teoria e prática que constitui os processos de trabalho do grupo, a dialética inerente às duas montagens que estão sendo estudadas, constitui-se igualmente no ato da encenação, tendo em vista aspectos que estão inseridos, previamente, no processo de produção do teatro, no modo como cada ator lida com a elaboração das presenças que serão invocadas, e, principalmente, com aquelas características que fogem disso, e que têm a ver com o público receptor do espetáculo.

Miguel Rubio Zapata menciona que a produção de *Sin título técnica mixta* sofreu influências do pensamento teórico de Peter Weiss, sobre a ideia de teatro documento. O autor conta que as teses de Weiss haviam sido decisivas para a organização da estrutura dramática de *Puño de Cobre*, em 1971, espetáculo que se debruçava sobre um tema social, uma greve organizada por mineiros, em Lima, naquele ano. Durante a produção de *Sin título técnica mixta*, o diretor percebe que aquelas teorias de Weiss poderiam ser exploradas também na construção dramatúrgica desse espetáculo, mas não da mesma forma como em 1971, quando os documentos e testemunhos dos mineiros e de seus familiares foram importantes como fontes para a elaboração da dramaturgia. Os documentos, no espetáculo de 2004, deviam ser explorados como tais: "el público puede ver y consultar en el momento de la presentación. Estos datos históricos puestos allí involucran además la propia historia del grupo; citándose a sí mismo, expone materiales que fueron usados en acciones públicas anteriores y que la memoria de *Sin título* los devuelve a la escena" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 211)[444]. Em diálogo com essa concepção de teatro documento, importa notar que a montagem desse espetáculo abriga momentos de interrupção, de caos e de um aparente esgotamento de informações, que, ao estabelecer como fio condutor a história do Peru, faz com que se apresente a história como uma "ciência de limiares"[445].

[444] "o público pode ver e consultar no momento das apresentações. Estes dados históricos colocados no espaço envolvem, além disso, a própria história do grupo; citando a si mesmo, expõem materiais que foram usados em ações públicas anteriores os quais a memória de *Sin Título. Técnica Mixta* devolve à cena" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 211).

[445] Segundo o raciocínio de Roger Behrens, a crítica de Benjamin ao materialismo histórico, presente em suas *Teses de História*, tinha a ver com o fato de que os historiadores consideravam cada época histórica como "um parar (*ep-echein*)" (BEHRENS, 2010, p. 104). Essa ideia de paralização, para Behrens, imprime-se como uma zona limiar, no sentido de fronteira, tornando-se oposta à ideia de um presente em transição. Entendendo dessa forma, Behrens, através da associação entre Marx (práxis revolucionária e luta de classes como fatores inerentes à história) e Nietzsche (ideia do eterno retorno e da *verdade* na história), afirma que o materialista histórico pratica uma "ciência de limiares" (BEHRENS, 2010, p. 104). Não obstante, o pesquisador conclui: "com Nietzsche, porém contra Marx, Benjamin aposta no tempo de agora enquanto imobilização: esta imobilização, no entanto, converge com a práxis revolucionária da explosão" (BEHRENS, 2010, p. 104).

Por levar em conta estes aspectos, considero que além da concepção do teatro documento, aparece também nessa montagem a estética do choque. Essa estética funcionou, a princípio, como "un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del 'desorden del mundo'"[446] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 98), uma técnica reconhecida nas propostas das vanguardas europeias do começo do século XX, como o Surrealismo, o Dadaísmo e o Cubismo. Esse procedimento encontra-se pautado numa tentativa de chamar o leitor/espectador para organizar o caos mundial, e "tiene por efecto poner en crisis – voluntariamente o no – el mensaje que se supone debe vehicular"[447] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 182). Ele resulta de uma operação que prioriza a descontinuidade – através da utilização de elementos relacionados ao inconsciente –, a interrupção, ou, ainda (ao modo do criador), a combinação de fragmentos, dispostos na cena/tela/página. No caso do choque, relacionado à estética brechtiana, o que se pode dizer é que ele funcionou como uma espécie de suporte a outro dispositivo, o de distanciamento.

O distanciamento diz respeito a uma técnica em que se utilizam materiais diversos, na montagem da cena, cujo posicionamento implica uma responsabilidade do espectador, o qual, junto com o encenador e o ator, atua como construtor da História. Uma vez que distanciar pressupõe o "aguzar la mirada"[448] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 176), e estando o espectador nesse lugar em que ele pode enquadrar determinado ponto de vista frente ao que vê, ao invés de se identificar, torna-se função sua apreender o acontecimento teatral e fabricar uma estratégia de leitura que dê conta (ou não) de associar as informações que a ele são ofertadas.

Considerações a respeito do distanciamento, no Teatro Épico de Brecht, e sobre a montagem, relacionada à estética do choque, foram feitas por Walter Benjamin (1975), que concebia esse tipo de estética como necessária à compreensão de um saber relativo à História. Nesse caso, o filósofo destaca que o movimento cênico/fabular, no Teatro Épico:

> […] avanza *de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones*. Su forma fundamental es la del "shock", por el que encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos en el cuadro escénico, los convencionalismos gestuales de los actores diferencian una acción con otra. Surgen así por doquier intervalos que más bien perjudican la ilusión del

[446] "[...] um método de conhecimento e um procedimento formal nascido da guerra, que toma nota da 'desordem do mundo'" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 98).
[447] "[...] tem por efeito por em crise – de forma voluntária ou não – a mensagem que se supõe dever veicular" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 182).
[448] "[...] aguçar o olhar" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 176).

> público. Dichos intervalos están reservados para una toma de posición crítica por su parte, para que mediten.[449] (BENJAMIN, 1975, p. 64).

É interessante perceber a relação que Benjamin estabelece entre o movimento das ações e da exposição de elementos cênicos fabulares, no Teatro Épico, e a técnica cinematográfica. Serguei Eisenstein (1983, p. 187-189), coincidentemente, em seus textos fundadores sobre o nascimento do cinema moderno, começa a teorizá-lo apoiando-se, igualmente, no diálogo entre o cinema e o teatro, mais precisamente na estética teatral do *Proletkult* (em que trabalhou com Meyerhold), do Teatro de Arte de Moscou, e na sua própria experiência como realizador de filmes proletários[450]. O cineasta russo, nesses textos, faz um levantamento das atividades que o *Prolekult* realizava, em sua tentativa de utilizar o teatro como forma de elevar o nível organizacional da vida cotidiana das massas, no contexto pós-revolucionário soviético[451].

Em um artigo de 1932, intitulado "Da literatura ao cinema: uma tragédia americana"[452], Eisenstein enfatiza a necessidade de o cinema pôr em evidência um tipo de montagem que pudesse trabalhar, juntos, os gêneros épico e dramático. Tratava-se da vontade de instaurar, na cena, uma espécie de "embriaguez poética", explicada por Didi-Huberman como uma "forma de ampliar, tan lejos como sea posible, el territorio – el campo de la

---

[449] "[...] avança, *de maneira semelhante às imagens de uma fita cinematográfica, através de impulsos violentos*. Sua forma fundamental é a do "choque", pelo qual se encontram umas com as outras as situações bem diferenciadas da peça. As canções, os títulos, no quadro cênico, os convencionalismos gestuais dos atores diferenciam uma ação de outra. Surgem, assim, a qualquer momento, intervalos que prejudicam a ilusão do público. Tais intervalos estão reservados para que haja uma tomada de posição crítica, para que se reflita." (BENJAMIN, 1975, p. 64) (Grifos do autor).

[450] Não se pode esquecer outro cineasta importante, no mesmo contexto, qual seja, Dziga Vertov (1896-1956), que teorizou sobre o Cinema Verdade, concebendo uma das mais importantes reflexões sobre a estética de filmes documentários. Vertov realizou documentários importantes, relacionados à catalogação de imagens cotidianas da sociedade, na etapa de adaptação ao novo regime. Entre suas produções, cabe mencionar *Cine-Olho*, de 1924, e *Um homem com uma câmera* (1929). Vertov é citado, rapidamente, por César Vallejo, em suas "Notas sobre una nueva estética teatral", como exemplo de uma renovação cinematográfica, a partir da técnica da montagem.

[451] Estas peças didáticas (*agit-atrações* similares às *agit-prop/peças didáticas* brechtianas) consistiam numa forma de teatro utilitário, cujas ações cênicas possuíam forte conteúdo político, tendo por objetivo instruir as massas sobre o processo pós-revolucionário (focalizava-se o como se comportar, o que estava mudando, a disciplina do trabalho, a educação sanitária, o modo de se prestar homenagens a grandes líderes, a divulgação de campanhas de combate à miséria, etc.).

[452] Após a morte de Vladimir Lênin, quando Josef Stalin assume o poder, impondo o dogmatismo ideológico sobre os artistas, Eisenstein deixa a União Soviética, de partida para um lugar onde o som já havia chegado ao cinema. Reconhecido por trazer o estilo épico às telas, em filmes como *A greve* (*Statchka*) (1924) e *O encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potiomkin*) (1925), o cineasta viaja para os Estados Unidos da América, a fim de experimentar com mais liberdade suas ambições estéticas. Encontra nesse país, porém, outro processo recessivo, consequente de um colapso econômico, após o *Crash* de 1929. A indústria de cinema de Hollywood não se interessa pelas propostas de Eisenstein, pois, a essa altura, preocupava-se em defender a estética naturalista. Mesmo assim, o cineasta chegou a dirigir um roteiro, uma adaptação do romance *Uma tragédia americana* (1931), de Theodor Dreyser (1871-1945), que foi, previsivelmente, rechaçado pela produtora. O que ficou desse trabalho, realizado por Eisenstein em Los Angeles, foi um artigo, publicado pela primeira vez em 1932, intitulado "Da literatura ao cinema: uma tragédia americana".

bifurcaciones, habría que decir – abierto por la imaginación"[453] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 271). Através dessa estética, os movimentos inerentes à disposição e à edição de imagens se expressariam de forma constelar, dançando, segundo o crítico, "o baile de Dionísios" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 271). Esse raciocínio de Didi-Huberman sobre o bailar das imagens teria sido antecipado por Eisenstein, nas observações a seguir:

> Que esboços maravilhosos eram aquelas séries de planos para a montagem!
> Como o pensamento, elas se originaram muitas vezes de imagens visuais. Sonoras. Sincronizadas e não sincronizadas. Depois como sons. Informes. Ou imagens sonoras com sons objetivamente figurativos...
> Aí, inesperadamente, palavras precisas formuladas racionalmente – tão "racionais" e contidas quanto palavras pronunciadas em voz alta. A tela escura, uma torrente de visualidade sem imagens.
> Aí, uma fala desconexa e arrebatada. Nada além de substantivos. Ou, nada além dos verbos. Ou interjeições. Com ziguezagues de formas imprecisas, confundindo-se com formas sincronizadas.
> Aí, uma secessão de imagens visuais em completo silêncio. (EISENSTEIN, 1983, p. 213).

O que interessa dessa descrição, que exprime a satisfação de Eisenstein com o resultado de seu experimento, é que algumas impressões do cineasta russo, em relação às séries de planos que seriam montados desde a perspectiva da montagem vertical, no cinema, foram, primeiramente, utilizadas na realização de um evento cênico. Esse tipo de experiência, de atualização dos gêneros dramáticos, do teatro para o cinema, havia sido recorrente durante as vanguardas, como nos mostra Ismail Xavier (2003, p. 59).

É a partir dessas ideias que se pode formular um questionamento: em que medida o silêncio e o monólogo interior dos personagens, a embriaguez poética, transpostos através da *voz over* e do lançamento de imagens e objetos diversos, no teatro do Yuyachkani (pensando nos dois espetáculos destacados), podem ser lidos a partir do repertório gestual dos atores, em sua relação com a montagem do espetáculo, que se faz por fragmentos e interrupções? Penso que esse repertório gestual, submetido à estrutura da montagem choque/vertical, funciona como um traço do dramático que sobrevive, imerso, na superestrutura do espetáculo. Tal traço dialoga, principalmente, com uma esfera do social, que se relaciona às formas de pensar inerentes aos mitos, à memória cultural e à história, que aparecem tanto no repertório incorporado pelo ator, quanto nos materiais fragmentados postos

[453] "[...] forma de ampliar, tanto quanto seja possível, o território – o campo das bifurcações, poder-se-ia dizer – aberto pela imaginação" (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 271).

em cena, estabelecendo assim uma interseção entre os gêneros épico e dramático, entrelaçados durante a performance.

No pensamento de César Vallejo, a embriaguez das imagens, comparada ao funcionamento caótico da natureza, é capaz de promover "la vivisección de la creación en el teatro"[454] (VALLEJO, 1985, p. 169). Essa ideia se destaca, em sua proposta teórica teatral, porque, para o poeta, também a montagem choque funcionava como uma forma de organização do pensamento demonstrativo. Embora se apresente superficialmente desordenada, essa forma de montagem, para o Vallejo dramaturgo, predispõe à possibilidade de uma "síntese cósmica" (VALLEJO, 1985, p. 171), que deve "organizarse y sintetizarse en el espíritu de cada espectador"[455] (VALLEJO, 1985, p. 170). Seu pensamento admite, pois, que a criação cênica deva ser elaborada a partir da montagem, e não seguindo uma dramaturgia pré-cênica. Nesse caso, a própria montagem torna-se a responsável pelo posterior traço de drama que pode vir a ser vislumbrado pelo espectador. Para ele, mesmo que se promovam vacilações caóticas, a partir da montagem como dispositivo de invenção teatral seria possível conceber o fio condutor de um drama, no momento da recepção[456].

3.1.2 *DIABLOS* EM CENA: A DEMONIZAÇÃO DO OUTRO EM PERFORMANCE

> Después de esta respuesta entra con la suya fray Vicente llevando en la mano derecha una cruz y en la izquierda el breviario, y le dice al dicho Atagualpa Inga que también es embajador y mensajero de otro señor muy grande, amigo de Dios y que no adorase en nada, que todo lo demás era cosa de burla. Responde Atagualpa Inga, dice que no tiene que adorar a nadie sino al sol que nunca muere, ni sus guacas y dioses, también tienen su ley, aquello guardaba; y preguntó el dicho Inga a fray Vicente quién se lo había dicho, responde fray Vicente que le había dicho el evangelio el libro, y dijo Atagualpa: dámelo a mí el libro para que me lo diga, y así se lo dio y lo tomó en las manos, comenzó a hojear las hojas del dicho libro, y dice el dicho Inga: que cómo no me lo dice ni me habla a mí el dicho libro, hablando con grande majestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atagualpa.[457] (POMA DE AYALA, 2005, p. 293)

[454] "[...] a vivissecção da criação no teatro" (VALLEJO, 1985, p. 169).
[455] "[...] organizar-se e sintetizar-se no espírito de cada espectador" (VALLEJO, 1985, p. 170).
[456] Infelizmente, a produção de seus textos se realizou afastada de uma prática em que ele pudesse perceber esse tipo de invenção teatral *in vivo*.
[457] "Depois dessa resposta entra o frei Vicente levando na mão direita uma cruz e na esquerda o breviário. E lhe diz ao dito Atahuallpa Inca que também é embaixador e mensageiro de outro senhor, muito grande, amigo de Deus, e que seria seu amigo se ele adorasse a cruz e cresse no evangelho de Deus, e que não adorasse mais nada, que tudo o mais era coisa de burla (enganações). Responde Atahuallpa Inca, e diz que não tem que adorar a ninguém se não ao sol, que nunca morre, nem seus templos e deuses, também têm em sua lei, aquilo que se guardava. E perguntou o dito Inca ao Frei Vicente quem lhe havia dito essas coisas. Responde frei Vicente que

> Inka: Cay manami huillamanchu, manam imatapish nimanchu, manam huillamchu, kay pischcucuna cachitacushca, curucuna lloctacushca, manam huillamanchu, humallay muschianchu, ñahuillay ricanchu, rinrillay huillanchu, shimillay chuquipacachari, cay challachaca mana guatuy atina ni imayna unanchay atina[458]. (Trecho da versão do drama da morte de Atahuallpa, encenada em Pomabamba. In: KAPSOLI, 1985, p. 170)

A ideia da "síntese cósmica" planteada por Vallejo pode ser retomada como uma chave de leitura dos espetáculos de Yuyachkani, em *Hecho en el Perú, por exemplo, considerando-se o caráter performático desse espetáculo*. Na vitrine "El Dorado", importante para pensar a encenação do sujeito andino, o ator Amiel Cayo encena, recorrendo a vestimentas e coreografias específicas, alguns aspectos cosmogônicos e eventos históricos protagonizados por este sujeito. "El Dorado" está situado em um tipo de performatividade que procura questionar a nova disposição global dos países latino-americanos e busca referências, entre outros, em um tema relacionado à mineração.

Na época pré-hispânica, sobretudo durante o Tawantinsuyo, a mineração era uma atividade que se relacionava com a religiosidade e a prática artística dos povos andinos. Entretanto, a partir da colonização, consolida-se como uma atividade econômica. De certo modo, a vitrine apresenta um contra-argumento relativo ao colonialismo, através da performance de Amiel Cayo. Dentro de uma mini-vitrine, ele aparece, de modo que o espectador possa ver a sua cabeça como uma peça arqueológica. Pouco a pouco, ele começa a se mover, até que sai de dentro do compartimento, trazendo, em sua mão, o crânio de um antigo ancestral, com o qual compara o seu. Por meio dessa presença, invocam-se antigas tradições, através do gestual, que funciona como um texto corpóreo que se inscreve nesse pequeno espaço, forrado por folhas de coca. O ator presentifica repertórios diversos, através de uma ferramenta, chamada por Rubio Zapata (2008, p. 206) de *eslabón*[459].

O elo cênico é uma liga de materiais pessoais-subjetivos, tornados pequenas unidades de repertórios gestuais, os quais, durante os processos criativos, são analisados,

---

lhe havia dito o evangelho, o livro. E disse Atahuallapa: "dá-me a mim o livro para que me diga". E assim deu-lhe e o tomou nas mãos, começou a folhear as folhas do dito livro. E diz o dito Inca: "como não me diz? Nem me fala a mim o dito livro!" Falando com grande majestade, sentado em seu trono, e atirou o dito livro das mãos o dito Inca Atahuallpa".

[458] "Inca: Isto nada me revela, nada me diz. Estas gatafunhos de passarinhos, rastros de verme, não mostram coisa alguma. Minha cabeça não entende, meus olhos não veem. Minhas orelhas não ouvem, minha língua não saboreia, meu coração não compreende, minha boca não fala". (A tradução do quéchua para o português é feita pela autora, que toma como referência também uma tradução para o castelhano oferecida em CORNEJO POLAR, 2003, p. 70).

[459] Traduzo essa expressão como "elo cênico", considerando as explicações de Miguel Rubio Zapata (2008), que, quando se refere aos "eslabones" deixa a entender que está falando de uma ferramenta que funciona como um nó, algo que é capaz de unir, de enlaçar duas ou mais unidades dramáticas que resultem de uma improvisação.

testados, reelaborados e guardados. Sem que seja considerado por Rubio Zapata como uma fórmula ou um método, o elo cênico é um "princípio ordenador" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 207) que auxilia o grupo em seus processos criativos. No evento cênico, o ator pode acessar seu elo cênico, encenando determinado comportamento, de acordo com a proposta do espetáculo ou da ação cênica individual. De uma forma ou de outra, essas ligas se tornam núcleos, matrizes, que são reativadas a cada espetáculo, e que, em certa medida, são reelaboradas, no contato com os estímulos dos materiais com os quais os atores (compreendendo, aqui, suas subjetividades) contracenam no espaço cênico. Para mim, essa ferramenta pode ser comparada com o *Gestus* brechtiano. Segundo Brecht:

> A atitude que os personagens assumem em relação uns aos outros é o que chamamos esfera do *Gestus*. Atitude física, tom de voz e expressão facial são determinadas por um *Gestus* social: os personagens injuriam-se, cumprimentam-se, esclarecem-se uns aos outros, etc. Às atitudes tomadas de pessoa para pessoa pertecem mesmo às que, na aparência, são de ordem privada, tal como a exteriorização da dor física, na doença, ou na fé religiosa. Estas expressões do *Gestus* são geralmente altamente complicadas e contraditórias, de modo que não é possível transmiti-las em uma única palavra; ao mesmo tempo, o ator, ao realizar uma representação necessariamente reforçada, terá de fazê-lo com cuidado, de modo a nada perder, reforçando pelo contrário, todo o complexo expressivo. (BRECHT, 1967, p. 209-210).

Ao relacionar o *Gestus* com o conceito de elo cênico de Rubio Zapata (2008, p. 206) considero que, uma vez que se inscreve no corpo (que não cumpre exatamente um programa regido só pelo lado racional, e está permeabilizado pela subjetividade do ator), a significação social do elo cênico não se estabelece por meio de atribuição de sentido, ou pela explicação racional, funcionando, antes, como um exercício que põe em movimento formas de dizer ou demonstrar o que não se expressa de forma fixa, mas numa relação sempre contraditória, como o *gestus*, porque é diversa a cada espetáculo.

No processo de elaboração de um elo cênico, o corpo do ator funciona como se fosse uma inscrição, e, por essa perspectiva, penso que ele pode ser considerado uma ferramenta constitutiva da performance. Para Diana Taylor (2002), a performance, como conceito, inclui o arquivo (que incorpora um saber quando se constitui da materialidade daquilo que nele permanece registrado) e o repertório (que excede o arquivo, porque se relaciona à memória viva do corpo), em uma relação de equivalência. Com base nesse raciocínio, e em diálogo com Taylor, penso que o elo cênico funciona, nos trabalhos teatrais de Yuyachkani, como uma ferramenta, na qual, tanto durante o processo de criação dos

espetáculos, quanto durante a sua realização, o arquivo e o repertório (presentes no trabalho de pesquisa, improvisação e elaboração de sequências dramáticas) também estabelecem correspondência. Segundo Rubio Zapata: "[...] mientras unos eslabones van en la dirección del argumento otros se van organizando más bien por impulsos físicos que van armando secuencias de vida y que se suceden paralelamente, esto enriquece el tejido dramático y la acción principal"[460] (2008, p. 184). Pela forma como o diretor explica, o elo cênico, elaborado a partir dos processos de acumulação sensível, constitui-se como uma memória artificial e funciona como arquivo, ou, pelo menos, como uma ferramenta que resulte de uma busca apurada nos arquivos, cuja base está nos livros, em textos literários e em uma memória de imagens, além do acervo historiográfico. Contudo, o elo cênico constitui-se ao mesmo tempo pelo repertório, ou seja, por todas aquelas informações que se relacionam aos saberes orais, práticas corporais estudadas pelo ator e por sua própria memória pessoal.

Na medida em que acumula conhecimentos e emoções, o corpo do ator compõe um repertório de informações soltas, e estas, ao se enlaçarem, a partir de uma improvisação, formam um elo cênico que se unindo a outros constituirão uma performance. Com isso, "El orden de los eslabones tiene que ver con una continuidad que van apareciendo en la exploración de la situación"[461] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 184) e o ator, cujo corpo é feito para "representar", transforma-se em um performer, aquele que presentifica reunindo em sua ação cênica a vida e a arte e funcionando como instância mediadora entre o arquivo, o repertório e a improvisação objetiva de uma situação, a partir da atualização de conteúdos subjetivos, ritualísticos, cenográficos, literários, históricos, tecnológicos e outros.

Destaco que os elos cênicos que se trabalham nos espetáculos que aqui analiso surgiram, muitas vezes, de respostas que o corpo do ator apresentou para os questionamentos que nasceram fora das salas de teatro. As indagações que suscitaram uma improvisação sobre a memória traumática, relacionada à Guerra Interna, por exemplo, surgiram, especialmente, a partir do contato com sujeitos reais. Estes sujeitos ofereceram aos atores elementos que os ajudaram a elaborar um discurso sobre as memórias do conflito, mesmo que o caráter de irrepresentabilidade dos traumas impossibilitasse a reprodução da *aura*[462] e de tudo o que se

[460] "enquanto uns elos vão em direção do argumento, outros vão se organizando melhor, por meio dos impulsos físicos que vão construindo sequências de vida e que procedem paralelamente, isso enriquece o tecido dramático e a ação principal" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 184).
[461] "A ordem dos elos tem a ver com uma continuidade que vai aparecendo na exploração da situação" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 184).
[462] No sentido em que propõe Aleida Assmann, a partir do conceito de "aura" proposto por Walter Benjamin (1994, p.170), como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja". Cf. BENJAMIN, 1994, p.165-196.

refere à multidimensionalidade dos fatos violentos dos quais estes sujeitos foram vítimas ou testemunhas. Considerando que os traumas vivem no corpo e não no arquivo[463], através do contato com os sobreviventes, os atores do Yuyachkani tiveram acesso aos detalhes emocionais[464] que envolviam os acontecimentos. Os detalhes emocionais foram, nesse sentido, o caminho para que os atores pudessem acessar o enredamento dos fatos e, a partir de memórias pessoais, responder às improvisações, criar elos cênicos e realizar performances, que, como ancoragem da memória social, "remete-nos à história, sem necessariamente tornar-se um "sintoma da história", [...] dialogam com a história do trauma, sem que sejam elas mesmas traumáticas" (TAYLOR, 2002, p. 41).

Especialmente em *Sin Título Técnica Mixta*, onde aparecem informações relacionadas tanto com a Guerra Interna quanto com os conflitos do século XIX que envolviam Peru, Bolívia e Chile, algumas unidades de ações cênicas são resultados da catalogação de materiais oriundos dos processos de acumulação sensível, quando os atores buscaram conhecimentos em várias formas de arquivos, mas, principalmente, quando estabeleceram contatos com os sobreviventes dos crimes cometidos pelo Estado peruano e pelo Sendero Luminoso, e passaram a dividir com essas testemunhas a transitividade que implica o ato de testemunhar[465].

Desse modo, posso dizer que os elos cênicos, como ferramentas da performance, podem funcionar como um microtestemunho colaborativo, porque se constitui a partir da reelaboração de testemunhos orais, recolhidos pelos próprios atores, e de testemunhos arquivados, isto é, aquele testemunho escrito que "assume o primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história" (RICŒUR 2007, p. 178). Se os relatos ouvidos

[463] Cf. Taylor, 2011, p. 74.

[464] Para Ivan Izquierdo (1997-1998), em relação aos acontecimentos, nós podemos esquecer alguns detalhes, mas podemos lembrar que foi um momento traumático na medida em que estejam implicados detalhes emocionais: "Cada vez que há uma circunstância que nos evoca algo emocional, que pode ser nossa própria vontade, evocamos os detalhes emocionais (IZQUIERDO, 1997-1998 <http://www.cerebromente.org.br/n04/opiniao/izquierdo.htm>). Cf. "A Memória". Entrevista com Ivan Izquierdo. Por: Ignacio Brusco; Diego Golombek e Sergio Strejilevich. Em: *Cérebro e Mente. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Neurociência.* SP: Universidade Estadual de Campinas. Número 4., dez. de 1997- fev. de 1998.

[465] Conforme propôs Diana Taylor (2011), a partir de um exemplo concreto, o de Pedro Matta, ex-prisioneiro do ex-campo de tortura, Villa Grimaldi, em Santiago do Chile: "Testemunhar, um verbo transitivo, define tanto o ato como a pessoa a realizá-lo, o verbo precede o substantivo – é através do ato de testemunhar que nos tornamos uma testemunha. Identidade se baseia em ação. Nós somos ambos o sujeito e o produto de nossos atos. Matta é o testemunho para aqueles que não estão vivos para contar, ele é o testemunho de si mesmo quando ele relata de seu próprio calvário, ele é uma testemunha em sentido jurídico – tendo trazido acusações contra a ditadura de Pinochet. Ele é também o objeto de meu testemunho – ele precisa de mim para reconhecer o que ele e outros passaram em Villa Grimaldi. A transitividade da "testemunha" nos une - que é uma razão que ele faz questão de avaliar a natureza de sua audiência" (TAYLOR, 2011, p. 71).

pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR) possuíam uma modalidade jurídica, ao serem arquivados encontraram na iniciativa dos artistas do Yuyachkani a possibilidade de agregarem-se a outros testemunhos não arquivados e não exatamenete literários, e, sem que perdesse a veia enunciativa original, cada uma das histórias de vida que foram resgatadas tornou-se um testemunho pluripessoal, revestido pela performance. A legibilidade posterior desses elos cênicos ocorre no momento do acontecimento teatral e isso reforça a ideia de que são microtestemunhos colaborativos, cada vez que, ao fim da apresentação, a transitividade do ato de testemunhar é compartilhada com os espectadores que serão, por sua vez, novas testemunhas e novos colaboradores.

No espetáculo *Hecho en el Perú (Vitrinas para un museo de la memoria)*, na vitrine "El Dorado", a presentação de elos cênicos acontece sob o efeito de uma cenografia anacrônica. Em um desses momentos em que se ativa um *gestus*, o performer se insinua para o público e realiza um *strip-tease*. De sunga dourada, leva na genitália uma pequena máscara de um moreno, inspirada nas máscaras da companhia de dançarinos da Morenada[466], e, na cabeça, a máscara de um demônio, inspirada nas máscaras da companhia de dançarinos Diablada, da Festa da Virgem da Candelária, em Puno. Amiel Cayo, o performer transforma-se então em um diabo e começa a pedir esmolas para o público, que se aproxima.

Lembro que, no imaginário corrente, "El Dorado", de acordo tanto com a história oficial, quanto com a apócrifa, é a emblemática cidade fantástica, na qual havia uma lagoa repleta de ouro, onde um curaca se banhava com o metal precioso[467]. O nome "El Dorado" aplicou-se a diferentes fontes de ilusões relacionadas à riqueza fácil e aguçou a cobiça dos estrangeiros, que vieram ao continente, nos séculos de colonização, em busca de fortuna. As histórias que compõem um imaginário sobre "El Dorado", na vitrine de Amiel Cayo, são reativadas a partir de versões andinizadas e assumem uma função contestadora em relação ao pensamento colonial, porque se estabelece um diálogo entre um mito, que surge do contato cultural entre os invasores e os povos do Tawantinsuyo, e uma memória cultural relacionada às práticas religiosas pré e pós-hispânicas que mantêm ligação com as máscaras demoníacas, utilizadas pelo ator.

A presença dos diabos, na festa da Virgem da Candelária, que ocorre anualmente na primeira quinzena do mês de fevereiro, em Puno, é uma das mais importantes no contexto

[466] A "Morenada" ou "Dança dos Morenos", também chamada de *Sikuris*, presente no planalto andino peruano e boliviano, é considerada uma dança afroandina já que, tem suas primeiras aparições, nos séculos iniciais de colonização do Tawantinsuyo, sobretudo no século XVII, quando os espanhóis trazem escravos africanos para a zona serrana. Cf. FRISANCHO PINEDA, 1983, p. 16-18 e COSIN RENÉ, 2007.
[467] Cf. KUPCHIC, 2008, p. 113.

dessa celebração e envolve uma narrativa tão complexa, como aquela que demonstrei, no segundo capítulo, sobre as divindades *Illapa* e Santiago. A Diablada (dança dos diabos) tem a sua origem em um ritual pré-hispânico vinculado à atividade mineira e dedicado, segundo as versões locais, a uma entidade cosmogônica chamada *Anchanchu*[468]. Em uma das versões, esse ser sobrenatural tem sua origem na cosmovisão Aymara, através da qual os sujeitos percebem o mundo tripartido em modalidades espaciais cosmogônicas. Similares às categorias espaciais e temporais dos Incas (*hurin pacha*/*uku pacha*, *kay pacha* e o *hanaq pacha*), na língua aymara tem-se, segundo Rubio Zapata (2007), o *Alajpacha*, localizado na parte superior e considerado o reino da luz e do bem, em oposição ao *Manqapacha*, localizado no inframundo, e considerado o reino da escuridão e do mal. Entre elas está o *Akapacha*, que significa a realidade onde se vive, tal como se vê. Os que habitam o *Akapacha*, segundo o diretor do Yuyachkani, devem saber trabalhar sobre o equilíbrio e, para tanto, oferecem oblações aos espíritos que habitam esses outros espaços paralelos.

Dentro dessa perspectiva, o *Anchanchu* é aquele que habita o inframundo e possui o direito sobre os materiais que têm ali a sua origem natural. Ele se relaciona com a escuridão e o subterrâneo, aproximando-se daqueles animais que também residem nesses espaços, como é o caso da serpente e de outros anfíbios ou répteis como os sapos e alguns lagartos. Conta-se que, na época pré-hispânica, quando alguém encontrava alguma mostra de mineral nas montanhas necessitava, imediatamente, convocar a comunidade e realizar um ritual no qual se deveria oferecer a essa divindade uma oferenda e solicitar sua permissão para extrair os recursos. O ritual consistia em sacrificar uma lhama virgem, colocando em seu cadáver um protótipo com placas dos metais que poderiam ser extraídos daquela fonte. Nesse ritual devia-se apresentar um *taqui* (dança acompanhada por música) e os bailarinos vestiam uma máscara de cerâmica que trazia chifres de taruga (cervo andino), que servia para distinguir a presença de *Achanchu*. A lhama oferecida à divindade era queimada com esterco para que, ao fim da cerimônia, o *Layqa*[469] analisasse as cinzas e, através delas, interpretasse qual havia sido a vontade de *Anchanchu*[470].

[468] Carmen Salazar-Soler (1997) realizou um importante estudo sobre esse tema em "La divinidad de la tinieblas". Nesse estudo, a pesquisadora analisa e relaciona variados relatos de mineiros da região de Huancavelica (Peru), sobre a divindade da Mina, denominada também como *Muqui* e *Tío*. In: *Bulletin de L'Institut Français d'Études Andines*. Número Especial: Tradição Oral y Mitologia Andina. Tomo 26, N. 3. Lima, 1997, p. 221-245.

[469] Trata-se do sacerdote feiticeiro responsável por orientar o ritual.

[470] Cf. RUBIO ZAPATA, 2007. Arquivo digital disponível em: <http://www.drclas.harvard.edu/ publications/revistaonline/fall-2007/ diablos-danzantes-en-puno-per%C3%BA>. Acesso em 20 de mar. de 2012.

FIGURA 28 – "El Dorado": Amiel Cayo, no espetáculo *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria*.
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro.

Com a invasão dos espanhóis, a presença de *Anchanchu*, nesse ritual, foi associada ao Diabo ocidental "caracterizado por rostro de fauno con cuernos pontiagudos, traje rojo con larga cola, cascabeles en los pies y portando tridente en la mano"[471] (CUENTAS *apud* RUBIO ZAPATA, 2007). E, apesar de não ter excluído essa prática da cultura local, a censura colonial incorporou outros elementos narrativos à dança. Quando a companhia de dançarinos sai em desfile pelas ruas, tem-se como mentor o Caporal, que, além de também fazer referência a *Achanchu*, seria uma espécie de mentor dos demais diabos e diabas. Além deles, nas coreografias atuais da Diablada, em Puno, foi imposto como abre alas o personagem do Arcanjo Miguel que, em duelo com o Caporal, constitui parte importante dessas alterações que foram realizadas em meados do século XVIII, segundo Rubio Zapata (2007). À representação dessa divindade andina acrescentou-se ainda uma variedade muito mais ampla de elementos oriundos tanto das culturas pré-hispânicas quanto de culturas ocidentais e também asiáticas.

A versão punenha, relativa à dança do Diabo, à mineração e ao mito sobre essa divindade que reside nas minas possui variantes em outros lugares, no contexto da região andina. Em Oruro, na Bolívia, por exemplo, a Diablada que se apresenta durante o carnaval tem sua estirpe em um relato anônimo recopilado, em La Paz, em meados do século XVIII, e

[471] "caracterizado por rosto de fauno com chifres pontiagudos, roupa vermelha, com um grande rabo, cascavéis nos pés e segurando um tridente em sua mão" (CUENTAS *apud* RUBIO ZAPATA, 2007).

em um auto sacramental escrito por Ladislao Montealegre, no começo do século XIX. Na primeira versão, conta-se que, por causa de um desabamento de uma mina, um grupo de mineiros ficou preso e com o passar dos dias eles começaram a agonizar sem esperança de serem salvos. Nessa situação, um demônio teria se manifestado e apresentado uma proposta de salvação desde que eles oferecessem, em troca, suas almas. Um dos mineiros carregava consigo uma foto da Virgem da Candelária e iniciou, com seus companheiros, uma oração mediante a qual conseguiram afugentar o espírito maligno e alcançaram uma graça da Virgem, já que logo em seguida abriu-se, naturalmente, um buraco, por meio do qual puderam sair sãos e salvos da mina. Após esse acontecimento, os mineiros se comprometeram a celebrar cultos à Virgem, vestindo-se com trajes que representassem aquela situação e, em homenagem à Virgem, denegrir a imagem daquele diabo que havia sido "derrotado", supostamente, pela fé cristã. Além disso, para evitar a presença dessa entidade nas minas, passaram a iluminar o lugar utilizando candeias (*candelas*), informação que na opinião de Cuentas em Rubio Zapata (2007) "precede el nombre de la Virgen de la Candelaria".

FIGURA 29 – "Virgen del Socavón". Pintura que se encontra na Casa de la libertad, em Sucre, Bolívia.
Fonte: GISBERT, 2007, p. 22.

No relato de Ladislao Montealegre, diz-se que o Arcanjo Miguel enfrentava Lúcifer que ordenava e era seguido por sete outros demônios, representando, cada um deles, um pecado capital. Segundo Teresa Gisbert (2007), apesar de não aparecer a figura de uma

Virgem no auto sacramental, quando adaptado para ser apresentado como coreografia, a dança dos diabos converteu-se numa prática de adoração à "Virgen del Socavón" (também conhecida na região como "Virgen de las Bocaminas"). "La Virgen del Socavón", que é venerada em Oruro desde o século XVIII, está associada com a dança dos diabos porque os dançarinos eram em sua maioria homens que trabalhavam nas minas. Desse modo, é ela que "protege a los mineros, los cuales como los seres del averno pasan sus días en las entrañas de los cerros"[472] (GISBERT, 2007, p. 22).

A imagem do demônio, de maneira iconográfica, aparece ainda em outras danças na região que circunda Cusco, como é o caso da companhia dos *Saqras* (diabos) em Paucartambo. Esses personagens usam máscaras que representam o demônio personificado em seres zoomórficos[473] e, diferentemente das outras companhias de danças que podem apresentar-se para a Virgem e carregá-la em seu andar, os *Saqras* seguem a procissão da Virgem del Carmen, de cima dos telhados, onde "sufren y lloran porque no pueden cargar la imagen como los otros creyentes"[474] (MILLONES; TOMOEDA, 1998, p.75). É importante ressaltar que essas máscaras que representam os demônios metamorfoseados em animais mantêm uma relação com a adoração de um bestiário sagrado, a partir daqueles mitos que se encontram em *Dioses y Hombres de Huarochirí*, de Francisco de Ávila (2009). Na medida em que remete a uma manifestação ancestral e pagã, a adoração aos animais foi associada a uma prática anticolonizadora e nociva à consolidação do cristianismo, ou seja, demoníaca para os olhos dos conquistadores. Há, ainda, dançarinos que representam uma figura demoníaca de maneira simbólica, isto é, sem referenciá-lo através dos trajes ou da forma como se dança. Como exemplo, têm-se os Dançarinos de Tesouras (*Danzaks*), cuja prática coreográfica, conforme apresentei no primeiro capítulo, foi associada a uma prática diabólica, durante a colonização, por sua relação com o *Taki Onqoy* e com os deuses tutelares representados pelos espíritos da montanha (*Auquis/Wamanis*).

Na medida em que o ator traz para a sua performance esse diálogo com a memória cultural pré e pós-hispânica, através dessa máscara utilizada pela Diablada, em Puno e Oruro, e a relação que essa possui com aspectos da cosmogonia andina, penso que se invoca a presença de *Anchanchu*, na vitine *El Dorado,* com a finalidade de ativar um importante debate contemporâneo. Se, por um lado, o nome dado à vitrine nos leva a pensar na

[472] "a "Virgen del Socavón" protege aos mineradores, os quais, como os seres do inferno, passam seus dias nas entranhas das montanha" (GISBERT, 2007, p. 22).
[473] Cf. CÁNEPA KOCH, 1998, p. 345.
[474] "sofrem e choram porque não podem carregar a imagem como os outros crentes" (MILLONES; TOMOEDA, 1998, p.75).

imagem/representação de uma alteridade e de uma promessa de lucro e riqueza relacionada ao Peru e aos mitos oriundos do processo colonial, por outro, nos faz recordar que, desde a "febre do ouro" até a atualidade, a mineração é uma atividade que nutre a economia peruana, causando, porém, consequências ambientais e sociais às comunidades camponesas e aqueles que trabalham nas minas. Ao serem levadas à cena, penso que as versões andinas desses mitos tornam claros os efeitos negativos da colonização, principalmente se se leva em conta as consequências socioambientais, relacionadas à ruptura da cosmogonia, causadas pela extração indiscriminada dos recursos naturais, antes protegidos pelos deuses. As versões andinas relacionadas às práticas religiosas, vale lembrar, funcionam ainda como memórias pessoais, que unem os sujeitos enunciativos a uma coletividade. Em uma versão atual e contextualizada do mito de *Anchanchu*, em Huacavelica, um minerador narra:

> Ahora el Muqui, el Anchancho, vive en el *uku pacha*, abajo en la tierra debajo como dueño del mineral, es como guardián del mineral y bien celoso y castigador es con quien quiere sacar el mineral, por eso con nosotros quiere la cosa. Pero no siempre fue así, antes en tiempos de los Incas, el Muqui vivía en el *kay pacha* con los Incas, era sólo el que le correspondía tener el cuidado de los metales preciosos, pero a todos les daba, era generoso, pero él acudió en el día siete de este tiempo, Supay vino y le dijo que podía tener todo para él y no darle a los Incas, el Muqui habría pensado y le gustó tener todo para él, así que quiso correr con todo el mineral, pero como el Real se dio cuenta, el Real, el Rey Inca, el Inca Grande, lo castigó, pero él acudió al Supay y seguro el Supay se le metió y lo llenó de fuerzas, así que pudo derrotar a todos, pero como partió con el Supay tuvo que quedarse a vivir el *uku pacha*, pero siempre necesita alimentarse con gente, por eso dice que agarra a todos nuestros hermanitos, tienta para matar[475]. (E. C. Minero de Huancavelica *apud* SALAZAR-SOLER, 1997, p. 437).

Percebo, nesse relato, como o minerador entende que ocorre uma espécie de mudança no comportamento dessa divindade de acordo com as rupturas históricas. Ele diz que, "no tempo dos incas", *Anchanchu* ou *Muqui* era o responsável por cuidar dos recursos minerais e vivia no *kay pacha*, era generoso e compartilhava sua riqueza com todos. Só depois

[475] "Agora o Muqui, o *Anchancho*, vive no inframundo, debaixo da terra, nos subterrâneos como dono do mineral, é como um guardião do mineral. É bastante ciumento e cruel com aqueles que desejam extrair mineral, por isso é tão ruim conosco, mas nem sempre foi assim. Antes, nos tempos dos Incas, o Muqui vivia no mundo de aqui e agora com os Incas, e apenas correspondia a ele cuidar dos metais preciosos, mas ele dava a todos, era generoso, no entanto, ele invocou no dia sete deste tempo, em que o Diabo veio e lhe disse que ele poderia ter tudo só para ele, e não dar nada aos Incas. O Muqui havia pensado e ele gostou da ideia de ter tudo só para ele; assim, quis fugir com todo o mineral, mas como o Real se deu conta, o Real, o Rei Inca, o Inca Grande, castigou a ele. Porém ele invocou ao Diabo e com certeza o Diabo ajudou a ele e o encheu de força para derrotar a todos, mas como não partiu com o Diabo, teve que refugiar-se e passar a viver no inframundo, mas sempre necessita alimentar-se de gente, por isso, dizem que agarra a todos os meus companheiros, tenta-os para matar" (E. C. Minero de Huancavelica *apud* SALAZAR-SOLER, 1997, p. 437).

de cometer uma traição aos Incas é que ele se refugia no *uku pacha*, tornando-se, desde então, uma divindade cruel que não mais compartilha seus recursos e, muitas vezes, pune os mineiros por realizarem essa atividade. Concordo, desse modo, com a ideia de Salazar-Soler (1997, p. 437) de que a mudança de comportamento do *Anchanchu* coincide com o momento da chegada dos espanhóis. Com a presença desses invasores, que possuíam uma concepção cosmogônica diferente da dos homens do Tawantinsuyo, ocorre uma inversão de valores, principalmente, daqueles relacionados com a preservação dos recursos naturais do continente. O comportamento dos espanhóis, que, motivados pela cobiça, utilizavam os indígenas como mão de obra nas minas, provocou, dentro desse contexto cosmogônico, as mudanças na maneira como os nativos passam a se relacionar com suas divindades e cumprir seus rituais. Contra a cobiça e a exploração, é como se as próprias divindades, nesse caso, *Anchanchu* ou *Muqui*, manifestassem seu descontentamento frente ao comportamento humano. Essa ideia aparece também em uma lenda que se conta no estado de Ancash. Dizem que havia dois irmãos, um muito pobre e outro muito rico. O pobre decide deixar a cidade, em busca de novos horizontes, porque não consegue sobreviver somente de seu trabalho. Assim, empreende uma difícil e cansativa viagem, de modo que durante as noites instalava-se dentro das cavernas para dormir. Em uma dessas noites, enquanto dormia, os Apus conversaram. Um deles perguntou: "que daremos a esse jovem rapaz?". "Eu tenho ouro", respondeu um. "E eu tenho prata", disse o outro. No dia seguinte, ao dar sequência à viagem, o jovem percebe que suas bolsas estão pesadas e, ao verificá-las, descobre várias pepitas de ouro e de prata. Feliz com o presente, o jovem decide voltar à sua terra, em vez de usufruir, individualmente, dos recursos. Quando chega à sua casa e conta o que havia acontecido, o jovem provoca imensa inveja e cobiça em seu irmão, que decide empreender uma viagem levando consigo as maiores bolsas e buscando, como recinto para se abrigar, durante a noite, as covas localizadas nas entranhas daquelas cordilheiras. Já adormecido, os espíritos das montanhas falaram: "Que daremos a ele?". "Eu tenho os chifres", disse um, e o outro "Eu tenho os cascos". Transformaram o homem num veado[476].

Mito andino exemplar contra a cobiça, nele se entende que os espíritos das montanhas (*Auquis*/*Wamanis*) percebem a índole de cada um dos irmãos, reagindo de acordo com o sentimento que cada um trazia consigo. Se a religiosidade, de certa forma, adquire uma função disciplinar nesse relato, na medida em que os presentes oferecidos aos personagens condizem com a postura que cada um possui em relação à ética, pode-se dizer que a moral

[476] Mito reproduzido em JIMÉNEZ BORJA, 1996, p. 59-60.

implícita indica, menos que a sugestão de fácil riqueza, a de que a generosidade dos deuses varia de acordo com a generosidade dos homens e a capacidade de compartilhar o que se tem com a comunidade. Isso define a ideia de que para o homem dos Andes a natureza e seus recursos eram de propriedade coletiva e não privada.

FIGURA 30 – À esquerda, "En un Banco de Oro I" e, à direita, "En un Banco de Oro II". Técnica Mista. Dimensões Variáveis. Obras de Maurício Delgado.
Fonte: Disponível em: <http://mauriciodelgadoc.blogspot.com.br/2012/09/la-republica-fallida.html>. Acesso em 30 set. de 2012.

A quebra de paradigmas dos modelos cosmogônicos, ocasionada pela colonização, alicerça uma série de mudanças sociais que definiram o modo de distribuição do capital financeiro no Peru. Se na vitrine do "El Dorado" em *Hecho en el Perú*, a presença de *Anchanchu* como divindade guardiã dos metais preciosos aparece pedindo esmolas para o espectador, é interessante como esse debate foi retomado, recentemente, pelo artista plástico Mauricio Delgado, em sua exposição *La República Fallida* (2012)[477]. Em uma de suas obras,

[477] A exposição "La República Fallida", de Mauricio Delgado, aconteceu entre os dias 7 de agosto a 9 de setembro de 2012, em Lima, na Galeria do ICPNA (Instituto Cultural Peruano Norteamericano) em San Miguel. Pode ser visitada virtualmente, no site do artista. Disponível em: <http://www.mauriciodelgadoc.blogspot.com.br/>. Acesso em 30 de set. de 2012.

a série "En un banco de oro", Delgado trabalhou com a ideia do Banco como instituição financeira e, ao mesmo tempo, como objeto doméstico utilizado para se sentar[478].

O Banco "Ccori"[479], construído por Delgado, aparece como um objeto de fetiche e outras vezes dá assento a esculturas em forma humana, trabalhadas com espécie de vendas e amarradas por cordas. Em um desses bancos de ouro, encontra-se sentada uma figura humana que nos faz recordar a imagem de *Anchanchu*, por estar munida de uma máscara inspirada naquelas utilizadas pelos dançarinos da Diablada, referência que o artista retoma, como o fez Yuyachkani, relacionando-a aos debates que remetem às implicações do fato de a mineração ter se tornado uma atividade econômica relacionada à privatização do capital financeiro.

No espetáculo *Hecho en el Perú*, além dessa presença, que penso fazer referência a *Anchanchu*, Amiel Cayo ativa outros *elos cênicos* como, por exemplo, aqueles que penso aludir ao Inca Atahuallpa. Vestido com uma roupa cerimonial, o ator escolhe uma peruca de cabelos longos, sobre a qual coloca uma espécie de *maskaypacha*[480]. Ele recolhe algumas folhas do chão e as masca, expondo-se como um Inca contemporâneo, já que também traz óculos escuros. O Inca desfila, vaidoso, esnoba o espectador e brinca com ele. Apanha um livro de capa negra, a Bíblia, que está no cenário. A personagem inspeciona o livro, tenta abri-lo, solicita ajuda do público para entender como se manuseia o objeto. Coloca-o perto de seu ouvido, para, depois, levá-lo junto à boca, começando a lambê-lo, o que faz repetidamente. Quando lambe o livro, o performer atualiza, através de citações gestuais, as inúmeras versões de um episódio histórico contundente para o início da colonização espanhola no Tawantinsuyo: o encontro do Inca Atahuallpa e de sua gente com a delegação de Francisco Pizarro e do padre Vicente de Valverde. Durante esse evento, segundo as versões, Atahuallpa comete um delito ao recusar ser batizado e não entender a importância da Bíblia como livro sagrado para a religião dos invasores. Essa teria sido uma das causas que o leva a estar preso durante oito meses e ser degolado/enforcado após um posterior julgamento antidemocrático. O fato foi narrado oralmente durante séculos e é reconhecido na literatura fundacional sobre a conquista[481] e em dramas quéchuas, como é o caso da *La Tragedia del fin de Atau Wallpa*, de

[478] Em outra obra do artista, a vídeo performance *Diablo Rojo* (2012), Mauricio Delgado volta a utilizar a máscara vermelha, associando-a a discursos do presidente Alan García em torno do tema do capital financeiro investido em projetos de mineração.
[479] Em quéchua quer dizer "ouro".
[480] Palavra quéchua que deriva da aglutinação do verbo *maskay* (procurar) *pacha* (tempo e espaço). A *maskaypacha* era um adorno que o Inca levava em sua cabeça como símbolo de seu poder.
[481] Em textos como os de Hernando Pizarro, *Carta de* […] *a la Audiencia de Santo Domingo;* Pedro Pizarro, *Relación del descubrimiento y conquista del Perú*; Cristóbal de Mena, *La Conquista del Perú, llamado Nueva Castilla*; Francisco de Xerez, *Verdadera relación de la Conquista de la Nueva Castilla*; Miguel Estete, *El descubrimiento y Conquista del Perú;*Guamán Poma de Ayala, *Nueva Coronica y Buen Gobierno;* Joan Santa

Jesús Lara; das versões que se apresentam em Pomabamba, no estado de Ancash, Peru, e em Oruro, na Bolívia, entre outras. Além dos formatos literários, ou registrados a partir de textos performáticos, há reproduções desse evento também em moldes iconográficos, como nas aquarelas de Obispo Martínez Compañón (1737-1797).

Sobre o episódio histórico de Cajamarca, Cornejo Polar afirma ter sido "el punto en el cual la oralidad y la escritura no solamente marcan sus diferencias extremas sino que hacen evidente su mutua ajenidad y su recíproca y agresiva repulsión"[482] (POLAR, 2003, p. 20). Ao retomar esse episódio e trazê-lo à sua performance, Amiel Cayo, além de aludir ao acontecimento, através dos elementos cênicos presentes – o livro sagrado, que se supõe ser a Bíblia, o figurino e todo gestual aí incorporado –, reelabora o significado que ele adquiriu, em termos históricos. Nesse encontro, como ressalta Cornejo Polar (2000), houve um sentimento de repulsa entre as duas culturas[483] e a tentativa de aniquilação de uma delas respaldada, principalmente, pela impossibilidade de comunicação e tolerância.

FIGURA 31 – "El Dorado": Amiel Cayo, no espetáculo *Hecho en el Perú (vitrinas para un museo de la memoria)*[484]
Fonte: Disponível em: <http://www. yuyachkani.org/obras /vitrinas/vitrinas.html>. Acesso em 25 jun. de 2010

Cruz Pachacuti, *Relación de antiguedades deste reyno del Piru*; e Titu Cusi Yupanqui, *Relación de cómo los españoles entraron en Pirú y el subceso que tuvo Mango Inca en el tiempo que entre ellos vivió.*

[482] "[...] o ponto no qual a oralidade e a escrita não somente marcam as suas diferenças extremas, mas tornam evidentes sua mútua alienação e sua recíproca e agressiva repulsão" (POLAR, 2003, p. 20).

[483] Segundo as principais versões, o Inca Atahuallpa lança o livro sagrado ao chão, o que resulta no seu julgamento e morte, a que se segue a tomada do Tawantinsuyo e o longo processo de colonização de seu povo pelos espanhóis recém-chegados. Antes de sua morte, porém, os conquistadores teriam cobrado um resgate (equivalente a uma altíssima quantia de ouro e pedras preciosas, em espécie, e incrustadas em objetos) aos súditos do inca.

[484] A figura foi extraída do vídeo de divulgação do espetáculo (Disponível em: <http://www. yuyachkani.org/obras /vitrinas/vitrinas.html>. Acesso em 25 jun. 2010).

A citação feita por Amiel Cayo ao episódio de Cajamarca é a encenação de um evento histórico preservado na memória coletiva dos povos andinos e em arquivos literários e iconográficos. Através dessa performance, no sentido de Schechner (1985, p. 35-36), recupera-se um comportamento esquecido, decisivo como marco de um processo de dominação cultural, iniciada pelos espanhóis, mas também de resistência, por parte do sujeito colonizado. No sentido de Taylor (2002, p. 16), encena-se a memória coletiva mediante o tratamento da oralidade e da gestualidade como *medium* da memória. Em termos brechtianos (1967, p. 209-210), tenta-se dar significação a um *Gestus* social (lamber a Bíblia), pois o performer utiliza a sua língua, propriamente dita, como um instrumento de comunicação. A linguagem corporal, nestes termos, coloca-se como opositora à linguagem enquanto idioma, e, mais ainda, enquanto letra, e à sua importância no contexto da escritura ocidental, representada pela Bíblia.

A presença desse "El Dorado" está situada num estado de tensão, em que, juntos, convivem a globalização, o mercado e os valores próprios das identidades culturais daqueles que difundiram esse mito, como uma narrativa textual, durante a colônia. Nessa vitrine, pelo contrário, é o corpo do ator que assume o lugar da memória que ao retomar o mito, recupera, antes, um rito. Lembrando a hipótese de Leda Maria Martins (2003), segundo a qual "o corpo, na performance ritual, é local de inscrição de um conhecimento que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia, na superfície da pele, assim como nos ritmos e timbres da vocalidade" (MARTINS, 2003, p. 70), penso que as referências aos ritos religiosos e de rememoração da morte de Atahuallpa, constituem performances da oralidade nas quais o gesto "não é apenas narrativo ou descritivo, mas, fundamentalmente, performativo" (MARTINS, 2003, p. 70). São justamente essas as performances que Amiel Cayo escolhe expor nesse museu que, por sua vez, torna-se um ambiente para a manifestação das memórias recuperadas e em favor de uma presentificação dos ritos. Esses ritos constituem, de forma paralela à Literatura, à História e, especificamente, à História do Peru, e aos mitos (conceitos produtos do conhecimento hegemônico) estruturas dinâmicas, coerentes com o movimento da memória no tempo histórico e também no tempo da encenação.

As microapresentações dos ritos no teatro convertem-se em imagens dissipadoras de lembranças, como aquelas que Aby Warburg chamou de "imagens agentes", um conceito vinculado aos superlativos da linguagem gestual que, segundo Assmann, "são transformadores de energia cultural mnemônica, que podem ter as polaridades invertidas semanticamente em viradas da história humana (como na do mundo pagão para o mundo

cristão)" (ASSMANN, 2011, p. 401). A meu ver, essa concepção funciona de maneira contundente na apresentação das presenças e da oralitura[485], invocadas por Amiel Cayo em sua vitrine "El Dorado". Nela, o ator assume um corpo ancestral e contemporâneo e segue os ritmos de uma diversidade cultural que, em sua dinâmica discursiva, constitui a história "moderna" de seu país, desde as suas "invertidas" ou "pachacutis" datados no tempo Inca.

3.2 A ENCENAÇÃO DA MEMÓRIA COMO UM TESOURO DE SOFRIMENTOS

> Muchachos, vamos a luchar, al andar, andar
> Arriba, bandera Peruana
> Muchachos, vamos a luchar, al andar, andar
> sus hijos, hoy la patria llama.
> ¿Quién es aquel que la vende?
> ¿Quién es aquel que le engaña?
> ¿Por qué fusila cobarde, a las cuatro de la mañana?
> ¿Quién es aquel que la vende?
> ¿Quién es aquel que le engaña?
> ¿Por qué fusila cobarde, a las cuatro de la mañana?
> Trila, trila, ala la la la la la...[486]
> (Trecho de "Yo soy la redondez del mundo" e "Marinera Limeña", de Nicomedes Santa Cruz)

> Ya nada queda
> Todo es silencio
> Hasta los bellos tejuelos
> Se ausentaron
> Sólo se siente
> Quejidos tristes
> De aquellos que perecieron
> Luchando solos
> Cargando Gólgota arriba
> Su *taqlla* amiga[487].
> (Trecho de "Plegarías", de Carlos Flores)

[485] Conforme define Leda Maria Martins (2001), a oralitura está relacionada especificamente "ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, este traço inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos" (2001, p. 84).

[486] "Rapazes, vamos lutar, a andar, andar / Para cima, bandeira Peruana / Rapazes, vamos lutar, a andar, andar / Seus filhos, hoje a pátria chama. / Quem é aquele que a vende? / Quem é aquele que a engana? / Porque fuzila covarde, às quatro da manhã? / Quem é aquele que a vende? / Quem é aquele que a engana? / Porque fuzila, covarde, às quatro da manhã? / Trila, trila, ala la la la la la" (Trecho de "Yo soy la redondez del mundo" e "Marinera Limeña", de Nicomedes Santa Cruz).

[487] "Já nada resta / Tudo é silêncio / Até as belas recordações / Se ausentaram / Apenas se sente / Murmúrios tristes / Daqueles que pereceram / Lutando sozinhos / Carregando seu calvário acima / seu arado amigo" (Trecho de "Plegarías", de Carlos Flores).

Ao estabelecer uma identificação entre o espaço teatral (o teatro propriamente dito) e o espaço atribuído aos museus, Yuyachkani elabora espetáculos positivos à promoção do reconhecimento das identidades dos sujeitos andinos, como imaginário e como consciência, corpos vivos e identidades em transformação. O museu, como lugar do arquivo, da indexação de materiais destinados à consulta e exposição, é convertido no lugar do intempestivo, onde o acervo ali disposto é destinado à manipulação dos atores, que também são parte desse acervo, e, principalmente, à manipulação do público. Na produção desses espetáculos, chama a minha atenção o fato de que muitas vezes a dramaturgia nasce dos materiais que foram catalogados nos processos de acumulação sensível. Ou seja, os arquivos, sem que percam o seu caráter de registro histórico, são corrompidos, reinventados, sofrem intervenções em seu formato e passam a exigir muito mais do público que está no espaço teatral para assistir a um espetáculo. Mas, além de o espaço dar lugar ao acontecimento teatral propriamente dito, concede também a possibilidade de o espectador realizar uma espécie de visita guiada por esse museu em cena[488], onde todos os objetos que preenchem seus vãos são potenciais índices da história e da memória. O corpo do ator torna-se um arquivo de transmissão de memória, mas outros materiais literários, visuais, plásticos e musicais constituem uma função essencial aliada a essa cultura do ator. Se por um lado posso pensar numa dramaturgia de ações, da inscrição dos corpos no espaço teatral, por outro, também se pode falar de uma dramaturgia das imagens, na medida em que, pensando agora em *Sin título técnica mixta*, ainda que se fale de teatro documento, o colecionismo tornou-se um dispositivo para a construção da dramaturgia.

Segundo Miguel Rubio Zapata (2008) a ideia de fazer uma obra sobre a Guerra do Pacífico havia sido iniciada trinta anos antes. Se naquela época, havia "'muchas discusiones y escaso trabajo práctico' […] Treinta años después sentimos que era el momento de retomar esta tarea pendiente incorporando lo vivido; ya no eran razones solamente pensadas: teníamos necesidad de 'decir'"[489] (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 203-205). Seguindo essa consideração, saliento que, para os próprios atores do Yuyachkani, após anos de catalogação de materiais e acumulação de recursos da técnica aplicada à prática do ator, a dimensão dessa coleção

[488] Estou pensando na ideia de que o museu, enquanto espaço que abriga o acervo histórico e também é cenográfico, pode ser considerado uma personagem, uma presença material que não somente é parte de uma estrutura, mas que subsiste por si mesmo. Ou seja, quando os atores não estão ali, o cenário segue oferecendo esse arquétipo de museu para dar lugar à cena teatral, mas sendo ele próprio a cena.

[489] "'muitas discussões e escasso trabalho prático'. [...] Trinta anos depois sentimos que era o momento de retomar esta tarefa pendente incorporando o vivido; já não eram razões apenas pensadas: tínhamos a necessidade de 'dizer'" (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 203-205).

acumulada de texturas, que seriam utilizadas nesse espetáculo, ultrapassou as expectativas dos envolvidos na concepção do espetáculo:

> Sólo quedaba enfrentar el caos que no queríamos ver pero era lo que teníamos delante; esta vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecían más bien en torno a lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones que les permitan habitar un espacio común, desentrañando una lógica distinta a la que sigue la ruta; exposición, nudo, desenlace. Fue escuchando estos materiales, que nos dimos cuenta que no iban en dirección de contar "una historia" sino que aludían dos momentos de "la historia del Perú" "manifestados a través de diferentes lenguajes"[490]. (ZAPATA, 2008, p. 197).

Ainda que eles soubessem que o acervo de materiais condicionaria o que resultou num texto espetacular, a manipulação desse material, no contexto cênico, adquiriu iluminações (im)previstas, conforme o modo com que foi disposto. Mas é preciso lembrar com o diretor, que "[…] al inicio el espacio estuvo vacío. Que los objetos fueron colocándose. Que la documentación fue colgada un día en las paredes y también los actores encontraron un lugar para empezar"[491] (ZAPATA, 2008, p. 194). Mesmo de maneira fragmentada, esse teatro procura contornar, por meio da montagem, uma cena extraída de situações reais extrateatrais.

A atriz Ana Correa, vestindo o figurino e demonstrando um gestual representativo de uma mulher enlutada, assume uma presença que invoca uma personagem histórica real, a senhora Dolores Cabero,[492] viúva do Almirante Miguel Grau. Comandante da marinha de guerra peruana, Miguel Grau é considerado um grande herói da resistência contra as ofensivas chilenas durante a Guerra do Pacífico e responsável por algumas vitórias em batalhas nas quais esteve ao comando do navio Huáscar. Historiadores, como José Agustín de la Puente Gandamo (2003) levando em conta o conteúdo de cartas enviadas por Miguel Grau a sua viúva, sobretudo a datada no dia 8 de maio de 1879, considera que nelas aparecem o texto "que mejor muestra la visión de la Guerra en el espírito del comandante del Huáscar"

[490] "Só nos restava enfrentar o caos que não queríamos ver, mas era o que tínhamos pela frente; esta avidez, provocada pela abundância de materiais diversos, que apareciam ainda mais em torno do corporal e do visual, diversas texturas que solicitavam conexões que lhes permitissem habitar um espaço comum, desentranhando uma lógica distinta da que segue o roteiro; exposição, nó, desenlace. Foi escutando estes materiais que nos demos conta que não iam em direção do contar 'uma história', mas que aludiam a momentos da 'história do Peru' 'manifestados através de diferentes linguagens'" (ZAPATA, 2008, p. 197).

[491] "[...] que no início o espaço estava vazio. Que os objetos foram sendo colocados. Que a documentação foi pendurada um dia à parede e também os atores encontraram um lugar por onde começar" (ZAPATA, 2008, p. 194).

[492] No começo do espetáculo, esta mesma personagem encontra-se num cenário repleto de cartas e de documentos referentes à Guerra do Pacífico; a leitura das cartas acontece no decorrer do espetáculo.

(GANDAMO, 2003, p. 266) e do que essa guerra representou para os peruanos, de forma geral.

FIGURA 32 – Ana Correa em *Sin título técnica mixta*.
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro[493].

Além das cartas do Almirante Miguel Grau, outros textos literários são citados no espetáculo. Relacionados com a proposta de fazer analogias entre tempos e episódios históricos distintos, esses textos foram inscritos no espaço cênico, como uma instalação plástica, e se tornaram parte do cenário. Estão escritos nas paredes, nos corpos dos atores, e, no caso das presenças femininas invocadas por Débora Correa e Ana Correa, ao fim do espetáculo, em seus trajes. Enquanto no figurino andino de Débora são reproduzidos trechos do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, na *kushma asháninka* que veste Ana Correa, estão projetadas as fotos que Vera Lentz[494] tirou de mulheres que foram escravizadas pelo Sendero Luminoso em comunidades da região da Amazônia peruana. Essas informações levadas aos trajes os transformam em um arquivo de transmissão dos relatos envolvendo tanto as vítimas das práticas de esterilização forçadas, realizadas pelo Estado Peruano, quanto àquelas que estiveram sob o domínio de um opressor cruel, em regime de escravidão.

[493] As fotos do espetáculo *Sin título técnica mixta* aqui apresentadas são de Elsa Estremadoyro. Estão disponíveis no sítio virtual do Grupo Yuyachkani (Disponível em: <http://yuyachkani.org/ obras/sintitulo/titulo.html>. Acesso em 20 dez. 2010) e também no livro em *El cuerpo ausente (performance política)* de RUBIO ZAPATA, 2008, p. 44.

[494] Vera Lentz Herriguel (1950) é fotógrafa e é um dos nomes mais famosos da fotografia jornalística do Peru. Durante o Conflito Armado Interno, ela percorreu por várias zonas afetadas pelo conflito e suas imagens percorreram o mundo. Grande parte faz parte da Mostra "Yuyanapaq" para recordar", título de uma exposição permanente que tem lugar no sexto andar do Museo de la Nación, em Lima. Essa mostra constitui um relato visual do CAI e é composta por quase duas centenas de registros fotográficos que foram recopilados durante as investigações realizadas pela CVR – Peru.

FIGURA 33 – Augusto Casafranca em *Sin título técnica mixta*.
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro.

Inserido nessa perspectiva, a relação entre corpo, cenografia e palavra literária, há um personagem que encarna a figura de um intelectual no espetáculo. O ator Augusto Casafranca, no início do espetáculo, está encaixado nas bordas do poema "Me viene, hay días, una gana ubérrima, política..."[495], escrito por César Vallejo em 1938. Fragmentos do poema são reescritos na parede e contornam o corpo do ator, que tem postura séria e segura vários livros nas mãos. Acima, há trechos do diário escrito por José María Arguedas, que acompanha seu romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Abaixo, à direita do corpo do intelectual,

[495] Cf. VALLEJO, 1968, p. 254-255. Este poema encontra-se recopilado junto a outros poemas póstumos do poeta que estão sob o título de *Poemas Humanos*: "Há dias, em que me invade uma vontade enorme, política / de querer, de beijar ao carinho em seus dois rostos / e me invade de longe um querer / demonstrativo, outro querer amar, de intensidade ou força, / aquele que me odeia, aquele que rasga seu documento, ao rapazinho, / àquela que chora por aquele que chorava, / ao rei do vinho, ao escravo da água / ao que se escondeu em sua ira, / ao que sua, ao que passa, aquele que sacode sua pessoa em minha alma. / E quero, portanto acomodar-lhe / ao que me fala, sua trança, seus cabelos, ao soldado; / sua luz, ao grande; sua grandeza, ao pequeno. / Quero passar diretamente / um lenço para aquele que não pode chorar / e, quando estou triste ou me dói a felicidade, / corrigir as crianças os gênios. // Quero ajudar ao bom a ser um pouquinho mal / e para mim é urgente estar sentado à direita do canhoto, e responder ao mudo, / tratando lhe ser útil / em tudo que posso e também muitíssimo / levar o pé ao cocho, / e ajudar-lhe a dormir ao torto próximo. // Ah querer, este, o meu, este, o mundial, / inter-humano e paroquial, proveito! / Me parece oportuno, / desde o cimento, desde as coxas públicas / e vindo de longe, dá vontade de beijar-lhe / o cachecol ao cantor, / e ao que sofre beijar-lhe em sua frigideira, / ao surdo, em seu rumor craniano, impávido; / ao que dá aquilo que esqueci em meu peito, / em seu Dante, em seu Chaplin, em seus ombros. // Quero, para terminar, / quando estou à beira celebre da violência / ou cheio de peito o coração, gostaria / ajudar a rir aquele que sorri, / por um passarinho em cima da nuca do malvado, / cuidar dos enfermos, aborrecendo-os, / comprar algo ao vendedor, / ajudar a matar o matador, — coisa terrível— / e quisera eu ser bom comigo em tudo". Tradução da autora.

encontra-se uma máquina de escrever contendo outro poema de César Vallejo, desta vez, "La cena Miserable"[496], de *Los Heraldos Negros*.

Quando se inicia o espetáculo, essa presença deixa o seu posto e sobe umas escadas até uma pequena cabine situada sobre o palco. O espectador pode escutar, embaixo, o barulho da máquina de escrever e a voz do personagem que lê fragmentos de discursos escritos por Manuel González Prada (1844-1918), poeta peruano que, no contexto da Guerra do Pacífico, destacou-se como ensaísta. Crítico do conflito, e também da sociedade peruana da época, as crônicas de González Prada sobre a Guerra do Pacífico, publicadas em *Páginas libres: Horas de lucha* (1976), além de manifestar homenagem patriótica ao Comandante Grau, acentuam a necessidade de revisão dos peruanos sobre a noção de nacionalidade.

Em seu famoso discurso de 1888, feito no Teatro Politeama,[497] em Lima, González Prada, cujas tendências eram anarquistas, posicionava-se como um revanchista, no pós-guerra, porém, consciente avaliador dos erros cometidos, antes e durante o conflito. Em sua opinião, uma das principais negligências, que culminaram na derrota do Peru para o Chile, devia-se a que os peruanos haviam cultivado um sentimento de nacionalidade débil e egoísta:

> (...) cuando el más oscuro soldado del ejército invasor no tenía en sus labios más nombre que Chile, nosotros, desde el primer general hasta el último recluta, repetíamos el nombre de un caudillo (...) indios de punas y serranías, mestizos de la costa, todos fuimos ignorantes y siervos; y no vencimos ni podíamos vencer[498] (GONZÁLEZ PRADA, 1976, p. 45).

No problema da descentralização territorial e administrativa encontrava-se, para González Prada, a maior fragilidade de um exército que estava formado por homens que, além do evidente despreparo bélico, não possuíam um sentimento de integração e por isso não foram capazes de defender a ideia de uma pátria "fictícia". Na ausência de uma unidade

[496] Cf. VALLEJO, 1968, p.76. "Até quando estaremos esperando o que /a nós não se deve… E em que canto estiraremos / nosso pobre joelho para sempre! Até quando / a cruz que nos consola deterá seus remos. // Até quando a dúvida nos brindará brasões por haver padecido!... // Já nos sentamos / muitas vezes à mesa, com a amargura de uma criança / que à meia noite, chora de fome, com sono… // E quando nos veremos com os outros, a beira / de uma manhã eterna, / alimentados todos! / Até quando este vale de lágrimas, até onde / eu nunca disse que me trouxessem. // De cotovelos / todo banhado em prantos, repito cabisbaixo e vencido: até quando a ceia durará. // Há alguém que bebeu muito, e faz brincadeiras / e se aproxima e distancia de nós, como negra colher / de amarga essência humana, a tumba… // E menos sabe esse escuro até quando a ceia durará!". (Tradução da autora).

[497] "Discurso en el Politeama" In: *Páginas libres: Horas de lucha* (1976), p. 43-48. O discurso feito por Prada, no contexto do pós-guerra, possuía o intuito de mobilizar a nação para que se organizassem, a fim de retomar os territórios de Tacna e Arica, entregues em acordo ao Chile, pelo período de dez anos.

[498] "quando o mais escuro soldado do exército invasor não trazia em seus lábios mais nome que Chile, nós, desde o primeiro general até o último recruta, repetíamos o nome de um caudilho (...) índios de planícies e da serra, mestiços da costa, todos fomos ignorantes e servos; e não vencemos nem podíamos vencer" (GONZÁLEZ PRADA, 1976, p. 45).

simbólica, de reconhecimento da diversidade cultural como princípio integrador, o crítico constatava outro problema que veio a ser debate nos anos posteriores à guerra: a questão da inclusão do sujeito andino no ideal de nação pensado pela elite ilustrada que, sessenta anos antes do conflito com o Chile, havia proclamado ser uma República. Nesse discurso, González Prada fazia uma exigência que é lida como tal, por esta presença intelectual, invocada por Augusto Casafranca, em *Sin Título Técnica Mixta*:

> Hablo, señores, de la libertad para todos, y principalmente para los más desvalidos. No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años ha que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro y sin las virtudes del europeo: enseñadle siquiera a leer y escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre. A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía embrutecedora del indio[499] (GONZÁLEZ PRADA, 1976, p. 45-46).

De acordo com Contreras e Cueto (2007, p. 171), após a Guerra do Pacífico os camponeses que estiveram diretamente envolvidos na resistência peruana, durante a invasão chilena, tornaram-se mais conscientes sobre os seus direitos; entretanto, uma parte da comunidade intelectual[500], influenciada pelo Positivismo e Darwinismo Social (caso de González Prada), acreditava que essa população "sólo estaba 'retrasada' en su evolución, pero no incapacitada para el progreso"[501] (CONTRERAS; CUETO, 2007, p. 185). Autoridades que pensavam assim, infelizmente, não foram capazes de apoiar as comunidades andinas na luta pelos seus direitos.[502] Na Reforma Eleitoral de 1895, por exemplo, não expressaram qualquer

[499] "Falo, senhores, da liberdade para todos, e, principalmente, para os mais desvalorizados. Não formam o verdadeiro Peru as agrupações de crioulos e estrangeiros que habitam a faixa de terra situada entre o Pacífico e os Andes; a nação não está formada pelas multidões de índios disseminadas na parte oriental da cordilheira. Há trezentos anos que o índio arrasta-se pelas bordas inferiores da civilização, sendo um híbrido com os vícios do bárbaro e sem as virtudes do europeu: ensina-lhe a ler e a escrever, e verás se em um quarto de século se levanta ou não a dignidade humana. A vocês, mestres de escola, cabem animar uma raça que se adormece sob a tirania embrutecida do índio" (GONZÁLEZ PRADA, 1976, p. 45-46).

[500] Contreras e Cueto (2007, p. 171) explicam que os intelectuais que seguiam as doutrinas positivistas e evolucionistas eram, sobretudo, médicos, geógrafos, economistas e sociólogos. Sendo que muitos deles chegaram a ocupar cargos ministeriais. Em respeito às questões indígenas, estes acreditavam que através da educação, da higiene e do serviço militar, a "raza nativa" poderia acompanhar o progresso ocidental. Entre os nomes citados pelos autores, estão: José Manuel Rodríguez, Carlos Lisson, Luis Carranza, Pedro Emílio Dancuart, Alejandro Garland e Joaquín Capelo.

[501] "somente estava atrasada em sua evolução, mas não estava incapacitada para o progresso" (CONTRERAS; CUETO, 2007, p. 185).

[502] De acordo com Contreras e Cueto (2007, p. 185), a ideia de que os peruanos estavam entre os povos mais miseráveis do mundo, no pós-guerra, fez com o que o Estado criasse a Lei de Imigração em 1893, pressupondo que tal lei estimularia a vinda de europeus para o país. O estado estava preocupado em solucionar o problema da falta de mão de obra. Sem alcançar resultados positivos, só em princípios do século XX é que o Estado começa a

rechaço quando, menos de dez anos após o discurso inflamado de Gonzalez Prada, os analfabetos foram privados de votar e as eleições presidenciais continuaram a ser definidas pela parcela de habitantes alfabetizados que estavam na região litorânea, e que, naqueles anos, representavam apenas a quarta parte da população nacional[503].

As passagens das crônicas de González Prada sobre a guerra, lidas em cena, os trechos de Arguedas, reclamando um Peru formado por todos os sangues e todas as pátrias, e os poemas de Vallejo, inscritos no espaço, atravessam o acontecimento teatral como um traço latente da vida dessas personalidades e da relação de seus escritos com os contextos históricos nos quais viveram. Esses textos, que fazem parte de uma história literária, quando levados à cena são atualizados como discursos pontuais que os intelectuais manifestaram sobre seu país e em defesa de uma parcela de peruanos silenciados e esquecidos pela política estatal. Recordada, no teatro, a palavra literária transcende seu poder de projeção e se movimenta, junto com os atores, alcançando, como se numa constelação, o seu momento de luz e penumbra no inconsciente coletivo.

FIGURA 34 – Cenário com citações de Poemas de Vallejo em *Sin título técnica mixta.*
Fonte: Foto de Carla Dameane.
Lima, 17 de julho de 2011.

Misturados ao espaço cênico e a toda uma gama de materiais, os corpos dos atores oferecem testemunhos de experiências vivenciadas e relacionadas aos processos sociais. As

pensar em programas, como a "doutrina da autogenia" que, segundo os autores "propunha a regeneração da raça nativa, através da educação, do serviço militar e da higiene". (CONTRERAS; CUETO, 2007, p. 185).

[503] Cf. Contreras e Cueto, 2007, p. 191.

presenças que são invocadas nesse espaço redefinem a função institucional do museu como acervo de materiais vinculados à memória cultural. No caso de *Sin Título Técnica Mixta*, esse *Memorial-show* alimenta-se de arquivos e, no entanto, os devolve para o espectador. O museu não se torna, ao modo histográfico, um acervo ou depósito de tudo que sobrou do passado. A partir da ação inventiva do teatro de grupo Yuyachkani, tem-se um museu que apresenta a memória como *ars*, e também como *vis*[504], em uma manipulação do passado como contínuo no presente, nesse caso, explorando o ator como presença, cujo corpo se torna o suporte de memórias vivas e de materiais que se relacionam tanto com o trabalho de artistas peruanos contemporâneos, como mostra Illeana Diéguez (2011), quanto com elementos relacionados à cultura popular.

Ao chamar atenção para a cena em que aparece a bandeira peruana, feita com peças de roupas remendadas, em *Sin TítuloTécnica Mixta*, Illeana Diéguez (2011, p. 11) considera o diálogo que Yuyachkani realiza com criações de outros artistas que tiveram seus trabalhos divulgados na exposição *Sobre héroes y pátrias* na Galeria Pancho Fierro, em julho de 2004. Para ela, nas obras ali expostas, a bandeira ou outros símbolos associados à nação também foram utilizados como metáfora para falar da pátria como um corpo necessitando de remendos, vendas, ataduras e transfusões. Sobre essa cena, penso ser interessante também o diálogo que ela estabelece com uma manifestação popular relacionada aos acontecimentos posteriores à Guerra do Pacífico. Com o fim dessa Guerra, de acordo com o Tratado de Ancón (1883), os territórios de Tacna e Arica deveriam estar sob a ocupação do Chile por dez anos. Esse tratado não foi cumprido, conforme se havia estabelecido, de modo que o assunto sempre foi motivo de crises diplomáticas entre os dois países, e o é até hoje. Em carta escrita por César Vallejo para Pablo Abril de Vivero, datada de 1924, o poeta manifesta sua preocupação em relação a esse assunto, ao que chama de "inconveniente"[505].

De fato, Tacna só foi devolvida para o Peru em 1929, com o Tratado de Lima. Esse evento foi comemorado com enorme efervescência pelos peruanos, e principalmente pela população de Tacna, que a cada 28 de agosto realiza na Praça de Armas a procissão da bandeira, para recordar aquele dia em que, oficialmente, eles voltavam a ser considerados

[504] Para Aleida Assmann (2011), a ideia da mnemotécnica romana, *ars memoriae*, entendida como "arte", possui relações com os processos de armazenamento e pretende, sobretudo, atuar contra o tempo e o esquecimento, "cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas" (ASSMANN, 2011, p. 34). Diferentemente dela a *vis memoriae* seria uma memória em "potência". Estaria mais relacionada com a recordação involuntária que, sem dispor de métodos de armazenamentos artificiais (como é o caso da mnemotécnica) sempre podem ser acessadas pela memória. Ver mais detalhes em "A memória como *Ars* e *Vis*". Tradução de Daniel Martineschen. In: ASSMANN, 2011.
[505] Cf. VALLEJO, 2002, p. 74.

peruanos. No momento em que Débora Correa e Rebecca Rali hasteiam a bandeira no cenário, as demais presenças cantam canções populares, entre elas “La marinera limeña” ou “Soy la redondez del mundo”, de Nicomedes Santa Cruz, e a polka “Tacna Hermosa”, de Omar Zilbert Salas, ambas relacionadas ao imaginário daquele contexto de ocupação chilena e posterior comemoração da reintegração de Tacna ao Peru.

Entendo que as músicas que são cantadas, cujas letras expressam um sentimento patriótico, relacionam-se de maneira complementar com a cena, considerando, com Diéguez, que a bandeira feita com peças de roupas por um lado funciona como metáfora de uma pátria maltratada. Mas, também, penso que funciona como metáfora de uma pátria que se reintegra, pois considero que as peças de vestuário que a constituem podem estar associadas à diversidade cultural e étnica do país, bem como ao fato de que este só pode vir a se constituir como nação se cada um desses sujeitos culturais estiver presente nesse imaginário. Um dos pontos altos do espetáculo, quando as presenças ali invocadas (Dolores Cabero, Sor Rosa Isabel, Mariana Violeta del Rodríguez, um militar e uma mulher camponesa) reúnem-se em volta do estandarte e cantam a ele, cada um representa os diversos grupos culturais que compõem o Peru. Apesar de a bandeira estar em farrapos, as presenças celebram a peruanidade e parecem se reconhecer como peruanos, sobretudo, no que se refere ao sofrimento que juntos compartilharam, no contexto daquela guerra.

FIGURA 35 – Da esquerda para a direita: Ana Correa, Débora Correa e Rebecca Rali em *Sin título técnica mixta.*
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro.

Com a exposição de fragmentos de canções, além de se trabalhar a musicalidade das cenas, destacam-se os imaginários coletivos que impregnam as manifestações culturais

populares, e se definem os contextos relacionados com os eventos históricos, temas do espetáculo. Se no caso da cena do hasteamento da bandeira tem-se uma comoção patriótica relativa a esse sofrimento ocasionado pela Guerra do Pacífico, merecem realce as cenas em que aparecem sujeitos femininos como sobreviventes da violência política das últimas décadas do século XX. Teresa Ralli caminha no espaço como uma senhora idosa, cantando em alta voz "Peglárias", um *hayno* do compositor Carlos Flores dedicado às mães de mortos e desaparecidos do CAI, e também da Guerra do Pacífico, já que a temática abrange os dois eventos históricos. Em sequência, há duas outras ações cênicas relativas a esse contexto: o encontro do Cristo andino, interpretado por Augusto Casafranca, com a Virgem, de Débora Correa, e, posteriormente, a ação em que Ana Correa utiliza panelas de barro e explora os resultados de seu trabalho de acumulação sensível e também a técnica que ela desenvolve com objetos[506].

De acordo com a atriz, existem objetos que podem ser redefinidos, como uma espécie de prolongação da alma do ator, enquanto outros funcionam como uma prolongação do corpo do ator, por exemplo, no caso das bandeiras, dos paus e dos leques. Esses objetos que possuem uma forma definida, feitos de madeira ou de ferro, relacionam-se com a postura do ator guerreiro, aquele que usa os objetos para lutar e cortar o espaço com sua presença, distribuindo de maneira mais ampla a sua energia no espaço teatral. Essa técnica, em que os objetos funcionam como prolongação do corpo do ator, foi utilizada por Ana Correa e Teresa Ralli, quando as duas invocam, no espetáculo, o fanatismo político dos integrantes do PCP-SL, sobretudo os professores e estudantes secundários e universitários. Nessa ação alude-se ao fato de que o partido nasceu no ambiente escolar, que, voltado para a educação e disciplina dos jovens, transformou-se num espaço propício para a divulgação de suas ideias e formação de militantes senderistas.

Teresa Ralli, vestida com um uniforme escolar, assume a presença de uma militante colegial arraigada em sua carteira de rodinhas. Ela atravessa o espaço teatral manipulando essa carteira, de forma furiosa, lançando-a entre os espectadores e transferindo à ação de manusear esse objeto um comportamento violento. O mesmo se repete quando a atriz manuseia a bandeira vermelha que parece ser uma extensão de seu corpo, como se brotasse de seu abdômen e causasse desconforto em manejá-la. Enquanto isso, do alto de uma paleta,

[506] Durante o mês de julho de 2011, participei do Laboratório Aberto do Yuyachkani e pude assistir à demonstração de Ana Correa sobre a sua técnica de trabalho com os objetos na cena teatral. Cf. Demonstraciones de Yuyachkani. "La rebelión de los Objetos". Mais informações sobre esta demonstração ver: <http://www.yuyachkani.org/demostraciones/larebelion.html>. Acesso em 20 de jan. de 2012.

utilizando uma mesa de colégio, Ana Correa dá corpo a uma professora metódica e conservadora, que dissemina sua fúria doutrinária utilizando, entre outros objetos, um par de baquetas de um tambor. O comportamento que a atriz recupera traz para o espetáculo a imagem de uma conduta severa e disciplinada, característica do Movimento Feminino Popular que reunia militantes que difundiam, de forma verbal e coreográfica, as ideias do PCP-SL em desfiles cívicos públicos[507].

No caso das panelas, cabaças e cadeiras, objetos que possuem uma forma menos definida, Ana Correa entende que eles podem ser questionados e redefinidos a partir de um contexto concreto, ou de possíveis relações que podem ser estabelecidas entre eles e o sujeito que os manipula. Ela conta[508] que, após ter perdido a sua mãe, passou por um período de grande introspecção que a levou a revisitar toda a história de sua família, sobretudo de suas avós, pois uma de suas indagações, naquele momento, era sobre a existência da vida após a morte. Triste demais para trabalhar na sala de teatro, Ana Correa decidiu seguir seus companheiros de Yuyachkani, nas viagens que foram realizadas pelo grupo durante a campanha informativa da Comissão da Verdade e Reconciliação "Para que não se repita", entre os meses de agosto e setembro de 2001, quando apresentaram *Adiós Ayacucho* e também *Antígona* em diversas cidades no interior do país (Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta e Huancayo).

Por recomendação de seu diretor, Miguel Rubio Zapata, a atriz levou uma câmera fotográfica com a finalidade de registrar os mercados que havia nas cidades. Em Ayacucho, chama atenção de Ana Correa uma senhora que servia sobremesas, e, curiosa em saber como essa senhora vivia durante o período de violência, a atriz tornou-se interlocutora de um testemunho. A mulher contou à atriz que, apesar de haverem assassinado seu filho e seu irmão, ela teve que continuar cozinhando para alimentar as pessoas, e, nesse caso, de sua panela procedia a comida que alimentava tanto guerrilheiros do PCP-SL, quanto os Militares das Forças Oficiais do Estado, estudantes universitários, jornalistas, camponeses, todos os que necessitavam comer.

---

[507] Como exemplo, vejam o vídeo: *Sendero Luminoso. Homenaje a los Héroes Caídos*. Disponível em: <http://www. youtube.com/watch?v=zvraGNxPbjA>. Acesso em 20 de fev. de 2013.

[508] Cf. CORREA, Ana. "Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo". IN: *Karpa.Dissident Theatricalities, Visual Arts and Culture.* Los Angeles: California State University. N. 2.1. Winnter, 2009. Arquivo disponível em: <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1/Site%20Folder/Resources/rosa cuchillo anacorrea.pdf>. Acesso em 20 de abr. de 2012. A atriz explica, nesse artigo, o processo de trabalho de Rosa Cuchillo, que teve estreia no mesmo ano em que *Sin Título Tecnica Mixta*, de forma que acredito que o contexto de catalogação de testemunhos em Ayacucho é o mesmo e esses materiais contribuíram em ambos os processos.

Após catalogar testemunhos de outras mulheres ayacuchanas que, como aquela cozinheira, haviam perdido seus filhos, suas famílias, ou foram violentadas, a atriz diz que não sabia que metáfora utilizar para representar esses sofrimentos no teatro. As panelas surgem então como uma possibilidade de externalizar as emoções e improvisar uma ação que, com o objetivo de trabalhar um comportamento verdadeiro, associado a um trauma, tivesse como referência ações cotidianas. Desse modo, as panelas de barro levadas à cena, não totalmente desassociadas do contexto cotidiano a que pertencem, funcionam como extensão da alma da atriz, e também reúnem um traço da alma daquela senhora, a qual os movimentos de Ana Correa parecem invocar. Os movimentos sobre os quais me refiro, ao mesmo tempo em que reproduzem o comportamento cotidiano da mulher com suas panelas, servindo as pessoas, vítimas e algozes, aparecem desassociados de sua cotidianidade. Conexo às sensações de dor e de sofrimento, o movimento com as tampas serve para a atriz dispersar sua energia no espaço, ou, como na foto, oferecer uma imagem visual, quando o rosto de uma criança parece estar em tudo, já que o pensamento dessa mulher, mesmo quando está cozinhando, é direcionado à presença do filho, em forma de lembrança.

FIGURA 36 – Ana Correa em *Sin Título Técnica Mixta*.
Foto de Elsa Estremadoyroem.
Fonte: *El cuerpo ausente (performance política)* (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 203).

Por meio de informações que são integradas às panelas, como esculturas de cerâmica ou elementos como a água e o fogo, elas são transformadas e passam a ser uma extensão da anatomia da atriz. Uma das panelas derrama água, a outra está em combustão, por causa das chamas das velas. A maneira como Ana Correa gesticula e estabelece diálogos entre essas panelas e seu corpo faz com que esses instrumentos lembrem um seio, ou um sexo que ora despeja a vida, ora queima pela dor causada pela violência. A atriz presentifica um gestual

relacionado ao sofrimento de mulheres e de seus familiares, durante e após os conflitos políticos. Os traumas sofridos, seja por meio da violência corporal ou psicológica, são expressos durante o processo de rememoração dos elos cênicos desenvolvidos.

Para presentificar, no teatro, a memória como *ars* e como *vis*, os atores lançam mão do trabalho com os mitos e máscaras, a partir da citação de manifestações populares, do trabalho com objetos e outros elementos na cena. Quando o elo cênico atinge o seu significado social, desperta, no espectador, a necessidade de acessar suas próprias vivências, seu repertório e de reconhecer suas cicatrizes individuais. Aproveitando-se da situação teatral, ele pode contribuir, de forma indireta, para que, nesse espaço entre a vida e a arte, sejam resgatadas as subjetividades de um coletivo presente. Essa projeção do acontecimento teatral é suscetível mesmo quando Yuyachkani, que dialoga com problemas nacionais, leva o seu trabalho a outros países e continentes e o apresenta para um coletivo heterogêneo.

FIGURA 37 – Ana Correa na demonstração "La rebelión de los Objetos".
Fonte: Foto de Elsa Estremadoyro.

Nesse teatro que expõe, ao invés de impor, ideias sobre acontecimentos reais, presentifica-se a arte da memória e a memória como um tesouro de sofrimentos[509]. Mesmo nas ações mais cômicas, relacionadas aos episódios de corrupção política durante o segundo governo do Presidente Alberto Fujimori, em que se alude à intervenção da rua *El bus de la fuga* (2001), não é possível sentir-se confortável. A memória que se transmite nesse

[509] "Der leidschatz der Menschheit wird humaner Besitz". "O tesouro de sofrimento da humanidade torna-se patrimônio humano", foi uma frase de Aby Warburg manifestada em forma de nota, no contexto de uma palestra na câmara de Comércio de Hamburgo em 10 de abril de 1928. Segundo Aleida Assman (2011, p. 400), Warburg denomina "tesouro de sofrimento da humanidade" a memória que registra as agitações mágico-fóbicas e as paixões cúltico-orgiásticas, ligada à motricidade do inconsciente cultural.

espetáculo diz respeito a sofrimentos coletivos exemplares que, desde a colonização até os últimos dois eventos históricos aos quais faz referência, atravessam a nacionalidade peruana como valiosa e inesgotável potência de recordação de feridas e traumas da memória coletiva.

3.3 A HISTÓRIA E A MEMÓRIA, NO TEATRO, A PARTIR DA ATUALIZAÇÃO DOS MITOS

> […] Los talladores estaban a la sazón esculpiendo, a la zaga de esta primera parte del friso, la segunda sección del bajorrelieve, que representaba un coro de plañideras. Uno de los artistas cincelaba el rebozo de una de las lloradoras; otro labraba un pie descalzo, levantado hacia atrás, al dar el paso; aquel desleía una angustia excesiva en unos labios; este delineaba una lágrima, cayendo a la altura de un cuello cetrino y joven, y cual luchaba, hacía algunos días, por atenuar la cavilosa vibración de unas pestañas... Los talladores trabajaban ardorosamente. Uno de ellos exclamó sorprendido, a mitad o al final de su labor:
> –¡Oro!... ¿De dónde sale oro en esta piedra?
> A un golpe de cincel, una chispa de oro apareció en la palma de una mano del relieve. Meditó el artista un momento, sin decidirse a limar el aspa del metal sagrado. Contempló desde diversos puntos de vista la mano, la palpó varias veces y con sumo cuidado, poniendo el alma en las yemas de los dedos. Volvió a meditar largamente y una sonrisa inefable iluminó su rostro: la mano estaba perfecta. ¡Ni una línea más ni un átomo menos![510] (VALLEJO, 2009, p. 84-85).

Em *La piedra cansada* (1937), de César Vallejo, chama a atenção o cruzamento de símbolos, como o do ouro, remetendo ao mito de "El Dorado" ao que já fiz alusão quando falava do espetáculo *Hecho en el Perú* de Yuyachkani. Para mim, interessa o fato de que há uma intercessão temática entre as duas experiências teatrais, se considero a forma como esse mito é trabalhado na vitrine "El Dorado" e no drama de Vallejo. O tema relacionado aos metais preciosos e à mineração não aparece como tema central em *La piedra cansada*, mas como um enigma, ou como o que Jacques Rancière, em seu livro *O inconsciente estético* (2009), chama de *detalhes*. Para esse autor, os *detalhes* são os signos em que se cifra uma

[510] "[…] Os talhadores estavam naquele tempo esculpindo, por trás da primeira parte do friso, a segunda sessão do baixo relevo, que representava um coro de mulheres que lamentavam. Um dos artistas pincelava o manto de uma das chorosas; outro lavrava um pé descalço, levantando para trás, ao dar um passo; aquele expressava uma angústia excessiva num dos lábios; este delineava uma lágrima, caindo à altura de um pescoço melancólico e jovem, e qual lutava, há alguns dias, por atenuar a desconfiada vibração de umas pestanas... Os talhadores trabalhavam ardorosamente. Um deles exclamou surpreendido, na metade ou no fim de sua lida:/ _ Ouro! De onde sai o ouro desta pedra? / Com um golpe de pincel, uma partícula de ouro apareceu na palma de uma mão do relevo. Meditou o artista um momento, sem se decidir a polir a cruz do metal sagrado. Contemplou a partir de diversos pontos de vista a mão, apalpou-a várias vezes e com muito cuidado, colocando a alma nas pontas dos dedos. Voltou a meditar longamente e um sorriso inenarrável iluminou seu rosto: a mão estava perfeita. Nenhuma linha a mais, nem um átomo a menos" (VALLEJO, 2009, p. 84-85).

história, sendo inscritos na continuidade da revolução estética. Aliados à escrita, aquela que "quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca" (RANCIÈRE, 2009, p. 34), os *detalhes* compõem, no campo da linguagem literária, o cenário que compõe o campo da representação. É nesse sentido que se pode dizer que a construção de um contexto pré-hispânico pressupõe, na dramaturgia de Vallejo, a intenção de fazer falar certos detalhes que podem funcionar, como sujeito metafórico, isto é, "el factor temporal que impide que las entidades naturales o culturales imaginarias se queden *gelée* en su estéril llanura"[511] (LEZAMA LIMA, 1969, p. 13).

Quando, no décimo primeiro ato de *La piedra cansada*, a multidão de quéchuas corre para as ruas para receber o novo Inca, Tolpor, que entra em Cusco com seu Exército do Sol, numa passagem reflexiva, isto é, sem grandes acontecimentos ou ações, um *amauta* e um ancião estão a dialogar:

> SALLCUPAR, *a un anciano que, con él son los únicos que quedan en la escena:* — Anciano, ¿qué diferencia existe entre el hombre que oculta un secreto y aquél que niega la verdad? ¿Un secreto es, quizá, una verdad que se niega? ¿El que guarda un secreto, peca, acaso, de mentira?
> ANCIANO: — Amauta, no te entiendo.
> SALLCUPAR: — ¡Anciano, pongo en tus manos este pequeño pensamiento, que rebasa de mis sienes: el amor, ¡qué inmensidad! En todo está el amor. Es como el oro. Todo en el mundo es oro: el Koricancha es de oro, el palacio del Inca es de oro, el baño de la ñusta es de oro, el banco del sabio es de oro, la flecha del soldado es de oro y la cabaña del gañán también es de oro puro, buen anciano. ¡Todo en el mundo es de oro, y todo en la existencia es amor!
> ANCIANO: — ¿Y el odio, amauta? ¿Qué sitio ocupa el odio en tu sistema?
> SACLLUPAR: — ¡También el odio es amor!... *(De pronto, unas mujeres pasan aterradas por la escena)*
> MUJER 9: — ¡Los guerreros atacan!
> MUJER 10: — ¡El hachero, contra el Cuzco! *(Farándulas del pueblo cruzan la escena, bailando, al son de una música de guerra, la danza de las hachas)*[512] (VALLEJO, 1979, p. 204-205).

[511] "o fator temporal que impede que as entidades naturais ou culturais imaginárias fiquem congeladas na sua estéril planície" (LEZAMA LIMA, 1969, p. 13).

[512] "SALLCUPAR, *a um ancião que, com ele, são os únicos que permanecem na cena*: — Ancião, que diferença existe entre um homem que oculta um segredo e aquele que nega a verdade? Um segredo é, talvez, uma verdade que se nega? Aquele que guarda um segredo peca, por acaso, por mentir? ANCIANO: — Amauta, não te entendo! SALLCUPAR: — Ancião, coloco em tuas mãos este pequeno pensamento, que transborda de minhas têmporas: o amor, que imensidão! O amor está em tudo. É como o ouro. Tudo, no mundo, é ouro: o Koricancha é de ouro, o palácio do Inca é de ouro, o banheiro da donzela é de ouro, o banco do sábio é de ouro, a flecha do soldado é de ouro e a cabana do criado também é de ouro puro, bom ancião. Tudo, no mundo, é de ouro, e tudo, na existência, é amor! ANCIANO: — Mas e o ódio, amauta? Que lugar ocupa o ódio em teu sistema? SALLCUPAR: — Também o ódio é amor. (*De repente, umas mulheres passam assustadas pela cena*). MULHER 9: — Os guerreiros atacam! MULHER 10: — O tocheiro, contra Cusco! *(Comediantes do povoado cruzam a cena, dançando, ao som de uma música de guerra, a dança*

Pelo menos três elementos, na citação acima, asseguram a essa peça de César Vallejo um caráter de arquivo performático, cujo objetivo é dar voz a uma história que não está nos discursos oficiais. Vê-se, aí, a retomada de uma realidade num momento de crise, a referência a uma filosofia andina, relacionada ao ouro, que logo remete, a partir da conquista e de um contexto colonial, ao mito de "El Dorado" e à dança das tochas, a que o escritor faz alusão na didascália.

A "*danza de las hachas"* corresponde à incorporação de um *taqui* de guerra ao texto. O interessante é que o nome desse *taqui* é semelhante ao de uma dança oriunda da Espanha.[513] E, já que em toda a trama de *La piedra cansada* não aparecem evidências sobre a presença de espanhóis, se considero a referência à "*danza de las hachas"* como dança das tochas e não um *taqui* andino, posso cogitar que a presença dessa coreografia funciona a partir de uma ambivalência cultural no momento da invasão de Cusco pelas tropas de Tolpor. Essa hipótese admite considerá-la como um detalhe oracular dentro do drama, já que, em minha leitura, sua ambivalência remete, através da linguagem (aquilo que nomeia a coreografia), às futuras lutas pelo poder, entre os povos que vivem no Tawantinsuyo e os invasores espanhóis.

Na fala do amauta, descrita na passagem extraída do drama, destaca-se um comentário sobre a relação entre o amor e o ouro. Ela pode ser associada a uma ideia do passado como utopia e projeção imaginária de como poderia ter sido o antigo Tawantinsuyo. Tratar-se-ia, nesse caso, de uma manifestação da "nostalgia incaica", acusada, antes, por Mariátegui (2007, p. 259) como elemento presente na poética de Vallejo. Entretanto, outras conexões, além dessa, podem ser feitas no que diz respeito à estória de "El Dorado".

A lenda do homem dourado chega ao Ocidente via uma série de cartas de relações e narrativas de viajantes[514], isto é, por meio de textos literários que se resumiam numa única ideia, a de indicação (e sugestão) de fácil riqueza que trouxe, para vários pontos do continente, estrangeiros de todas as origens europeias, ansiosos por encontrar o ouro prometido. No século XIX, o científico explorador alemão Alejandro de Humboldt (1769-1859), após analisar inúmeras versões sobre "El Dorado" e realizar viagens pela América

---

das tochas)" (VALLEJO, 1979, p. 204-205).

[513] A dança das tochas, ou dança dos candelabros, tem origem incerta. Entre alguns autores, seria de origem espanhola, dançada durante os carnavais ou comédias feitas para os reis. Outros pesquisadores asseguram que ela era executada na Itália do século XVI, para encerrar os bailes, nas cortes. A dança das tochas foi dançada, também, na França e na Alemanha, sob formas variantes. Cf. Enciclopedia de la Guitarra. Disponível em: <http://enciclopediadelaguitarra.com/enciclopedia_guitarra/hachas.html>. Acesso em 20 de jul. de 2011.

[514] Cf. HUMBOLDT, 2003. Neste livro foram recopiladas mais de dezessete versões sobre este mito, encontrados em relatos de viajantes dos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX.

Latina, chega à conclusão de que a maior parte de viajantes, historiadores e exploradores, que nos primeiros séculos da conquista escreveram sobre esse mito, estavam persuadidos de que os nomes de províncias e países denominados de "El Dorado" designavam qualquer lugar que pudesse ser um potencial aurífero. Na opinião de Humboldt: "se ha buscado oro en diferentes partes de América del Sur hasta 1613, sin que la palabra Dorado haya sido pronunciada y sin que se haya creído en la existencia de ningún otro centro de civilización y de riqueza más que el imperio del Inca del Cuzco"[515] (HUMBOLDT, *Crónicas de El Dorado*, 2003, p. 122).

Logo após a chegada dos espanhóis ao Tawantinsuyo, por volta de 1534, empreendem-se viagens de explorações que visavam encontrar outros redutos que pudessem oferecer recursos minerais, sobretudo relacionados aos metais preciosos. Homens como Gonzalo Pizarro recorreram à América Latina e disseminaram um mapa do continente, destacando lugares que seriam fontes de metais preciosos, em vários pontos transnacionais (os Andes colombianos, parte oriental da Venezuela, Quito em Equador, a região do Rio da Prata e a Amazônia brasileira). Daí que Humboldt classifique o mito de "El Dorado" como um mito "universal", porque mobilizou um grande número de sujeitos culturais seduzidos pelo lucro fácil, mas que ao mesmo tempo foram responsáveis pela fundação de cidades, pela cartografia dos territórios percorridos, e pela divulgação dessa lenda, que, já no século XVII, "recorría el mundo como un hecho fantástico, pero que arrancaba de un hecho real"[516] (KUPCHIK, 2008, p. 114).

O fato real, mencionado por Kupchik (2008, p. 114-115), seria a Cerimônia da Lagoa de Guatavita, relatada também pelo colombiano Juan Rodríguez Freyle (1566-1642) em seu livro *El Carnero, conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada en las Indias Occidentales del Mar Océanico y fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá* (2003, *Crónicas de El Dorado*, p. 66-71). Conta-se que, na jurisdição de Santa Fé, atual departamento de Cundinamarca, na região dos Andes colombianos, Guatavita, um curaca, levara a julgamento sua cônjuge, por desconfiança de adultério. Sendo condenada, castigada e humilhada, a mulher recolhe sua filha e comete suicídio e infanticídio, afogando-se, com a criança, na lagoa. Desalentado, Guatavita procura os seus amautas conselheiros, que enxergam sua filha e esposa sob as águas. Mortas, as duas viviam numa tumba submersa e como forma de manifestar o seu luto e a sua dor, o curaca oferecia tributos aos dois cadáveres

[515] "procurou-se ouro em diferentes partes da América do Sul, até 1613, sem que a palavra "Dourado" houvesse sido pronunciada e sem que houvessem acreditado na existência de nenhum outro centro de civilização e de riqueza além do império do Inca de Cusco" (HUMBOLDT, *Crónicas de El Dorado*, 2003, p. 122).
[516] "corria o mundo como um fato fantástico, mas que se extraía de um fato real" (KUPCHIK, 2008, p. 114).

imersos na água. Além dos presentes em pedras preciosas, que eram regularmente entregues às duas, o curaca oferecia a si mesmo, num ritual muito particular. Nu, untava seu corpo com uma substância pegajosa (graxa orgânica), cobrindo-se, em seguida, com uma grossa camada de ouro em pó (o recolhimento e a moagem do metal faziam parte do ritual). Acompanhado pelos sacerdotes, o curaca se dirigia à lagoa, de onde só saía quando não mais havia nenhum resquício de ouro em seu corpo, isto é, quando o movimento das águas levasse para si o ouro, que passaria a ser adorno do altar onde descansavam os corpos de seus entes queridos. A Cerimônia da Lagoa Guatavita passa, depois do episódio narrado, a ser um ritual de posse de poder, uma vez que todos os posteriores curacas da aldeia realizariam o culto, como pré-requisito à legitimação da sua herança.

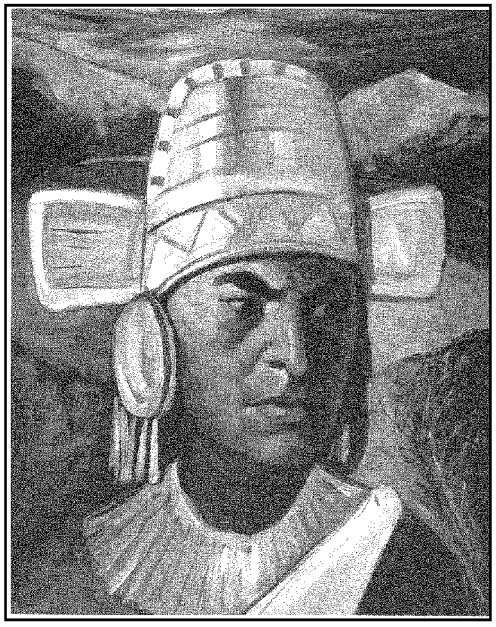

FIGURA 38 – O curaca Guatavita. Ilustração de Ricardo Ajler.
Fonte: KUPCHIK, 2008, p. 141.

Raul Porras-Barranechea (1999) explica que os mitos, desde uma concepção andina, "anteceden a la historia"[517] (PORRAS-BORRANECHEA, 1999, p. 173). Referenciando a experiência dos povos andinos e sua relação com os mitos atribui-se a essas narrativas orais a função de registrar na memória corporal (oralidade) os fatos, em virtude da ausência de registros dos acontecimentos importantes, em forma de escritura alfabética. Porras-Barranechea considera ainda que o tempo Inca pertence a um tempo mítico eterno,

[517] "[…] antecedem à história" (PORRAS-BORRANECHEA, 1999, p. 173).

várias vezes relacionado à narrativa fundadora de uma civilização e isso tem a ver com a possibilidade de podermos acessar aquelas narrações que, oralmente, registraram as vivências e os acontecimentos importantes desses povos. No caso do rito do qual aqui estou a falar, sua reprodução é resguardada e transmitida via narração dos procedimentos da cerimônia e transmissão dos valores e compromissos comunitários que dão origem à mesma, é, pois um mito que assegura a transmissão de um ritual. Porém, essa cerimônia religiosa, é tomada e transformada em outro "mito" pelos viajantes espanhóis, que passam a transmitir a imagem de uma lagoa onde se podia pescar ouro com rede, e onde o curaca podia se banhar do ouro que se misturava às areias. Segundo relata Kupchik:

> La ceremonia de El Dorado fue divulgada por los Conquistadores – a menudo para burlarse de ella –, mientras que otros la negaban, y pensaban que todo se reducía a una invención de los indios. Sin embargo, un acabado estudio[518] de la civilización, ritos y costumbres de los chibchas, ha podido comprobar que la ceremonia del indio Dorado no es una fabulación, sino que tiene bases históricas ciertas.[519] (KUPCHIK, 2008, p. 116).

No caso da cerimônia da Lagoa de Guatavita, tem-se um ritual que se transmite como "mito" de duas formas distintas. Da primeira, oralmente, como forma de transmissão de saberes e de preservação dos valores comunitários e ainda por meio da escrita, em forma de crônicas coloniais ou relatos de viagem, através do contato entre as várias culturas envolvidas no processo de colonização do continente. Pode-se dizer que uma prática religiosa fundamental para a manutenção da cosmogonia andina foi adaptada à narrativa mítica pelo colonizador, que a formaliza por escrito e, por sua vez, subverte e corrompe a mesma. Responsáveis por registrar as especulações que envolviam a existência e a localização de El Dorado, os viajantes estrangeiros como numa espécie de ficção, selecionaram aqueles detalhes que deveriam ser preservados à posteridade e cada versão do mito de "El Dorado" e propuseram uma visão ideal desse lugar sedutor e ao mesmo tempo impossível. Sedutor porque nele se encontrava a promessa de um tesouro, e impossível porque, por mais riqueza material que se pudesse encontrar em algum lugar indicado nesses relatos, o verdadeiro valor daqueles lugares e metais preciosos estava em sua sacralidade, do ponto de vista do sujeito andino.

---

[518] O estudo recente a que Kupchik se refere é *Ritual and Pilgrimage in the Ancient Andes: The Islands of the Sun and the Moon*, de Brian S. Bauer (Cf. BAUER, 2001).

[519] "A cerimônia de El Dorado foi divulgada pelos conquistadores – com frequência, para zombar dela –, enquanto que outros a negavam e pensavam que tudo se reduzia a uma invenção dos índios. No entanto, um recente estudo da civilização, dos rituais e costumes dos chibchas, pôde comprovar que a cerimônia do índio Dourado não é uma fabulação, mas possui bases históricas confiáveis" (KUPCHIK, 2008, p. 116).

De maneira geral, pensando em sua importância como veículos de transmissão de saberes, o caráter maleável dos discursos míticos não é negativo. Porém, quando penso nos choques culturais e nas lutas pelo poder discursivo, como os que ocorreram durante a colonização do Tawantinsuyo, vejo que essa característica tornou-se também o lugar para a subversão dos mitos, uma vez que o seu caráter mutável propiciou, de forma negativa, o aparecimento de novos rostos, novos enigmas, cansaços e terrores[520]. As transcrições dos ritos e dos costumes que havia no continente, e especialmente no Tawantinsuyo inca, foram realizadas, afinal, por homens de letras, por religiosos que faziam parte do projeto colonizador, acompanhados por toda sorte de homens, de delinquentes a doutos, e foi por meio de textos literários que se propagou o mito de "El Dorado", como uma ficção colonial, conivente com os interesses materiais. Tratou-se de uma propagação "burlesca" do ritual religioso, constituído por meio de uma subversão factual dos eventos, já que um ritual pré-colonial passa a ser considerado como "invenção dos índios".

No contexto de um mundo onde tudo "é de ouro", onde o valor relativo ao ouro se pesa na mesma balança dos sentimentos, como dizia a personagem do drama de Vallejo (1979, p. 205), não poderia deixar de ser nocivo o confronto entre culturas tão diversas. As denúncias de violações de sepulturas e templos sagrados em Cusco, por parte dos europeus, eram comuns, pois a prática fazia parte da caça aos tesouros empreendida pelos conquistadores. Templos, objetos de arte incásica e até imagens das *Huacas* foram destruídos. Considerando a relação de cada cultura com a morte, com valores materiais e a sua própria organização social, agregar um juízo ético a esses fatos seria inadequado (quinhentos e vinte anos mais tarde). Nesse caso, é necessário estar atento, como lembra Ginzburg (2002, p. 38), aos limites do relativismo. Mas penso que a profanação dos rituais tradicionais pré-hispânicos foi negativa, mesmo quando considero que "a análise da distorção específica de qualquer fonte já é um elemento construtivo" (GINZBURG, 2002, p. 44) para a elaboração da História. A essa ideia, vale acrescentar a noção de que a análise de qualquer fonte oral é, também, um elemento positivo para a montagem da História, pois amplia o número de versões. Infelizmente, sobre as versões que circundam o mito de "El Dorado", a voz do sujeito andino não apareceu ao longo da elaboração da História, o que deixa claro que muito do que sabemos sobre "El Dorado" surge de um mito que nasce a partir da invasão do continente latino-americano, isto é, de um mito essencialmente colonial.

[520] Cf. LEZAMA LIMA, 1969, p. 16.

Já como estrutura literária, é interessante pensar esse mito colonial do ponto de vista em que o confrontamos com os propriamente pré-hispânicos, de acordo com o qual a retórica e a oralidade, como formas de um saber compartilhado, configuram o lugar possível de uma prova, do ato e do tempo originais, sem testemunhas ou com testemunhos que, como o das rochas que constituem o que resta da Fortaleza Sacsayhuamán, dizem somente de seu tempo, de sua existência e resistência frente à ação destruidora da humanidade, dos invasores e do tempo. Enquanto isso, o mito de "El Dorado" pós-conquista será sempre esse lugar impossível, cuja existência amplia-se de acordo com a necessidade de usurpar o território recém-descoberto, explorado até hoje por aqueles que agregam à natureza um valor material, não afetivo nem possuidor de sacralidade.

Em sua teoria da transculturação, Ángel Rama (2001, p. 223-224) afirmava que uma das características da escrita transculturada é a retomada e a incorporação de mitos oriundos das culturas pré-hispânicas. Para Rama (2001, p. 223-224), esse renascimento mítico se dá de forma diferenciada do modo como se deu no Iluminismo europeu. Os mitos reaparecem nos trabalhos dos escritores da transculturação através da atualização de seus mecanismos geradores, os quais passam a ser tratados como instrumentos que podem ser utilizados textualmente para produzir redes analógicas, percepções do sensível, associações sobre objetos e relações inter-humanas. Será o pensar mítico que "transportará os enfoques culturais à realidade para poder vê-la por meio da elaboração mítica, tornando sua novamente a ciência mítica" (RAMA, 2001, p. 224). O ponto de vista de Rama sobre o impasse entre arte e ciência, parece simples mediante a tese de que o mito, agora literário, se expressa através de uma epopeia, aliada a uma potência analógica. Para Theodor Adorno (2003), parece mais complicado, pois o filósofo sempre nos tenta advertir, a partir de seu lugar de enunciação europeu, contra a ingenuidade épica que o mito pode incidir nos processos de entendimento e pensamento literário. Em seu raciocínio, essa ingenuidade épica apresenta-se como antimitológica, destinando-se à busca de uma verdade (científica), que pressupõe uma "fé" na razão, a qual conduz a um tipo de esclarecimento, que funcionaria como o do mito, no contexto europeu. Para o filósofo alemão:

> A maré do mito é a mesmice, o *telos* da narrativa é porém o diferente, e a identidade impiedosamente rígida que fixa o objeto épico serve justamente para alcançar sua própria diferenciação, sua não identidade com o meramente idêntico, com a monotonia não articulada. As epopeias desejam relatar algo digno de ser relatado, algo que não se equipara a todo resto, algo inconfundível e que merece ser transmitido em seu próprio nome (ADORNO, 2003, p. 48).

Em todo caso, isso não cabe ao uso do mito na dramaturgia de Vallejo. Relacionando-se mais com as considerações de Rama (2001), o ouro aparece como um mito, enquanto ícone utópico, no contexto das relações econômicas entre os povos do Tawantinsuyo e é um elemento que transporta um enfoque cultural para a realidade por meio da elaboração mítica, mas sem, contudo, a pretensão de tornar-se ciência. O ouro, esse elemento que, no drama, desencadeia analogias míticas, apresenta-se por meio de um diálogo filosófico, podendo ser transposto à cena para atualizar uma história que *a priori* não necessitou de arquivos nem de comprovação científica para ser legitimada, uma vez que a simbologia dos metais preciosos para o sujeito andino do Tawantinsuyo faz parte de sua religiosidade e de sua cultura de modo geral.

O raciocínio que apresento no parágrafo anterior diz respeito também à epígrafe extraída do romance *Hacia el Reino de los Sciris* (1928), de César Vallejo. Ambientado durante o Tawantinsuyo, o escritor põe foco nos pormenores do cotidiano da nobreza incásica e dos *hatum runa*, sobretudo trabalhadores, como é o caso dos artesãos, e mais especificamente desse que, utilizando o ouro para criar o detalhe em sua arte, realiza a técnica, "poniendo el alma" à sua criação. O poeta peruano, estando consideravelmente distante do que foi o Estado Inca, retoma esse material mitológico, baseado na oralidade e busca repeti-lo, e, ao mesmo tempo, (re)inventá-lo em seus textos ficcionais. Nas pretensões do teatro escrito por César Vallejo, que não parte do que reside enquanto "mesmice", o mito funciona como um índice de ancestralidade, capaz não só de dialogar com os registros históricos coloniais, mas, de forma prática, promover o movimento do homem na história[521] sem a pretensão de levá-lo à categoria de ciência.

Tanto por parte de Vallejo, quanto no trabalho de Yuyachkani, através da vitrine "El Dorado" vê-se que os mitos atualizam-se quando relacionados, diretamente, à existência de um conflito sob o qual sobrevivem os peruanos (andinos e amazônicos), que, ao longo de sua história pós-conquista, lutaram e lutam contra o abuso das reservas naturais e contra a exploração da força laboral pelos capitais estrangeiro e estatal[522]. Por esse prisma, entendo que o mito, em *La piedra cansada*, está aberto a uma rede de analogias que fogem do risco da

[521] Cf. MARIÁTEGUI, 1925, p. 1.

[522] É possível acompanhar as discussões em torno da prática mineradora, no Peru, por meio do *site* da "Red Muqui – Propuesta e Acción". Nesta página, encontram-se informações referentes ao tema da atividade mineradora, sobretudo, no que diz respeito aos conflitos que envolvem a defesa dos recursos naturais e os embates entre mineiros e companhias mineradoras (Disponível em: <http://www.muqui.org/index.php>. Acesso em 10 abr. de 2011).

ingenuidade épica (seja ela do autor ou do espectador), para a qual Adorno (2003, p. 48) chama a atenção. Isso acontece porque Vallejo está pensando nos mitos, como o faz seu contemporâneo, José Carlos Mariátegui[523], a partir da relação que eles podem estabelecer com a ideia de uma vanguarda revolucionária e com a luta de classes, no Peru, nas décadas de 1920 e 1930. Menos que enfatizar uma historiografia do passado, os mitos são reelaborados, relacionados à cultura dos povos do Tawantinsuyo, com a finalidade de acessar uma espécie de era imaginária, no sentido em que propõe Lezama Lima (1969, p. 57) e edificar um pensamento que valorizava os saberes populares.

Mariátegui (1925, p. 1-2) acusava a filosofia racionalista (segundo ele, preocupada em elevar à razão e à ciência as crenças do homem) de ter assassinado os deuses e os mitos. Essa visão racionalista da vida e da História, em sua perspectiva, teve como resultado uma civilização cética e carente de esperanças, ao mesmo tempo, sedenta por ressuscitar mitos extintos, que, associados a ideias nacionalistas, resultaram em guerras e catástrofes, como no caso da Primeira Grande Guerra (1914-1919), que o autor descreve como reanimadora e, ao mesmo tempo, corruptora de mitos. No que se refere a uma crítica à burguesia, em particular, Mariátegui dirá que:

> Lo que más neta y claramente diferencia en esta época a la burguesía y al proletariado es el mito. La burguesía no tiene ya mito alguno. Se ha vuelto incrédula, escéptica, nihilista. El mito liberal renacentista, ha envejecido demasiado. El proletariado tiene un mito: la revolución social. Hacia ese mito se mueve con una fe vehemente y activa. La burguesía niega; el proletariado afirma. La inteligencia burguesa se entretiene en una crítica racionalista del método, de la teoría, de la técnica de los revolucionarios. ¡Qué incomprensión! La fuerza de los revolucionarios no está en su ciencia; está en su fe, en su pasión, en su voluntad. Es una fuerza religiosa, mística, espiritual. Es la fuerza del Mito. La emoción revolucionaria, como escribí en un artículo sobre Gandhi, es una emoción religiosa. Los motivos religiosos se han desplazado del cielo a la tierra. No son divinos; son humanos, son sociales[524]. (MARIÁTEGUI, 1925, p. 3).

[523] Cf. *Obras Completas de José Carlos Mariátegui. El Alma Matinal.* (Disponível em: <http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui/El%20Alma%20Matinal/paginas/el%20mito%20y%20el%20hombre.htm>. Acesso em 11 mar. de 2011).

[524] "O que mais límpida e claramente diferencia a burguesia do proletariado, nesta época, é o mito. A burguesia já não tem mito algum. Ela se tornou incrédula, cética, niilista. O mito liberal renascentista envelheceu demais. O proletariado tem um mito: a revolução social. Em direção a esse mito se move com uma fé veemente e ativa. A burguesia nega; o proletariado afirma. A inteligência burguesa se entretém com uma crítica racionalista do método, da teoria, da técnica dos revolucionários. Que incompreensão! A força dos revolucionários não está em sua ciência; está em sua fé, em sua paixão, em sua vontade. É uma força religiosa, mística, espiritual. É a força do Mito. A emoção revolucionária, como escrevi num artigo sobre Gandhi, é uma emoção religiosa. Os motivos religiosos se deslocaram do céu para a terra. Não são divinos; são humanos, são sociais" (MARIÁTEGUI, 1925, p. 3).

Considerando que Mariátegui se propôs a interpretar o marxismo e o materialismo histórico partindo de seu lugar de enunciação, pensando o Peru dos anos 1920 e 1930 como um país pobre e subdesenvolvido, em que não havia a padronização do capital socializado, na passagem acima, onde se lê "proletariado", entendo tratar-se dos camponeses indígenas. Nesse outro lado da organização social do trabalho, o mito, a que o autor se refere como "emoção religiosa", é o mito da promessa da união dos setores populares contra a exploração do capital dominante, oriundo do "primeiro mundo", cujo escudo sempre foi o pensamento ocidental hegemônico. Partindo dessa perspectiva, está claro que o pensamento de Mariátegui propunha o resgate de mitos pré-europeus como forma de promover a adesão dos setores subalternos, que visavam a sua libertação do poder hegemônico segundo fins revolucionários estruturais. Esses mitos, por sua vez, estão associados a certa era imaginária, a dos *ayllus* coletivos e a de uma política de reciprocidade econômica entre os povos.

Esse pensamento de Mariátegui, de acordo com Grínor Rojo, deveria se revelar "em sintonia com a posição que adotarão, cada vez com maior transparência a partir dos anos 1960 do século XX, os movimentos de liberação nacional no Terceiro Mundo" (ROJO, 2008, p. 17). Antes da crítica culturalista, e dando sequência à tentativa de José Martín[525], o projeto revolucionário de Mariátegui foi anticolonial. Tinha por objetivo romper com o pensamento ocidental hegemônico, que, desde a colonização, havia se instalado na América Latina, pensando numa prática social e histórica. Já em termos literários, para Walter Mignolo (2005, p. 8), a presença dos mitos e tradições orais que propõe uma perspectiva renovada da história, por conseguinte, apresenta uma perspectiva também atualizada da literatura e do teatro a serem produzidos, aí, não com a finalidade de ficcionalizar os mitos, mas de presentificá-los como saberes que, durante muito tempo, estiveram condicionados à racionalidade iluminista.

Na peça de César Vallejo em questão, a partir de um ponto de vista do teatro épico, aliado a essa perspectiva revolucionária do pensamento revolucionário de Mariátgui e de Vallejo, recria-se a atmosfera do período pré-incásico e se estabelece um estranhamento capaz de dar impulso ao espectador para que ele se posicione e perceba o sujeito andino inserido numa realidade que está em processo. Na trama, Vallejo reativa os mitos, à esteira de Mariátegui, associados às categorias humanas e sociais subalternas e à possibilidade de uma revolução social, no Peru. Imerso em condições históricas que, desde o século XVI até o

[525] Grínor Rojo faz alusão à chamada de José Martín, em um Congresso Internacional, em Washington, em 1889, quando propõe uma "segunda independência" aos hispano-americanos. Naquela altura, Martín teria observado a necessidade de indagação dos projetos de construção nacional, pensando a ideia de adequação cultural a que se submetiam os produtos literários, em acordo com a moda ocidental, implicando um espelhamento da literatura das metrópoles.

começo do século XX, tornaram o sujeito andino como aquele que se submete a um poder hegemônico para sobreviver, resistir e defender sua identidade, na peça de Vallejo, Tolpor, um representante de classe (*hatum runa*) durante o Tawantinsuyo, defende o seu estado, antes da chegada do espanhol. A utopia sobre essa organização política emerge a fim de demonstrar um imaginário construído em torno do sujeito andino, que, no marco histórico a partir de onde Vallejo percebia essas relações de classe (na década de 1930), continuava sendo o mesmo "representante" de um grupo subjugado.

No processo de atualização do mito, Vallejo o revitaliza, também, quando torna Tolpor um herói que se permite agir e subverter sua condição de passividade frente às condições históricas. O pedreiro se destaca no exército, comportamento que rompe com as hierarquias de castas. Ele comete crimes, contradiz-se moralmente, e, ao fim da peça, desterra-se de seu passado, tornando-se mendigo e vítima de uma cegueira "induzida"[526]. A autopunição (chorar por se sentir culpado) constitui a consciência do erro da personagem, que não consegue dar continuidade a um tipo de administração justa, eficiente e visionária, como foi a dos Incas. Sobre esse final infeliz, ao invés de reafirmar um fracasso da utopia política de Vallejo, acredito que apenas aponta os fatores que podem induzir a um fracasso revolucionário, quando não há uma verdadeira pulsão coletiva nos impulsos de se transformar a história.

Partindo de uma ideia de Brecht, segundo a qual

> As "condições históricas" não devem, evidentemente, ser imaginadas (nem tão pouco construídas), como poderes misteriosos (como pano de fundo); pelo contrário elas são criadas e mantidas pelos homens (e serão quando for o caso, modificadas por eles). É a ação se desenrolando em nossa frente que nos permite ver essas condições históricas como elas são. (BRECHT, 1967, p. 198).

pode-se atribuir ao drama de Vallejo as características de um teatro épico, pois mesmo não sendo um encenador, o poeta pretendeu demonstrar, por meio das ações do herói, as contradições da luta de classes, como um problema de sua contemporaneidade. Ao mito, ele atribui a função de mover o sujeito numa estrutura histórica sobre a qual a realidade pode ser lida de forma anacrônica. As lutas do passado, das quais Tolpor esteve à frente, poderiam, nesses termos, ser a revolução no presente e no futuro, mesmo que esta estivesse fadada ao

[526] Tolpor, quando indagado por Huacopa se é cego de nascença, responde: "Todo cego, tornou-se cego por chorar, bom lavrador. Os cegos de nascimento choraram muito em outra vida" (VALLEJO, 1979, p. 213).

insucesso[527]. Desde as ações iniciais, relacionadas ao esforço físico (levantamento de pedras), até a crueldade, em ações de vilania (estrangulamento de Oruya), Tolpor se apresenta na peça como um sujeito cujas atitudes levam o leitor a uma reflexão, se orientado pelo espelho segurado pelo encenador, como o próprio Brecht (2002, p. 114) costumava dizer.

Já a presença dos *amautas*, na peça, revitaliza e localiza o épico, por meio dos comentários. Os *amautas* são aqueles que conhecem a verdade, consultam oráculos e antecipam os acontecimentos. No decorrer do drama, a ação de Tolpor funciona como eixo argumentativo, que ora reforça os comentários, ora é *leitmotiv* destes. Embora não encenado, é possível perceber, nesse drama, que há possibilidades de se "recuperar um comportamento esquecido", no sentido de Schechner (1985, p. 35-36), de se "encenar a memória coletiva", no sentido de Taylor (2002, p. 16), e, em termos brechtianos (1967, p. 209-210), de se "atribuir significado a um *Gestus* social".

Pensando no quanto as duas tentativas de trabalho (a de César Vallejo e a do Yuyachkani) se aproximam, apesar das diferenças estéticas, entendo que na escolha temática localiza-se a possibilidade de realização de um teatro herdeiro das postulações do teatro épico político. Isso pode ser percebido, antes de tudo, porque a memória coletiva e nacional é apresentada através de um diálogo com a mitologia e com referências oriundas da história oral, com detalhes que funcionam como sujeitos metafóricos que, imaginados por uma civilização pré-moderna, movimentam-se nessa era imaginária que se faz presente no tempo teatral do agora.

3.4 PRESENÇA E *KAWSAYPACHA* NO ACONTECIMENTO TEATRAL

> *25 de agosto 1934.* Una máxima brechtiana: No conectar con el buen tiempo pasado, sino, con el mal tiempo presente.[528] (BENJAMIN 1975, p. 152).
>
> *12/11/2007.* Lo importante no es la historia sino cómo la contamos. Relativizar el tiempo: el pasado no existe porque ya pasó, el presente es efímero y el futuro no lo conocemos. Esa precaria condición es nuestro punto

[527] Pode-se pensar que Vallejo aludia, também, ao que estava acontecendo na Rússia, à luta pelo direcionamento da revolução, por parte de núcleos políticos, após a morte de Lênin, em 1924, que culminou com Stalin se tornando Secretário Geral do Partido Comunista. Stalin, como se sabe, inaugura um período de endurecimento do comunismo bolchevique. Em relação ao que inicialmente se esperava, como resultado de um processo revolucionário progressivo, ele se coloca como a figura ímpar de um regime autocrático, corrompendo, decididamente, pela estagnação burocrática, a revolução de 1917.

[528] "*25 de agosto 1934.* Uma máxima brechtiana: Não se conectar com o bom tempo que passou, mas com o mau tempo presente" (BENJAMIN 1975, p. 152).

> de partida. El pasado como memoria, el presente como visión y el futuro como una contemplación al horizonte. La muerte como algo que está conviviendo con nosotros.[529] (ZAPATA, 2007, p. 3).

Retomando a máxima brechtiana exposta por Walter Benjamin (1975, p. 152), e a reflexão de Miguel Rubio Zapata (2007, p. 3), tendo a pensar o teatro político do Yuyachkani e o de César Vallejo a partir de sua relação com o tempo histórico e com a encenação da memória no espaço teatral. A memória, como se trabalhou ao longo desta tese, é entendida como importante conector e dispositivo de leitura do presente, o qual se coloca como "efêmera visão" devido a que depende não só dos criadores que elaboram imagens de memória durante os espetáculos, como também dos espectadores que devem interatuar com essa imagens e temas em cena e em um momento posterior ao acontecimento teatral.

Quando Walter Benjamin esteve em Moscou, durante dois meses de estadia na cidade, teve a oportunidade de conhecer, como Vallejo, várias das experimentações do teatro que ali se produzia. No seu *Diário de Moscou*, escrito entre os meses de dezembro e janeiro dos anos de 1926 e 1927, deixou registrados importantes momentos, em que se põe a refletir sobre diversas questões relativas a essa prática[530]. Entre elas, estava a reflexão sobre as formas de representação teatral materialista e universalista que podem ser analisadas a partir das relações entre espaço e tempo:

> No decorrer de minhas conversas com Reich, toco em vários pontos importantes. À noite, muitas vezes falamos longamente sobre a Rússia, o teatro e o materialismo. Reich está muito decepcionado com Plekhanov. Tentei explicar-lhe a oposição entre o modo de representação materialista e o universalista. O modo universalista é sempre idealista, porque não é dialético. De fato, a dialética avança necessariamente, em direção à representação de cada tese ou antítese que encontra, como nova síntese de estrutura triádica e, desta forma, penetra cada vez mais profundamente no interior do objeto e somente nele próprio representa um universo. Tentei ainda demonstrar o pensamento não materialista de Plekhanov através do papel que nele desempenha a teoria, invocando um antagonismo entre teoria e método. No seu intuito de representar o universal, a teoria paira sobre a

[529] "*12/11/2007*. O importante não é a história, mas a maneira como a contamos. Relativizar o tempo: o passado não existe porque já passou, o presente é efêmero e o futuro não o conhecemos. Essa precária condição é o nosso ponto de partida. O passado como memória, o presente como visão e o futuro como uma contemplação do horizonte. A morte como algo que está convivendo conosco" (ZAPATA, 2007, p. 3. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org/download/Notas_ de_Trabajo_Miguel_Rubio.pdf>. Acesso em 20 dez. 2010).

[530] As idas cotidianas ao teatro, durante sua estadia em Moscou, fazem com que Benjamin mencione Asja Lascis (atriz e diretora letã, por quem Benjamin se apaixona) e Bernard Reich (diretor, dramaturgo e crítico de teatro alemão, que vivia com Asja, e com quem Benjamin havia publicado um artigo, em 1925), bem como a vontade de escrever criticamente sobre o teatro: "Visitando Asja à tarde, mencionei que queria escrever sobre teatro na *Literarische Welt* (Mundo Literário)" (BENJAMIN, 1989, p. 47). Benjamin realizou sua pesquisa, publicando um artigo, em 1927, na *Literarische Welt*, com o título "Der Regisseur Meyerhold – in Moskau erledigt?" ("O Teatro de Meyerhold – Assassinado em Moscou?").

> ciência, enquanto é característico do método que toda análise de um princípio universal resulte, novamente e de imediato, num objeto que lhe é próprio. (Exemplo da análise da relação entre os conceitos de tempo e de espaço na teoria da relatividade). (BENJAMIN, 1989, p. 48).

Seguindo o raciocínio que esboça Benjamin[531], penso no meu *corpus* de pesquisa e no modo como os encenadores propõem uma encenação de eventos do passado como unidades processuais, que pertencem à memória coletiva. Esses eventos trazidos à cena possuiriam uma materialidade inserida numa concepção de tempo mais ou menos semelhante àquela proposta por Henri Bergson[532], na qual o tempo existe, "dura", de acordo com a durabilidade a ele direcionada pelo indivíduo, pressupondo-se que o sujeito possui uma memória e uma consciência individual, particular. Mas também estou pensando numa concepção de tempo que, associada à concepção de espaço, caracteriza-se igualmente pela sua forte relação com uma consciência mítica, no sentido em que propôs Ernst Cassier (2004)[533].

No trecho acima, Benjamin estava pensando na teoria da relatividade[534] quando fazia tais considerações sobre o teatro. Daí poder levar em conta, como Bergson, o fato de

---

[531] Toda essa explicação dada por Benjamin pode ser lida tanto como tentativa de entender "sinteticamente" as diferenças entre a representação materialista e a universalista, no teatro russo, quanto como tentativa de amenizar a decepção de Reich com Plekhanov. Antes, no momento pré-revolucionário, Gueórgui Valentinovitch Plekhanov (1856-1918) havia teorizado uma importante tese sobre o papel do indivíduo na história. Era, na ocasião (meados de 1897), um marxista ortodoxo, figura chave do movimento trabalhista e pioneiro na divulgação do marxismo, na Rússia. Durante a revolução, entretanto, Plekhanov se colocou como contrarrevolucionário, atitude que contrariava a teoria por ele desenvolvida, uma vez que essa preconizava, ardorosamente, a ideia de que mesmo os denominados "grandes homens" não podem contrariar suas tendências, principalmente, quando estas se relacionam a uma mentalidade utópica (desejo que se satisfaz na política social). É porque Plekhanov invoca, em sua teoria, "um antagonismo entre teoria e método", o que levaria a uma dialética negativa, no sentido adorniano, que Benjamin o entende e compreende sua obra como não materialista, contrariando o que tinham pensado os materialistas, que, como Reich, viam em Plekhanov uma decepção.

[532] "Todo o mundo concordará conosco que não se concebe tempo sem um *antes* e um *depois*: o tempo é sucessão. [...] ali onde não há alguma memória, alguma consciência, real ou virtual, constatada ou imaginada, efetivamente presente ou idealmente introduzida, não pode haver um antes *e* um depois: há um *ou* outro, não há os dois; e é preciso os dois para fazer tempo." (BERGSON, 2006, p. 77).

[533] Segundo Cassier (2004, p. 137): "Em vez de estar preso ao esquematismo de uma regra, de uma lei necessária, todo objeto que apreende e preenche a consciência mítica aparece como algo excepcional, que pertence só a si mesmo, como algo incomparável e improvável e próprio. Ele vive, por assim dizer, numa atmosfera individual; é algo excepcional que só pode ser apreendido nesta sua singularidade, em seu aqui e agora imediato. Mas, por outro lado, os conteúdos da consciência mítica não se dissolvem numa miríade de detalhes desconexos, mas neles predomina também algo de universal, que evidentemente é de outra espécie e procedência do que universal do conceito lógico".

[534] Os estudos sobre a Teoria da Relatividade Restrita ou Especial foram desenvolvidos pelo físico Albert Einstein e pelo matemático Hermann Minkowski. Em 1909, Minkowski realizou uma conferência na qual já observava que o tempo e o espaço estariam destinados a se dissolver, em uma espécie de unidade, que substituiria a realidade independente de cada um. Nos anos seguintes, Einstein aprofunda essas pesquisas, apresentando, entre 1915 e 1917, a Teoria da Relatividade Geral, em que demonstra, inclusive, ser possível agir sobre o espaço-tempo, tratado como um sistema físico passível de sofrer a interferência das ações dos homens. O Universo, então, passa a ser considerado como um todo, cujo espaço-tempo é simultâneo. Einstein também demonstrará que a simultaneidade de dois acontecimentos é relativa, e que depende do indivíduo que está

que, embora para Albert Einstein (1879-1955) o tempo estivesse ligado de maneira fixa ao espaço e à matéria onipresentes, sua ideia de simultaneidade relativa (fatos que ocorrem em diferentes locais e ao mesmo tempo) confere uma certa "eternidade" ao tempo. Distinta de uma interpretação generalizada, essa eternidade não se imprime, segundo Bergson (2006, p. 56), como um "tempo impessoal", em que o universo é percebido como espaço geral, em contraste com um tempo interior[535]. Seguindo esse raciocínio, penso nas considerações de Victor Turner (2008) sobre os dramas sociais. Segundo a explicação do antropólogo, os dramas sociais são sequências de eventos sociais. Se acompanhados por um observador, eles podem ser apresentados como possuindo uma estrutura temporal, fazer parte de uma história, fixada por datas. Contudo, no sentido de que os eventos históricos não estão totalmente consumados, pois "estariam no máximo, encaminhados para um fim" (TURNER, 2008, p. 31). Se por um lado estas estruturas temporais podem ser enquadradas em um tempo cronológico, por outro, são estruturas temporais incompletas, como fluxos sucessivos, nunca acabados. Desde uma perspectiva mítica, espaço e tempo estariam articulados "não ao fixar em pensamentos duradouros o instável e flutuante dos fenômenos sensíveis, mas ao aproximar do ser espacial e temporal a sua antítese específica" (CASSIRER, 2004, p. 149). Essa antítese reside para Cassirer, justamente, na oposição entre o sagrado e o profano, que por sua vez congrega, no meu ponto de vista, o conflito mais aparente nas experiências teatrais aqui estudadas: o conflito entre voz e letra, entre o hegemônico e o subalterno, entre o "sagrado", na concepção cristã do termo, e o "profano" legitimado, duramente, durante a colonização de nosso continente e dos choques culturais procedentes desse contexto.

Pensando na literatura dramática de Vallejo e no texto espetacular do Yuyachkani, observa-se que, ao trazerem a memória dos ritos e dos mitos como matéria teatral, esta memória em cena se manifesta como uma teia aberta e, por mais que se tente contorná-la, enquadrando-a numa sequência validada pela história oficial, essa encenação por si mesma resiste em funcionar como uma estrutura fixa. Turner é quem lembra: "se tivéssemos os meios da ficção-científica para penetrar nas mentes dos atores paralisados, sem dúvida encontraríamos nelas um conjunto de ideias, imagens, conceitos e assim por diante, que

observando ou participando dos fenômenos (Cf. FLEMING, Henrique. *O tempo na física*. Disponível em: <http://www.hfleming.com/tempo.html>. Acesso em 29 dez. 2010).

535 Esse tempo impessoal renegaria os aspectos subjetivos que compõem a duração, e por isso, para Bergson, relendo Einstein, a simultaneidade relativa a esse tempo que é comum a todos não anula a duração interior, porque, se fosse assim, "duração real e tempo especializado não seriam [...] equivalentes e, por conseguinte, não haveria para nós tempo em geral; haveria apenas a duração de cada um em nós" (BERGSON, 2006, p. 63). Nestes termos, cada tempo é, afinal, diverso, para cada indivíduo, particularmente, ou para um grupo (que pode ou não constituir uma temporalidade especializada).

poderíamos rotular de estruturas atemporais" (TURNER, 2008, p. 31). Isso quer dizer que existem, inseridas nas estruturas temporais (sejam entendidas como dramas sociais ou eventos históricos, levando em conta sua duração individual ou compartilhada), modalidades que estão aquém do tempo, que não possuem uma durabilidade fixa, pertencendo a uma sorte de eternidade. Por essa eternidade, vivenciada na memória, as estruturas atemporais que deixaram resíduos simbólicos no tempo social, como um todo, chegam ao conhecimento epistemológico, sendo filtradas pela consciência do sujeito. O caráter insurrecto dessas estruturas atemporais pode estar desassociado da duração, sem ser independente dela, o que a torna um potente conector temporal.

Pela leitura que faço da dramaturgia de Vallejo e dos textos espetaculares do Yuyachkani, entendo que alguns mitos, imagens, ideias ou conceitos relacionados à cosmogonia funcionam como unidades atemporais, tanto quando estão inscritos numa história oficial (relativa a um significado construído com a chegada dos espanhóis à América), como quando são lidos como unidades estruturais de um drama social que não exatamente fazem parte de uma história oficial, mas que possuem grande valor, por constituírem práticas rituais e saberes dos sujeitos andinos configurados, muitos deles, em estruturas míticas e coreográficas. Essas estruturas, mesmo que presentes num teatro que se quisesse materialista histórico – como imagino fosse o caso do César Vallejo –, trazem à encenação uma perspectiva universalista, do ponto de vista benjaminiano. Nesse caso, o universalista estaria mais inclinado a uma concepção de tempo afim à ideia de eternidade e à simultaneidade pretendida por Einstein, já que, nessas estruturas atemporais, embora dependentes de uma recepção por parte dos indivíduos, a duração permaneceria sucessiva e simultânea, abarcando interpretações que estariam para além de um princípio histórico (encerrado na própria história), pois se excede a urgência do presente e das consciências individuais, possuindo, no meu ponto de vista, uma relação com a concepção de *Pacha*, que, por sua vez, funciona como um conceito nuclear da cosmogonia andina[536].

[536] De forma semelhante como se considera o "mana" dos melanésios e polinésios. De acordo com Ernst Cassirer (2004), o "mana" foi considerado um conceito central do pensamento mítico primitivo desses e de outros povos da América do Norte, sobretudo porque em torno dele seguiram-se investigações etnológicas, etnopsicológicas e sociológicas. Segundo Codrington (*apud* Cassirer) o "mana" poderia estar relacionado a uma força espiritual e mágico-sobrenatural. Mas, para Cassirer o conceito é tão complexo que "quanto mais apuradamente se determinou a significação da palavra "mana", e quanto mais precisamente se circunscreveu o conteúdo da representação, tanto mais ambas se mostraram pertencentes a uma outra camada, a uma orientação "pré-animista" do pensamento mítico" (Cassirer, 2004, p. 141). Devido a isso, Cassirer argumenta que em relação ao "mana" "não há uma linha de separação nítida entre o ser físico e psíquico, entre o ser pessoal-espiritual e o ser impessoal, é que o uso da palavra "mana" parece encontrar seu lugar próprio" (CASSIRER, 2004, p. 141).

FIGURA 39 – Débora Correa em *Sin Título Técnica Mixta*. Foto de Elsa Estremadoyroem *El cuerpo ausente (performance política)*
Fonte: RUBIO ZAPATA, 2008, p. 193.

No caso específico dos atores do Yuyachkani, quando trazem um repertório para dentro da cena, eles agenciam o tempo teatral e a espacialidade da cena, trabalhando com a sua *Kawsaypacha*, isto é, sua energia vital que se faz presente no tempo e no espaço. Lembro que esse termo deriva da aglutinação do termo *Pacha* (tempo e espaço) e de Kawsay, uma palavra que, como substantivo, quer dizer "vida", e como verbo, pode ser traduzida como "viver", "habitar" e "ocupar". Como sabemos que o Yuyachkani trabalha com a noção de presença e não de representação, é possível admitir que eles exercitem e busquem estratégias para que o ator encontre formas de habitar os espaços com o seu corpo e a sua energia.

Do ponto de vista de uma antropologia teatral, a energia do ator é algo muito preciso quando se relaciona à sua força muscular e nervosa, necessária para se chegar a um nível de presença eficaz. Para alcançar esse patamar, os atores recorrem a diversos exercícios e treinamentos, com a finalidade de excluir e/ou selecionar as posturas inertes de seu corpo e os movimentos relacionados com a extracotidianidade. Cada presença, em cada performance, constitui-se uma *Kawsaypacha* distinta, que não é a mesma do ator. E essa *Kawsaypacha* está, a meu ver, entre os tempos e as durações do acontecimento teatral, pensando numa relação entre o tempo que cada presença necessita para estar no espaço e o tempo que o ator precisa para iniciar uma performance, deslocar-se de uma presença para outra através do controle e da reconfiguração dessa energia.

Barba e Savarese (2010) explicam que nas tradições teatrais asiáticas existem conceitos que servem para dizer se o ator realiza um bom trabalho. Similares ao conceito ocidental de presença, esse conceito "toma el nombre de *prana* o *sahkti*, en la India, *koshi*, *ki*-

ai y *yungen* en Japón, *chikara* y *taku*, en Bali y *kung-fu* en China"[537] (2010, p. 95), todos eles remetem a formas de se chegar a uma presença por meio de treinamentos que exercitam o equilíbrio do corpo e da mente, a partir de algo invisível que é a energia. Associada a uma precipitação externa dos movimentos corpóreos, através dela se desprendem os excessos da atividade muscular e nervosa, bem como de algo interno que pulsa na imobilidade e em silêncio. Para mim, esse exercício apresenta-se de forma muito clara quando, em *Sin Título Técnica Mixta*, os atores se colocam como objetos de museu. No começo do espetáculo, eles aparecem estáticos, monolíticos, entretanto, estão trabalhando internamente a sua *Kawsaypacha* no espaço. No relato de Teresa Ralli, ela conta:

> […] cuando somos estatuas del archivo-museo, tuve una nueva sensación. Mientras trabajo la inmovilidad y pongo la mente en blanco, pensando que soy una fotografía del pasado —no representar sino estar— sentí que mis narices se abrían de golpe y comencé a oler al público, pasaban toda clase de aromas, desde perfumes finos hasta ropa recién lavada con jabón Bolívar. Me dieron ganas de reírme a forro al darme cuenta que estaba mirando a la gente con las narices.[538] (Teresa Ralli, In: RUBIO ZAPATA, 2008, p. 2012).

O trabalho com a energia no espaço, nesse espetáculo, estabeleceu ainda uma relação, segundo Rubio Zapata, com a proposta do desequilíbrio de Antunes Filho. O diretor explica que se trabalhou, sobretudo, com a coluna vertebral para que, a partir dela, os atores encontrassem possibilidades de se inscreverem de forma limpa e com liberdade, no espaço teatral. Construindo um corpo fictício, apesar das influências de treinamentos elaborados por outros diretores, ou práticas de artes marciais, como é o caso do *Tai chi* e do *Kung Fu*[539], acredito que a energia com a qual os atores do Yuyachkani trabalham também diz respeito àquela presente nas práticas dos *Taquis* andinos. O *Kawsaypacha* do *tusuq*, isto é, a energia que envolve a sua presença cênica, é resultado de uma alteração de seu equilíbrio e de suas posturas cotidianas. O *tusuq* no contexto das festas andinas, ou apresentando-se de forma profissional, como dançarino, trabalha com as tensões contrapostas que dilatam os

[537] "tem o nome de *prana* ou*sahkti*, na Índia, *koshi*, *ki-ai* e*yungen*no Japão, *chikara* e*taku*, em Bali y *kung-fu*na China" (BARBA; SAVARESE, 2010, p. 95).
[538] "[...] quando somos estátuas do acervo-museu, tive uma nova sensação. Enquanto trabalho a imobilidade e ponho a minha mente em branco, pensando que sou uma fotografia do passado – não representar, apenas estar – senti que meu nariz se abria de repente e comecei a sentir o cheiro do público, passava todos os tipos de aromas, de perfumes finos até roupa recém-lavada com sabão Bolívar. Senti uma vontade enorme de rir às gargalhadas quando me dei conta que eu estava olhando as pessoas com o nariz" (Teresa Ralli, In: RUBIO ZAPATA, 2008, p. 2012).
[539] Durante os dias em que participei do Laboratório Aberto Julho 2011, promovido pelo Yuyachkani, observei como os atores possuem uma formação teatral respaldada pela prática de artes marciais, sobretudo, Ana Correa e Teresa Ralli, encarregadas pelos treinamentos e aquecimentos coletivos.

movimentos de seu corpo e definem uma presença definitiva no espaço que ocupa. O corpo, antes disciplinado para os exercícios das práticas habituais, redefine-se num corpo ““hecho con arte”– y por tanto “no natural””[540] (BARBA; SAVARESE, 2010, p. 101).

Na medida em que estabelece essa relação entre a energia que constitui a presença teatral e a energia dos *tusuq* andinos, penso que se manifesta aí um movimento de ancestralidade vinculada às práticas teatrais do antigo Peru, associadas com práticas de outros continentes e atualizadas em diálogo com as experiências do teatro contemporâneo. Se sobre os mitos entendo que, no teatro de César Vallejo, eles aparecem associados ao imaginário histórico (oficial e apócrifo), cultural e político dos povos andinos, funcionando como um índice de ancestralidade (da perspectiva do tempo, aquilo que vem antes), mas sendo uma estrutura atemporal, assim também percebo o trabalho dos atores de Yuyachkani, em busca de uma presença teatral alicerçada em técnicas ancestrais para estabelecer vínculos temáticos e formais, éticos e estéticos.

De acordo com a pesquisadora Leda Maria Martins (2002, p. 83), a ancestralidade, relacionada, em sua pesquisa, aos ritos de ascendência africana, reterritorializa-se, como concepção filosófica e metafísica do mundo, quando intervém no meio social e cultural. No caso da ancestralidade andina, pensando como a autora, seria possível dizer que, quando trazida à cena, relacionada aos mitos e a uma antropologia teatral, ela “matiza as curvas de uma temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação” (MARTINS, 2002, p. 84). O anacronismo desse tempo espiralar ativa uma simultaneidade relativa a uma forma “impura” do presente, daquele cuja reminiscência se dá em forma de passado, no futuro, tal como no agora, enquanto acontece o evento cênico, ou quando da recuperação da ancestralidade (em forma de rito ou estrutura atemporal), que matizam, ampliam e desdobram as relações do *antes* e do *depois* do *Pacha* andino.

Avaliando o funcionamento de estruturas atemporais, como encenação da memória, no teatro de César Vallejo e do grupo Yuyachkani, e pensando em como elas atravessam o presente, imagino que se trate de uma busca por aquilo que de certa forma reitera a velha máxima brechtiana, segundo a qual o mau tempo é quem recruta. O presente que se expressa como contemporâneo divulga uma urgência, que não exige posicionamento apenas dos artistas. O que se tem é algo que é simultâneo para todos os peruanos. Seja na

[540] “‘feito com arte’– e, portanto,‘não natural’” (BARBA; SAVARESE, 2010, p. 101).

década de 1930, seja no ano 2000, as unidades atemporais, relacionadas ao repertório cultural, necessitam de uma ressignificação, e ela encontra no teatro um lugar para se ressignificar.

Entre março e julho de 2011, Yuyachkani realizou uma temporada de *Sin Título Técnica Mixta* em sua Casa Yuyachkani. Durante essa temporada, o grupo promoveu uma campanha com instituições escolares e educativas de Lima, e, após as funções, os estudantes podiam assistir a um debate, e mesmo participar dele, sobre a montagem e os temas que nela apareciam. A campanha consistia em estabelecer um diálogo com as novas gerações e despertar o interesse dos jovens e adolescentes para o exercício de lembrar. Nesse contexto concreto, lembrar tinha a ver com agenciar a manutenção da memória coletiva e nacional contra o sintoma de uma amnésia, que parte do país manifestava. O Peru estava em seu ano eleitoral e um fato inesperado ocorreu, quando a candidata do partido Fuerza 2011, Keiko Fujimori, alcançou uma quantia de votos suficiente para que disputasse o segundo turno. Esse episódio indicou que parte da população insistia em não recordar, ou estimulava o esquecimento sobre os eventos de corrupção e infrações contra os direitos humanos, que envolviam a imagem do ex-presidente Alberto Fujimori, pai da candidata, condenado à prisão, em 2009, pelos crimes cometidos durante seu governo.

Se os jovens e adolescentes de Lima acompanhavam com entusiasmo os debates sobre os acontecimentos relativos às eleições, a profundidade das querelas que envolviam esse assunto não os alcançava de forma tão evidente, porque a lembrança dos conflitos internos não chegava até eles como algo próximo, e o sintoma de amnésia, apresentado por parte das gerações que viveram os conflitos, impedia que a memória dessa guerra, e de outras, fosse transmitida. É nessa ocasião do debate político e da necessidade de contrainformar, que o Yuyachkani convoca novos espectadores a participar de um encontro com a memória, via acontecimento teatral, no qual se encontram intrincadas as ações de conhecer e recordar de duas maneiras: por um lado, a partir do ponto de vista do ator que aprende e incorpora conhecimentos para apresentá-los em forma de *ars memoriae cênica*. Por outro lado, a partir do espectador, que tem acesso a *ars memoriae cênica*, para então conhecer e poder recordar a história. A partir dessa experiência é que penso na fala de Lehmann sobre o modelo de peça didática, proposta por Brecht. Para ele,

> O modelo da peça didática dentro da linha principal da pesquisa de Brecht é menosprezado como caminho errado, um modelo de como o teatro pode ser político, enquanto quebra a sua forma institucionalizada. Entre didática-épica e a arte do acontecer, o modelo da peça didática pode ser uma provocação do exercício do teatro, comunicação e sociedade, porque ele abre

> a fábula radicalmente ao decurso do processo teatral e, justamente em virtude de sua abstração, permite uma real colaboração, não apenas como ficção do tipo "vamos público, procurem vocês mesmos o final". No contexto desta imprevisibilidade, a língua corporal do teatro e o gesto social ganham novos significados. (LEHMANN, 2009, p. 227-228).

Por isso, pressupondo um público que deve se envolver no espetáculo, penso que a arte do acontecer, em *Sin Título Técnica Mixta*, congrega, como se essa fosse uma atualização do modelo de peça didática brechtiano, conhecimentos e recordações que vão ao encontro da natureza corporal e espiritual do homem[541], promovendo uma partilha de sensações[542] e estabelecendo, mesmo que de maneira alterada, um tipo de comunicação, a um só tempo, individual (porque cada espectador partilha a experiência sensível de uma forma particular) e coletiva (porque todo público partilha do mesmo espetáculo).

Se se leva em conta que *Hecho en el Perú* e *Sin título técnica mixta* são espetáculos cujas estruturas estão abertas a essa experiência sensorial e à possibilidade de associações que se referem, simultaneamente, à estética, à ética e à história, o político acaba aparecendo como o que derruba as barreiras "de competência entre as duas forças produtivas – a material e a intelectual", que, para Benjamin, "precisam ser derrubadas conjuntamente" (BENJAMIN, 1994, p. 129). Essa derrubada de barreiras não se relaciona com a ideia de que o público, através do contato direto com o evento cênico, possa encontrar ali um sentido para o que vê, recebendo, em troca, uma leitura dos conflitos locais, uma explicação que revele o que se esconde por detrás da encenação, provocando um tipo de catarse. Embora o sentido esteja no *Gestus*, que está sendo encenado, repetidamente, pelo performer, esse sentir é compartilhado, através daquilo que o *Gestus* sugere para cada espectador ao trabalhar com uma crise que pode ser percebida através da atenção de um espectador que é capaz de reconhecer-se na obra, por meio de um "comum partilhado", no sentido de Rancière (2009, p.15).

---

[541] "Em parte alguma, o fato de se levar em consideração o receptor de uma obra de arte ou de uma forma artística revela-se fecundo para o seu conhecimento. Não apenas o fato de se estabelecer uma relação com determinado público ou seus representantes constitui um desvio; o próprio conceito de um receptor ideal é nefasto em quaisquer indagações de caráter estético, pois devem pressupor unicamente a existência e a natureza do homem em geral. Da mesma forma, também a arte pressupõe a natureza corporal e espiritual do homem; mas, em nenhuma de suas obras, pressupõe sua atenção. Pois nenhum poema dirige-se ao leitor, nenhum quadro, ao espectador, nenhuma sinfonia aos ouvintes" (BENJAMIN, 2001, p. 189).

[542] Jacques Rancière fala em um "sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha." (RANCIÈRE, 2009, p. 15). Imagino poder considerar um espetáculo teatral como esse comum – objeto artístico –, em que a partilha do sensível acontece através do contato entre a cena e o espectador.

Para Rancière (2009), a cena teatral é um espaço onde se realiza uma atividade pública e, ao mesmo tempo, exibem-se os "fantasmas". O filósofo dirá, a partir de suas releituras de Platão, que durante a cena embaralha-se a partilha das identidades, atividades e espaços, porque os corpos dos sujeitos movimentam-se divididos em dois modelos antagônicos "o movimento dos simulacros da cena, oferecidos às identificações do público" e "o movimento autêntico, o movimento próprio dos corpos comunitários" (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Em relação a esse raciocínio, é importante ressaltar que, de acordo com Adorno (2009, p. 165), a sensação, como categoria filosófica, só é interpretada como um fato da consciência pela teoria do conhecimento quando concebida como não espiritual. O filósofo avança nessa questão, esclarecendo que, mesmo sendo considerada um fato da consciência, a sensação não é concebida de forma racional. Reconhece, portanto, que a sensação não "nasce" na consciência, mas no corpo[543].

Ao estabelecer um diálogo entre as proposições dos dois autores, endosso a ideia de que a dialética, nos espetáculos do Yuyachkani aqui estudados, realiza-se através da sensação e do sensorial, na medida em que são antecedentes da aquisição de conhecimentos, e da partilha do sensível, no sentido em que é ela que estrutura a maneira como os espetáculos sustentam-se como "formas de inscrição do sentido da comunidade" (RANCIÈRE, 2009, p. 18). Partilhado esse comum (a prática teatral), dispõe-se das condições para que haja uma experiência sensorial, não só em relação às categorias materiais (ao corpo dos atores, ao próprio espetáculo, entendido como um corpo, ao corpo do espectador), mas, também, em relação às categorias intelectuais (relacionadas ao conhecimento, ao método de produção do espetáculo e à atenção do espectador).

Na dramaturgia pré-cênica de César Vallejo, em *La piedra cansada* de modo particular, penso que a arte da memória reside no resgate do passado ancestral, que se encontra *in vitro*, conforme o termo cunhado por Jorge Dubatti (2008 p. 138-139), ao se

[543] Para Adorno (2009) a sensação e o sensorial, como "puros momentos de conhecimento", relacionam-se com a forma como o corpo participa do processo de aquisição do saber e, a meu ver, essa ideia vai ao encontro da tese de Rancière, sobre a partilha do sensível, no que se refere à reflexão sobre o teatro, enquanto evento e acontecimento. Segundo o autor, "O timbre linguístico de palavras como "sensível," "sensorial" e mesmo "sensação" revela o quão pouco os estados de coisas designados com elas se mostram como aquilo pelo que a teoria do conhecimento os trata, puros momentos do conhecimento. Sem a *physis* que a teoria do conhecimento autárquica gostaria de edificar unicamente sobre a sensação, a reconstrução imanente e subjetiva do mundo das coisas não teria a base de sua hierarquia, justamente a sensação. Enquanto momento não puramente cognitivo do conhecimento, o momento somático é irredutível. Com isso, a exigência subjetiva torna-se caduca mesmo lá onde precisamente o empirismo radical a tinha conservado. O fato de as performances cognitivas do sujeito serem somáticas segundo seu próprio sentido não afeta apenas a relação de fundação de sujeito e objeto, mas também a dignidade corporal. No polo ôntico do conhecimento subjetivo, o corporal se destaca como o seu cerne". (ADORNO, 2009, p. 165-166).

referir à inscrição dramatúrgica de caracteres gráficos, cujo conteúdo se apresenta como uma comunicação *in vivo*. Porque não está relacionado ao acontecimento cênico, quando se considera esse drama de Vallejo tão somente como texto literário, pode-se afirmar, seguindo o raciocínio de Dubatti (2008, p. 105), que ele oferece uma visão interdisciplinar[544]. Devido à sua ligação com um contexto histórico em que o realismo marcava um tipo de representação teatral (daí sua importância para se pensar numa história do teatro peruano, considerando modos de encenação dos sujeitos andinos), a poética imanente[545], em *La piedra cansada*, desde o contexto em que foi produzida até hoje, redefine-se "por su relación con la enunciación externa y el contexto"[546] (DUBATTI, 2008, p. 106), tendo em vista que "las mutaciones en el contexto producen una resignificación de la poética"[547] (DUBATTI, 2008, p. 106). Embora essa ressignificação não se efetive na encenação, como no caso do Teatro de Grupo Yuyachkani, realiza-se na recepção, no ato de leitura, quando essa dramaturgia ocupa, dentro de suas possibilidades e limitações, um espaço de troca de experiências e conhecimentos que o leitor contemporâneo não pode deixar de vivenciar.

César Vallejo, preocupado em acionar uma política de valorização e redefinição da cultura andina, e, principalmente, em refletir sobre conflitos sociais e sobre as condições de existência do sujeito andino no Peru, durante as primeiras décadas do século XX, encerra, em seu drama, uma ideia de representação que propõe o diálogo com o mito, com a memória cultural e com a história. Esses temas, que são trabalhados pelo Yuyachkani em suas montagens contemporâneas, evidenciam que o diálogo entre a dramaturgia de César Vallejo e os espetáculos do grupo – dentro da perspectiva de pesquisa que propõe esta tese – embora se dê de forma indireta, visto tratar-se de contextos distintos, efetiva-se de forma plena naquilo que torna a ambos semelhantes.

[544] Jorge Dubatti afirma: "A visão interdisciplinária focaliza o diálogo entre a poética imanente e os sistemas de organização, objetivos e conceituais de disciplinas e campos não teatrais nem artísticos (ciências, medicina, filosofia, história, ecologia, Direitos Humanos, sociologia, folclore, etc.) com a que os artistas estão conectados direta ou indiretamente." (DUBATTI, 2008, p. 105).
[545] A poética, para Dubatti é "o conjunto de componentes constitutivos da *poiésis* ou ente poético, em sua dupla dimensão e produto, integrados no acontecimento, na unidade material-formal ontologicamente específica, organizada hierarquicamente, por seleção e combinação, através de procedimentos." (DUBATTI, 2008, p. 77).
[546] "[...] por sua relação com a enunciação externa e com o contexto" (DUBATTI, 2008, p. 106).
[547] "[...] as mutações no contexto produzem uma ressignificação da poética" (DUBATTI, 2008, p. 106).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluir um trabalho de investigação acadêmica como o que foi o realizado nesta tese, significa, além de apresentar os resultados de uma pesquisa, pontuar uma necessidade política: a de nós, brasileiros, reconhecermo-nos na diversidade cultural que constitui os povos latino-americanos. Mas esse reconhecimento, no meu modo de ver, deve vir acompanhado pela conscientização de que muitos desses povos ainda lutam, no interior de seus Estados Nacionais, pelo direito constitucional de cultivar e transmitir seus costumes, falar a sua língua materna, habitar e cultivar seus territórios comunitários, recuperar terras usurpadas e defender os recursos naturais; quando não estão buscando apenas o respeito daqueles cidadãos com os quais defendem a nacionalidade e procurando formas de sobrevivência ao serem ameaçados por interesses externos que ignoram, de maneira despótica, o fato de que eles são sujeitos e possuem cidadania.

Considero que, ao longo desses quatro anos de estudos orientados e pesquisas realizadas, a escrita da tese constitui, em minha formação acadêmica, um passo inicial no que se refere a esse processo de reconhecimento e aprendizagem das sabedorias que constituem os povos que descendem das civilizações que tiveram sua origem na região andina. Espero que, de alguma forma, as páginas lidas, anteriormente, tenham conseguido demonstrar os momentos em que a investigação teórica cede lugar à investigação empírica e às reflexões que estão contaminadas pelas impressões que tive ao encontrar pessoas que, além de serem guardiães de sabedorias ancestrais, possuem uma enorme consciência política em relação à necessidade de se organizarem, como grupos étnicos, em defesa do direito à transmissão desses saberes para as futuras gerações.

Uma das considerações a que cheguei, após a escrita da tese é a de que esses saberes são conhecimentos que necessitam ser redistribuídos, democratizados e reconhecidos dentro e fora do contexto acadêmico. Considero que, quando nos perguntamos por que tais conhecimentos não são equiparados aos conhecimentos considerados hegemônicos e não estão ao alcance ou não conseguem chegar a todos, em nós mesmos e em nossa formação, como sujeitos, encontramos as respostas. Falo a partir da minha experiência. Meus pais e meus mestres, nas escolas onde estudei em minha infância e adolescência, educaram-me de forma que eu pudesse reproduzir valores religiosos, morais, éticos e estéticos que se relacionassem com uma perspectiva padronizada do conhecimento. Ao longo de minha vida, repeti hábitos domésticos e cotidianos inseridos em uma concepção ideológica que quase

sempre excluiu ou não valorizou o que era diferente do padrão estabelecido. A televisão e os meios de comunicação fazem isso, e era essa a ideologia que cultivava, junto com todos os produtos que somos aconselhados a consumir. Quando reporto ao que é diferente, me refiro a aquilo que pode ser considerado o oposto do que, para mim, foi apresentado como "civilizado" e "moderno".

Nos discursos atuais sobre a diversidade cultural, fala-se muito sobre tolerância, sobre a necessidade de reconhecer e respeitar o "diferente" sem, necessariamente, familiarizar-se com ele. Eis o meu grande dilema: é possível haver respeito sem a familiarização? Familiarizar-se significa anular as diferenças? Não somos iguais, culturalmente falando, e o meu raciocínio não vai em direção a uma utopia que pretende familiarizar o "outro" para torná-lo um "próximo", no sentido cristão do termo. Apenas acredito que seja necessário reconhecer o "diferente" em nós mesmos para que possamos aceitar o "outro" e que seja parte de um processo que nos ajuda a enxergar com mais sensibilidade, ternura e compaixão e com menos estranheza, rechaço e até ódio aqueles que julgamos constituir a "diferença".

Nós utilizamos a divisão internacional do trabalho para dividir em classe os seres humanos e os artifícios que o homem, desde sempre, criou para manifestar seus sentimentos, suas reações e seus comportamentos mais cotidianos. Quando da invasão dos territórios que hoje são denominados como América, a dominação dos povos que aqui viviam comprometeu o seu desenvolvimento cultural e intelectual, mas não foi capaz de aniquilar, totalmente, o que até então havia sido desenvolvido em termos de conhecimento. Durante os séculos posteriores, essa sabedoria foi alvo de censura e sobreviveu debatendo-se numa relação de subalternidade em relação aos saberes considerados hegemônicos. Foi necessário que houvesse uma guinada nos estudos da História, da Literatura e da Cultura, para que, como nos mostrou Andreas Huyssen (2002), a relação entre erudito e popular e, acrescento, a relação entre saberes alternativos e saberes hegemônicos, adquirisse formatos diferentes fora do Transatlântico Norte. Para Huyssen, essa relação:

> (...) captura aspectos de hierarquias culturais e classe social, raça e religião, relações de gênero e codificações de sexualidade, o papel da memória e do passado no mundo contemporâneo e a relação da mídia impressa com a mídia visual popular, ela pode ser produtiva para análises comparativas da globalização cultural hoje, assim como de outras vias anteriores e diferentes dentro da modernidade. Em outras palavras, o discurso sobre modernidades alternativas na Índia ou na América Latina pode se estender, com benefícios para incluir a avaliação de desenvolvimentos alternativos nas relações e

> cruzamentos entre cultura popular indígena, culturas minoritárias, cultura erudita e cultura de mídia de massa (HUYSSEN, 2002, p. 21-22).

O crítico literário e cultural admite que o mercado é quem propulsiona a circulação do capital cultural, estabelecendo esse diálogo entre o que é considerado erudito e popular, concedendo espaço às culturas minoritárias e acolhendo a distribuição de bens culturais pelo mundo. No entanto, ele reconhece que as "modernidades historicamente alternativas sempre existiram e suas trajetórias continuam pela idade da globalização adentro" (HUYSSEN, 2002, p.22). É na esteira desse raciocínio que chamo atenção para o fato de que o reconhecimento dessas modernidades, que é resultado de estratégias mercadológicas, deveria ser extensivo à circulação de bens e deveria estar acompanhado pela distribuição dos saberes que se relacionam com essas modernidades. Como disse antes, os saberes que estão associados aos grupos étnicos deveriam constituir, não só dentro da academia, parte da formação de nossas crianças, por exemplo, para que elas pudessem conhecer e estabelecer contatos com essas identidades e sabedorias, e aprendessem a respeitá-las e concebê-las como conhecimentos que também constituem a sua identidade.

O Peru, um país tão culturalmente diverso quanto o Brasil, é muitas vezes, conhecido por nós brasileiros a partir de estereótipos redutores e carregados de preconceitos que têm como consequência a ausência de efetivos diálogos entre nós e as nações irmãs que constituem a nossa vizinhança. Essa visão estereotipada também impede que possamos estabelecer diálogos promissores considerando as nossas semelhanças. Brasil e Peru se assemelham em seus passados históricos, marcadamente rasurados pela presença de invasores que modificaram, denegriram e aniquilaram cosmovisões, estruturas e práticas sociais e linguísticas dos povos originários, tornando-os não familiares e, muitas vezes, invisíveis, aos olhos daqueles sujeitos que pertencem a outros grupos culturais. Em suas histórias recentes, os dois países passaram por momento de crises políticas, na segunda metade do século XX. O Brasil sofreu um Golpe Civil Militar em 1964 que, especialmente entre os anos de 1964 e 1988, propiciou uma série de crimes contra os direitos humanos, entre eles a tortura, o desaparecimento forçado, prisões e assassinatos extrajudiciais e a ocultação de cadáveres. No Peru, entre os anos de 1980 a 2000, a sociedade peruana viveu, de diferentes maneiras, os traumas decorrentes de uma guerra civil que deixou sequelas irreparáveis nos sobreviventes e uma estimativa[548] enorme de mortos e desaparecidos, vítimas do confronto armado.[549]

[548] De acordo com o Anexo 2 do tomo IX da Quarta Parte do Informe Final da CVR – "¿Cuántos Peruanos Murieron? Estimacióndel total de víctimascusadas por el Conclicto Armado Interno entre 1980 y el 2000" a

No caso do Peru, o efeito que a violência do CAI surtiu em setores diferenciados da sociedade peruana[550], como tentei apresentar ao longo da tese, repetia uma prática de genocídio iniciada desde os tempos da colonização, quando a população indígena sofreu a ocupação de seus territórios pelos soldados vindos da Espanha. Durante o CAI, as comunidades camponesas voltam a ser invadidas por setores armados internos que, em vez de romper com a dinâmica cultural representada pelo dualismo hegemônico/subalterno, herdado da colonização, estabelecem outra forma de autoritarismo e violência.

Partindo desse ponto de vista, faço presentes as palavras de José María Arguedas, no discurso que ele proferiu durante a entrega do prêmio "Inca Garcilaso de la Vega", em outubro de 1968. O escritor relatava a sua inclinação à política (simpatizante de ideias socialistas) e, segundo ele, esse foi um dos princípios que norteou o seu fazer literário, sendo que o outro princípio foi o de considerar o Peru como uma fonte infinita para a criação, devido a sua diversidade cultural. Nesse sentido, figura o fato de ele sempre tentar "perfeccionar los medios de entender este país infinito mediante el conocimiento de todo cuanto se descubre en otros mundos"[551] (ARGUEDAS, 2005, p. 100). Mas, essa tentativa de apresentar a diversidade que constitui o Peru é parte de um projeto que tinha outra ambição, segundo o próprio Arguedas, a de introduzir na corrente da arte crioula peruana:

> (…) el caudal del arte y de la sabiduría de un pueblo al que se considera degenerado, debilitado o "extraño" e "impenetrable" pero que en realidad, no era sino lo que llega a ser un gran pueblo, oprimido por el desprecio social, la dominación política y la explotación económica en el propio suelo donde realizó hazañas por las que la historia lo consideró como un gran pueblo: se había convertido en una nación acorralada, aislada para ser mejor y más fácilmente administrada y sobre la cual sólo los acorralados hablaban

---

estimativa do total de mortos e desaparecidos é de 69,280 pessoas. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/Tomo%20-%20ANEXOS/ANEXO %202. pdf>. Acesso em 12 de set. de 2013.

549 "não afetou de modo uniforme todos os âmbitos geográficos nem os diferentes estratos sociais do país. Esteve concentrada naquela parte que podemos chamar "margens da sociedade" isto é, aquelas zonas e aqueles grupos menos integrados aos centros de poder econômico e político da sociedade peruana" (CVR, Primera parte: El proceso, los hechos, las víctimas. Sección primera: exposición general del proceso. Capítulo 3: los rostros y perfiles de la violencia, disponível em: <http:// www.cverdad .org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I/Primera %20Parte%20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20v%EDctimas/Seccion%20Primera-Panorama%20General /3.%20LOS%20ROSTROS%20Y%>. Acesso em 11 de out. de 2013).

550 Segundo o Informe Final da CVR, Ayacucho foi o estado que concentrou a maior quantidade de mortos e desaparecidos, aproximadamente 40% do total junto com os estados de Junín, Huánuco, Huancavelica, Apurímac e San Martín, todos eles situados na região andina. (CVR, Primera parte: El proceso, los hechos, las víctimas. Sección primera: exposición general del proceso. Capítulo 3: los rostros y perfiles de la violencia, disponible en: <http:// www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20I /Primera%20 Parte% 20El%20Proceso-Los%20hechos-Las%20v%EDctimas/ Seccion%20 Primera-Panorama%20General /3. %20LOS%20 ROSTROS %20Y%>. Acesso em 11 de out. de 2013.

551 "Aperfeiçoar os meios de entender este país infinito mediante o conhecimento de tudo o quanto se descobre em outros mundos" (ARGUEDAS, 2005, p. 100).

> mirándola a distancia y con repugnancia o curiosidad[552] (ARGUEDAS, 2005, p. 101).

Por um lado, Arguedas fazia alusão aos povos andinos e, por seu turno, os artistas estudados nesta tese possuem uma concepção sobre o Peru, sobre o que significa o mundo andino e em relação ao Estado Nação muito semelhante à concepção arguediana. Para eles, a cultura andina e sua cosmogonia não são categorias estanques, e, como tentei demonstrar ao longo dos capítulos, aparecem em seus trabalhos matizados com outros conhecimentos oriundos de outras vertentes culturais, em referência às quais, muitas vezes, estabeleceu uma relação de subalternidade, de não reconhecimento e valorização. Baseando-me nisso, demonstrei que a encenação dos sujeitos andinos e de sua cosmogonia, nos trabalhos artísticos estudados, se dá como forma de reafirmar a presença dessas identidades culturais nos discursos que representam os interesses da nação e valorizá-las como importantes segmentos formativo das várias identidades nacionais que compõem o Peru. Formulei questões que buscaram ressaltar para o leitor que essa presença, que essa voz andina nem sempre esteve presente nos discursos oficiais, assim como foi objeto de rechaço, como um plano de fundo ou como uma representação mediada por um intelectual.

Ao analisar o *corpus* de estudo, César Vallejo e o Grupo Yuyachkani, busquei demonstrar, a partir da análise de suas obras, o modo como o sujeito andino e sua cosmogonia aparecem como presença, como encenação e não representação, partindo do pressuposto de que se trata de uma atenção especial que os criadores direcionaram aos elementos culturais oriundos da cultura andina. Esse constituiu o principal objetivo do trabalho, que, ao longo de seu desenvolvimento, desdobrou-se em outros escopos, sobretudo, durante a realização do Estágio de Doutorado no Peru e o encontro com uma bibliografia indispensável para o entendimento desse tema central.

Surgiram nesse percurso, por exemplo, questões que envolviam o tratamento das fontes encontradas. Como classificá-las? Elas podiam ser ao mesmo tempo consideradas obras literárias, históricas e antropológicas? Entendendo com Walter Mignolo (2001) que esses termos, "não remetem a entidades nem concretas nem abstratas, mas um conhecimento compartilhado e heterogêneo entre aqueles que produzem e interpelam os discursos"

[552] "(…) a abundância da arte e da sabedoria de um povo ao que se considera degenerado, frágil ou "estranho" e "impenetrável, porém que na realidade, não era mais do que vem a ser um grande povo, oprimido pelo desprezo social, pela dominação política e pela exploração econômica na própria terra onde realizou conquistas pelas quais a história o considerou como um grande povo: havia se considerado em uma grande nação acovardada, isolada para melhor e mais facilmente ser administrada e sobre a qual somente os covardes falavam olhando para ela de forma distante e com repugnância ou curiosidade" (ARGUEDAS, 2005, p. 101).

(MIGNOLO, 2001, p. 115), optei por situar esses textos em uma espécie de limiar entre essas disciplinas, tendo em vista que muitos deles são recopilações de discursos oriundos de narrativas orais ou iconográficas, ou seja, não se adéquam a uma tradição ocidental responsável por fundar as disciplinas anteriormente citadas.

O primeiro capítulo da tese, "Presença, Imaginação e Invenção na Literatura dramática de César Vallejo e no teatro espetacular do Yuyachkani", é resultado direto dos materiais que foram encontrados no Peru e da experiência que o espaço de enunciação dos criadores dos *corpora* ofereceu-me. Devido a esse material, pude fazer um percurso sobre a história do Tawantinsuyo, apresentar as manifestações coreográficas que estão registradas em textos coloniais e refletir sobre o modo como elas se inscrevem como um tipo de teatralidade estendida, no limiar entre presentificação e representação. Concluo que, para os povos do Tawantinsuyo, a ideia de manifestação corporal esteve relacionada com as demais atividades cotidianas, políticas e religiosas e se caracterizava por uma transdisciplinaridade artística próxima das expressões teatrais contemporâneas que se caracterizam pela "liminaridade".

A partir do que foi trabalhado, especialmente nesse capítulo, penso que o termo em quéchua *Taki/Taqui* aproxima-se da noção de performance como um conceito que, segundo Diana Taylor, "incluye pero no puede reducirse a los términos que usualmente se utilizan como sus sinónimos: teatralidad, espectáculo, acción, representación"[553] (TAYLOR, 2008, p. 33). Essa aproximação é possível tanto pelo fato de que os *Takis/Taquis,* assim como a performance, sejam conceitos que denominam práticas complexas de manifestações culturais, como pelo fato de que pressupõe a relação estética que essas manifestações podem estabelecer com o espaço e com as características mais intrínsecas de um povo.

Ao considerar a importância do teatro quéchua colonial, para o desenvolvimento do tema da tese, principalmente por causa da literatura dramática de César Vallejo, retomo pesquisas já realizadas na área, formulo questões em torno do que chamo de cenografia do espaço e desenvolvo leituras e análises dos textos literários e espetaculares. Sobre a montagem *Adiós Ayacucho* (1990), desenvolvi análises sobre de que maneira os aspectos relacionados a uma forma de representação pré-hispânica e colonial, aliada a um texto literário, resultou no que chamo de *drama-ergon ritual*. Faço referências ao cômico andino, como um gênero existente desde o contexto pré-europeu, e que adquire grande espaço durante as festas coloniais. Analiso o personagem *Capac Q'olla*, as festas patronais da região de Cusco, considerando, finalmente, que os aspectos da coreografia do *Capac Q'olla* constituem

[553] "inclui, mas não pode ser reduzido aos termos que usualmente são utilizados como seus sinônimos: teatralidade, espetáculo, ação, representação" (TAYLOR, 2008, p. 33).

práticas que podem ser consideradas como inerentes a uma antropologia teatral propriamente andina. Sobre a encenação da cosmogonia andina, no que se refere à concepção de morte, foram apresentados alguns rituais funerários daquela região, chegando-se à conclusão de que os valores comunitários mais básicos, intrínsecos ao sujeito andino e aliados a valores universais, são imprescindíveis para que se mantenha a ordem cosmogônica tanto no mundo dos vivos, quanto no dos mortos.

Em relação ao texto dramático *La piedra cansada* (1937), de César Vallejo, aponto como ele está composto de elementos estéticos muito semelhantes aos do teatro quéchua colonial, por meio de referências ao drama *Ollanta*, e também por intermédio de uma releitura de Garcilaso de la Vega, de Cieza de León e de outros cronistas coloniais. Estão presentes nesse drama referências aos contextos históricos que envolvem as lutas dos camponeses andinos pela terra e ao contexto do CAI. O resgate de episódios trágicos e de rituais da cotidianidade pré-hispânica também está associado aos ambientes de memória e espaços de recordação do Tawantinsuyo, que podem ser associados ainda com a memória traumática recente.

O segundo capítulo da tese parte de uma ideia central sobre as discussões que envolvem o contexto posterior ao CAI e a constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação, no Peru. Formulei questões em torno do modo como na proposta teatral de César Vallejo, apresentada na primeira metade do século XX, e na proposta do Grupo Yuyachkani, no século XXI, aparece a ideia de uma dramaturgia expandida, que remete a um tipo de experiência teatral que, a partir de um exercício metateatral, busca elaborar um texto dramático através do exercício de autorreferencialidade cênica e da exploração da potencialidade da linguagem dos sonhos, introduzida no real da ficcionalidade dramática. Nesse tipo de dramaturgia, como tentei demonstrar, aparecem ainda aqueles ingredientes que partem do subjetivo e do político inerentes aos saberes subalternos que os artistas trazem para a cena a partir relação bilateral que possuem com o sujeito andino, por um lado, por estarem fazendo teatro inseridos em seu lugar de enunciação; por outro lado, porque esses artistas agenciam alternativas estéticas que têm como uma de suas finalidades fazer com que os saberes subalternos próprios desse lugar de enunciação sejam reconhecidos dentro de uma macronarrativa nacional, sem que passem por estratégias de representação, mas de presentificação.

Analisando a montagem *Los presidentes de América*, de César Vallejo, partindo inicialmente de reflexões sobre sua poética, entendo que o dramaturgo apresenta personagens

cujo núcleo enunciativo parte de uma escrita de si e do sujeito andino como índices de uma subalternidade. Na montagem *El último ensayo* do teatro de grupo Yuyachkani, analisei de que maneira evoca-se, através das imagens de César Vallejo, José Carlos Mariátegui e Yma Súmac, os desafios enfrentados por intelectuais e artistas que se propuseram representar identidades consideradas subalternas. Formulei, ainda, questões sobre o procedimento da encenação da morte como ato de celebração à vida e de que modo o grupo leva aos palcos uma estética que, entre a linguagem onírica e metateatral agrega várias disciplinas artísticas, temas sociais e políticos, de forma anacrônica. Sobre o texto espetacular *Santiago*, do Yuyachkani, além de apresentar reflexões em torno de símbolos religiosos andinos e cristãos, a partir do mito de Santiago e do *Ukuku*, fiz uma leitura da montagem refletindo sobre a maneira como os artistas do coletivo propõem, de forma plástica e retórica, a problematização dos conflitos representativos e de enunciação relacionados à ideia de um "processo primário" trabalhada de maneira associada a uma estética onírica, que ao mesmo tempo em que aborda o estado de vigília dos personagens, traz à baila a lucidez dos mesmos no que se refere ao CAI, como contexto histórico que dá plano de fundo à montagem.

No terceiro e último capítulo da tese, analiso duas montagens do Yuyachkani *Hecho en el Perú (Vitrinas para um museo de la memoria) e Sin Título – Técnica Mixta*, utilizando a performance como um operador teórico voltado para os estudos das artes cênicas, na contemporaneidade, e, ao mesmo tempo, estabeleço relações entre esse operador e teorias de montagem cinematográficas a partir de ideias sobre o teatro épico da primeira metade do século XX. Demonstro que, nas duas montagens do grupo Yuyachkani, as questões político-brechtianas são trabalhadas a partir da perspectiva de um teatro de grupo, que, em algumas montagens, abandonou a tríade drama-ação-imitação – que caracterizava esse teatro – mas não abdicou da sua proximidade em relação a Brecht, no que se refere ao diálogo com a história e com o contexto social. Nessa mesma linha de raciocínio, formulo a ideia de que a dramaturgia de César Vallejo, produzida na década de 1930, também se inspirou num modelo teatral que visava garantir uma mediação social à encenação, sem deixar de estabelecer diálogos com a estética. A partir da análise de suas *Notas sobre una nueva estética teatral*, considero que o escritor refletiu sobre uma estética teatral de vanguarda, combinando diversas linguagens com a finalidade de rescindir aquelas práticas dramáticas tradicionais do teatro clássico ocidental.

Em relação aos dois espetáculos teatrais de Yuyachkani, defendo a ideia de que os artistas utilizam uma técnica de montagem influenciada pela estética da interrupção e pela

mistura de várias linguagens artísticas e concluo que esse procedimento faz com o que os dois espetáculos e técnicas teatrais levassem a sala de espetáculos a ser transformada em um *Memorial-show*, onde se apresenta a *ars memoriae cênica*. Sobre as *Notas sobre una nueva estética teatral*, de César Vallejo, destaco que em sua proposta teórica teatral, a montagem choque funcionava como uma forma de organização do pensamento demonstrativo, quando a própria montagem torna-se a responsável pelo posterior traço de drama que pode vir a ser vislumbrado pelo espectador. Analisando especificamente uma das vitrines do espetáculo *Hecho en el Perú (Vitrinas para um museo de la memoria)*, estabeleço uma relação comparativa entre o conceito de elo cênico e a noção brechtiana de *Gestus*. Ambas constituem ferramentas da performance e acredito que podem funcionar como microtestemunhos colaborativos, porque se formam a partir da reelaboração de testemunhos orais, recolhidos pelos próprios atores, e de testemunhos arquivados.

Ao trazer à baila um conceito nuclear da cosmogonia andina, a *Kawsaypacha*, considero que os atores do grupo Yuyachkani ao trabalharem com a noção de presença e não de representação busquem estratégias e encontrem formas de habitar os espaços com o seu corpo, exercitando essa energia ancestral que caracterizava os *Takis/taquis* andinos. Por último, após analisar o drama *La piedra cansada*, de César Vallejo, chamo atenção para os elementos que asseguram a esta peça um caráter de arquivo performático; apresento de que forma o escritor põe em cena uma realidade situada em momento de crise histórica e realiza referências a uma filosofia andina, relacionada ao ouro que, logo, remete ao mito de "El Dorado". Com isso, considero que o dramaturgo recorre a uma utopia política em que o ouro e o amor se correlacionavam, apresentando um pensamento ancestral, na medida em que se contrapõe ao mito de "El Dorado" presente na literatura de viagem e crônicas da conquista.

Acredito que os temas comuns, que são retomados pelo Yuyachkani em suas montagens contemporâneas, evidenciam que o diálogo entre a dramaturgia de César Vallejo e os espetáculos do grupo – dentro da perspectiva de pesquisa que propõe esta tese – embora se dê de forma indireta, porque se trata de contextos distintos, efetiva-se de forma plena naquilo que torna a ambos semelhantes. Falo do impulso estético e ético de trazer ao teatro o sujeito andino e a sua cosmogonia, e "criar" uma linguagem teatral desprendida de concepções totalitárias e excludentes, disposta a se renovar de acordo com as exigências da realidade, frente a qual se carrega o espelho nas mãos.

As reflexões desenvolvidas nesta tese foram realizadas a partir de leituras e análises dos textos dramáticos e espetaculares, e seguem um viés interdisciplinar que pretende

ampliar o horizonte de conhecimento do leitor brasileiro, ainda que seja apenas uma mostra das variadas perspectivas de abordagem do *corpus*, cujos autores são oriundos de um lugar de enunciação (país) distinto do da pesquisadora. Apesar disso, busquei aproximar-me o quanto pude desse lugar de enunciação para trazer, ao campo dos Estudos Latino-americanos, no Brasil, uma pesquisa original.

Desse modo, a originalidade desta tese reside na escolha do tema, no fato de ela apresentar uma análise atualizada da literatura dramática de César Vallejo, dos textos espetaculares e da prática teatral do Teatro de Grupo Yuyachkani, de forma comparativa. Sua originalidade reside também nas reflexões que resultam de pesquisas e análises detalhadas sobre os vários pormenores e aspectos cosmogônicos da cultura andina e da história do Peru, principalmente, no que se refere à exposição de uma bibliografia especializada e recente sobre os temas abordados. Espera-se que essas características venham a contribuir para com os Estudos Latino-americanos realizados no Brasil.

Apesar de ter delimitado um tema bastante amplo, é possível afirmar que realizei recortes delineados sobre aspectos intrínsecos da cultura andina, a partir das análises particularizadas dos *corpora* e de um estudo aprofundado das questões relacionadas àquelas disciplinas que estão em diálogo, no caso a Literatura, a História, a Antropologia e o Teatro. Ao retomar conhecimentos pré-hispânicos e coloniais, inerentes à cosmogonia andina, tentei formular questões relacionando-as ao fazer teatral dos artistas estudados na tese. Além de considerar os conhecimentos ancestrais dos povos andinos, enfatizei o fato de que os fazeres teatrais de Vallejo e Yuyachkani dialogam com várias disciplinas do conhecimento e se preocupam com temáticas urgentes como a dos Direitos Humanos, em distintos contextos históricos, mas, principalmente, no que tange ao Conflito Armado Interno.

Finalmente, na medida em que apresento, em minha tese, reflexões sobre esses fazeres teatrais, de forma interdisciplinar, contribuo não somente para o campo dos estudos literários latino-americanos, como também para com os estudos da história, das artes cênicas e da antropologia teatral. Por apresentar fazeres teatrais que constituem uma forma de ativismo político e uma maneira de trazer à luz da contemporaneidade os conhecimentos e saberes dos povos andinos e da história recente do Peru, ofereço novas perspectivas de se pensar as disciplinas em questão, principalmente a literatura dramática e o teatro, em diálogo com aquelas perspectivas já consideradas consolidadas pelo saber considerado “hegemônico”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A) *Corpus*

A.1 LITERATURA DRAMÁTICA, POESIA, PROSA, CRÔNICAS E NOTAS DE CÉSAR VALLEJO

VALLEJO, César. *Correspondencia Completa*. Edição, estudo preliminar e notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 495 p.

VALLEJO, César. *César Vallejo: Poemas en Prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz***.** VÉLEZ, Julio (Ed.). Madrid: Cátedra, 2000. 289 p.

VALLEJO, César. *Escritos en Prosa*. Buenos Aires: Losada, 1994. 213 p.

VALLEJO, César. *La cultura peruana (crónicas)*. Edição de Enrique Ballón. Lima: Editora Mosca Azul, 1987. 240 p.

VALLEJO, César. Notas sobre una nueva estética teatral. In: PODESTÁ, Guido. *César Vallejo Su estética teatral.* Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the study of ideologies & literature. Instutute de cine y radio-televisión. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985. p. 169-179.

VALLEJO, César. *Teatro Completo.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1979 (2 vol).

VALLEJO, César. *Obra Poética Completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968. 360 p.

VALLEJO, César. Crónicas de Poeta. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho. Colección La Expresión Americana, 1996. 207 p. Disponível em: <http://www. bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=160&tt_pro ducts=269>. Acesso em 20 de nov. de 2012.

VALLEJO, César. Cuentos y Novelas, Lima: SCG, 2009. 244 p. Arquivo digital disponível em: http://www.scribd.com/doc/13483431/Cesar-Vallejo-Novela s-y-Cuentos. Acesso em 20 de ago. de 2012.

VALLEJO, César. *Rúsia en 1931*. Reflexiones al pie del Kremlin. Lima: Editora PERÚ NUEVO, 1959. 215 p. Carátula de Luis Herrera Versão Eletrônica. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/15838771/Cesar-Vallejo-Rusia-en-1931>. Acesso em 14 de jul. 2012.

A.2 LITERATURA DRAMÁTICA, MONTAGENS E TEXTOS TEÓRICOS DO GRUPO YUYACHKANI

CORREA, Ana; CORREA, Débora (criação e atuação). *Kay Punku*. Cusco, 2011.

CORREA, Ana. Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. In: *Karpa. Dissident Theatricalities, Visual Arts and Culture.* Los Angeles: California State University. N. 2.1. Winnter, 2009. Arquivo disponível em: <http://www .calstatela.edu/misc/karpa/Karpa2.1 /Site%20Folder/Resources/rosacuchilloanacorrea.pdf>. Acesso em 20 de nov. de 2012.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El último ensayo*. Direção: Miguel Rubio. [Lima]: Casa Yuyachkani, 2008. Año uno. Numero uno. Año de las cumbres mundiales en el Perú - 2008.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sín Título Técnica Mixta.* Creación Colectiva de Yuyachkani. Direção: Miguel Rubio. [Lima]: Casa Yuyachkani, 2011. Yuyachkani 40 Años 1971-2011.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Allpa Rayku. Una experiência de teatro popular*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1983.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Relatório Final. Tradução de Vitor Borysow. *aParte XXI. Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*. v. 6, n. 6. p. 147-168. 1º Semestre de 2013. Discponível em <http://issuu.com/tusp/docs/aparte_6_online>. Acesso em: 18 dez. 2013.

RUBIO ZAPATA, Miguel; ORTEGA, Julio. *Adeus Ayacucho*. Tradução de Vitor Borysow. *aParte XXI. Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*. v. 6, n. 6. p. 147-168. 1º Semestre de 2013. Discponível em <http://issuu.com/tusp/docs/aparte_6_online>. Acesso em: 18 dez. 2013. Original espanhol.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.). *Sin Título Técnica Mixta.* Lima: Encuentro Internacional: Memorias y Re/presentaciones en la escena latinoamericana contemporánea (2011); Laboratorio Abierto: Encuentro pedagógico con Yuyachkani (2011). Belo Horizonte: Fit 2012. Original espanhol.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.) e ELMORE, Peter (legendas). *El último ensayo*. Belo Horizonte: FIT, 2012.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.). *Adiós Ayacucho.* Laboratorio Abierto: Encuentro pedagógico con Yuyachkani (2011).

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.) ELMORE, Peter (texto dramático). *Santiago.* Lima: Laboratorio Abierto: Encuentro pedagógico con Yuyachkani (2011).

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011. 234 p.

RUBIO ZAPATA, Miguel; ORTEGA, Julio. *Adeus Ayacucho*. Tradução de Luis Alberto Alonso. *Dramaturgia Latino-Americana*. ALONSO, Luis Alberto; BRIONES, Héctor; POVOAS, Cacilda. (Org.). v. 3. p. 7-30. Salvador, BA: EDUFBA, 2010. Original espanhol.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. Segunda Edição, 2008. 216 p.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Adiós Ayacucho. Narración de Julio Ortega en versión teatral de Miguel Rubio. In: _____. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. Segunda Edição, 2008. p. 98-118.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.). *Hecho en el Perú (Vitrinas para un museo de la memoria)*. Belo Horizonte: Fit, 2008.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *La Primera*. Dezembro de 2006. Entrevista concedida a Francisco Izquierdo Q. A entrevista está disponível em: <http://www.librosperuanos.com/autores/articulos/r/3561/Rubio-Zapata-Miguel>. Acesso em 11 de mar. de 2011.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Notas sobre teatro*. Lima e Minessota: Grupo Cultural Yuyachkani y Luis. A Ramos-García, 2001. 234 p.

B) ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE AS OBRAS E OS AUTORES QUE CONSTITUEM O *CORPUS*

B. 1 SOBRE CÉSAR VALLEJO

ACEREDA, Alberto. Por un verdadero César Vallejo: entre la poesía solidaria y la ceguera marxista. *La Ilustración Liberal*. Madrid, n. 19-20, jul. 2004. Disponível em: <http://www.libertaddifital.com/ilustración_liberal/articulo.php.512>. Acessado em 08 de fev. de 2009.

ARDITI, Álvaro. *César Vallejo: Poeta Peruano e Universal*. Lima: Março de 2009. Arquivo eletrônico disponível em: <http://www.scribd.com/doc/13528052/Cesar-Vallejo-Biografia-y-Obra-Literaria>. Acesso em 23 de jul. de 2011.

ASSUNÇÃO. Ronaldo. *Arte e Experiência Urbana em César Vallejo – Paris Moscou – 1923-1938*. Campo Grande, MS: Editora da UFMS, 2000. 192 p.

ASSUNÇÃO. Ronaldo. Borradores de um estilo futuro: César Vallejo em Moscou. In: *Anuário Brasileño de Estudios Hispánicos*. España: Embajada de España en Brasil Consejería de Educación, 1995, p. 205-218.

BAZÁN, Armando. *César Vallejo: dolor y poesía*. Buenos Aires: Ediciones Mundo América, 1958, págs. 69-73.

LARREA, Juan. *César Vallejo o Hispanoamérica en la cruz de su razón*. Córdoba: universidad Nacional de Córdoba, 1957. 281 p.

LA TORRE, Alfonso. *Vallejo*. Banco Central de Reserva del Peru. Lima: Fondo Editorial del BCRP, 2000. 43 p.

OLASCOAGA, José. La subversión del mundo incaico en el drama La piedra cansada de César Vallejo. Texas Tech University: *A Journal of the Céfiro Graduate Student Organization*. Volume 7.1 & 7.2. Spring & Fall, 2007. p. 36-46.

PODESTÁ, Guido. *Desde Lutecia. Anacronismo y modernidad en los escritos teatrales de César Vallejo*. Berkeley, CA: Latinoamericana Editores, 1994. 341 p.

PODESTÁ, Guido. *César Vallejo Su estética teatral*. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the study of ideologies & literature. Instutute de cine y radio-televisión. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985. 313 p.

B. 1 SOBRE YUYACHKANI

ALEXANDRE, Marcos Antônio. A intermidialidade em textos espetáculos contemporâneos. In: *Aletria. Revista de Estudos de Literatura. Intermidialidade.* Vol. 14. Jul/dez. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006. p. 69-82.

BEDREGAL, Gino Luque. *Ismene Redimida: La persistencia de la memoria – Violência política, memoria histórica y testimonio em Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*. Buenos Aires: CELCIT – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, 2010. 163 p. Disponível em: <http://larendija.webnode.es/products/ismene-redimida-/>. Acesso em 12 de fev. 2013.

DIÉGUEZ, Ileana. Evocaciones Espectrales. A propósito de Sin Título Técnica Mixta. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sín Título Técnica Mixta.* Programa de Mano. Lima: 2011, p. 9-12.

DIÉGUEZ, Ileana. Prácticas de Visibilidad. Ethos, Teatralidad y memoria. In: ZAPATA, Miguel Rubio. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. Edição. Lima: Didi de Arteta S. A., 2008. 2008, p. 19-32.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminares: teatralidades, performances y política*. 1 ed. Buenos Aires: Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XXI. Editora Atuel, 2007. 224 p.

ELMORE, Peter. La víspera del homenaje. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El último ensayo*. Direção: Miguel Rubio. [Lima]: Casa Yuyachkani, 2008. Año uno. Numero uno. Año de las cumbres mundiales en el Perú-2008.

ORTEGA, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima, Universidad Mayor de San Marcos e Grupo Yuyachkani, 2008. 121 p.

PIGA, Domingo. Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. *Latin American Theatre Review*. USA: University of Kansas. Spring, 1992. p. 137-149.

RAMOS-GARCÍA, Luis. A. El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa. *Latin American Theatre Review*. USA: University of Kansas. Fall, 2000, p. 173-192.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro y Violencia: una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral/ Jaime Campodónico Editor, 1990. 172 p.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória traumática: Yuyachkani. In: TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório. performance e memória cultural nas Américas.* Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 263-293.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela. *performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Tradução de Leda Maria Martins. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002. p. 13-45.

VARGAS-SALGADO. Carlos. *Teatro peruano en el período de conflicto armado interno (1980-2000): Estética teatral, derechos humanos y expectativas de descolonización.* 2011. 337 p. Tese (Doutorado em Filosofia). Universidade de Minnesota. Disponível em: < http://conservancy.umn.edu/bitstream/109853/1/VargasSalgado_umn_0130E_12009.pdf>. Acesso em 15, jan. 2012.

C) ESTUDOS SOBRE ANTROPOLOGIA, CULTURA, HISTÓRIA E LITERATURA ANDINA

ANÓNIMO. Tragédia del Fin de Atau Wallpa. Traducción de Jesús Lara. In: SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología General de Teatro Peruano I* – Teatro Quechua. Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. 3-61.

ARGUEDAS, José María. *Breve Antología Didáctica*. Lima: Editorial Horizonte, 2011. 102 p.

ARGUEDAS, Jose Maria y RÍOS, Izquierdo Francisco. *Mitos, Leyendas y Cuentos Peruanos.* Lima: Punto de Lectura, 2011. 216 p.

ARGUEDAS, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo.* Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1983. 243 p.

ARGUEDAS, José María. Puquio, una cultura en proceso de cambio. In: Estudios sobre la cultura actual del Perú. En: VALCÁRCEL, Luis Eduardo; ARGUEDAS, José María; et al. *Estudios sobre la cultura actual en el Perú*. Prólogo de J. M. Arguedas. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1964. p. 220-272.

ARRIAGA, P. J. de. *La extirpacion de la idolatria en el Peru*. Estudio preliminar y notas de Henrique Urbano. Cuzco: Centro de Estudios. Rurales Andinos Bartolomé de las Casas, 1999. 200 p.

BACA COSIO. Jenaro Fernández. *Motivos de Ornamentación de la Cerámica Inca – Cusco*. Lima: Instituto Riva Agüero da la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989. (2 Volumes).

BETANZOS, Juan de. *Suma y narración de los incas*. Madrid: Polifemo, 2004. 424 p.

BRAVO, Patricia Ruiz; NEIRA, Eloy. Tiempo de mujeres: del caos al orden venidero. Memoria, género e identidad en una comunidad andina. In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santigo; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memória: antagonismos de la promesa peruana.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003. p. 393-417.

CAHILL, David. *Violência, represión y rebelión en el sur andino:* la sublevación de Túpac Amaru y sus consecuencias. Lima: Instituto de Estudos Peruanos, 1999. 20 p.

CALDERÓN COCKBURN. Julio. *La ciudad ilegal:* Lima en el siglo XX. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales UNMSM, 2005. 320 p.

CALDERÓN COCKBURN, Julio. *Las ideas urbanas en el Perú: 1958-1989*. Lima: Cenca, Instituto de Desarrollo Urbano, 1990. 172 p.

CÁNEPA KOCH, Gisela. Los ch'unchu y la palla de Cajamarca en el ciclo de la representación de la muerte del Inca. In: ROMERO, R. Raul. (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Pontifícia Universidad Catolica del Peru. Instituto Riva-Aguero. Proyeto de Preservación de la Musica Tradicional Andina. Lima, 1998. p. 139-178.

CÁNEPA KOCH, Gisela. Máscara y transformación: la construción de la identidad en la fiesta de la Virgen del Carmen em Paucartambo. In: ROMERO, R. Raul. (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Pontifícia Universidad Catolica del Peru. Instituto Riva-Aguero. Proyeto de Preservación de la Musica Tradicional Andina. Lima, 1998. p. 339-391.

CARRIZO, Silvina Liliana. *Discutir o Regional* Gilberto Freire e José Carlos Mariátegui: Literatura e pensamento (1920/1930). Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2013. 300 p.

CHAMBI, Martín. *et al.* Quatro Gerações Chambi. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2007.

CIEZA DE LEÓN, Pedro. *Crónica del Perú El señorío de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005. 497 p.

COBO, Bernabé. *Historia del Nuevo Mundo*. Madrid: Editora Atlas, 1956. (2 Volumes).

CONTRERAS, Carlos y CUETO, Marcos. *Historia del Perú. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Instituto de Estudios Peranos, 2007. 424 p.

CORNEJO POLAR, Antonio. Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. 2 ed. Lima: CELAP – Centro de Estudios Literários "Antonio Cornejo Polar", 2003. 241 p.

CORNEJO POLAR, Antonio. *O condor voa: literatura latino-americana*. Belo Horizonte: Organização de Mário J. Valdés; Tradução de Ilka Valle de Carvalho. Editora UFMG, 2000. 324 p.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialética: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno. IN: *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, n° 176-177. Julio-diciembre, 1996, p. 837-844.

COSIO, José Gabriel. Los dramas quéchuas "Usca Pauccar". Revista Universitária. Organo de la Universidad del Cuzco. Ano V. Numero 17. Setiembre. 1916. p. 2-9.

COSIO, José Gabriel. La lengua y la literatura quéchuas. Consideraciones sobre algunos dramas. Revista Universitária. Organo de la Universidad del Cuzco. Ano XX. Segunda época. Primero Semestre de 1931. p. 174-180.

COSIO, José Gabriel. El drama quechua "Ollantay" – El Manuscrito de Santo Domingo del Cuzco. Revista Universitária. Organo de la Universidad del Cuzco. Ano XXX. Numero 81. Segundo semestre de 1941. p. 3-26.

CRÓNICAS DE EL DORADO. Selección y notas de Horacio Jorge Becco. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2003. HUMBOLDT, 2003. 124 p.

CUENTAS, Enrique: La Diablada: Una Expresión de Coreografía Mestiza del Altiplano del Collao. In: *Boletín de Lima*. Lima: Nº 44. 1986, p. 31-48.

DE ÁVILA, Francisco. *Dioses y Hombres de Huarochirí.* Tradución de José Maria Arguedas. Lima: Universidad Antonio Ruiz de Montoya, 2009. 287 p.

DEGREGORI, Carlos Iván. *Qué difícil es ser dios*. *El partido comunista del Perú – Sendero Luminoso y el Conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 2010. 325 p.

DEGREGORI, Carlos Iván. Campesinado andino y violencia: Balance de una década de estudios. In: BENJAMIN, Marticorena; DEGREGORI, Carlos Iván e ESCOBAR, Javier (Editores). *Perú: El problema agrario en debate*. Lima, SEPIA IV, 1992. p. 413-439. Arquivo digital disponível em: <http://www.sepia.org.pe/facipub/upload /cont /876 /cont/file/2008 09 03044524_Degregori__sepia_4_.pdf>. Acesso em 23 de jun. de 2012.

DU AUTHIER, Martine. *Fiesta andina. Mamacha Carmen en Paucartambo*. Peru: CBC, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas. Editorial San Marcos, 2009. 194 p.

DUVIOL, P. *Procesos y visitas de idolatrias: Cajatambo, siglo XVII*. Lima: Pontificia Universidad Catolica del Peru, IFEA, 2003. 882 p.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. ¿Cultura chicha? In: Crónicas *Urbanas: Análisis y Perspectivas Urbano - Regionales*, v. 13, n. 14 Cusco: Centro de Educación y Comunicación "Guaman Poma de Ayala", 2009, p. 99-110.

FAVERÓN, Gustavo. *Toda la sangre. Antología de cuentos peruanos sobre la violencia política.* Grupo Editorial Matalamanga, Lima, 2006. 455 p.

FLORES GALINDO, ALBERTO. *Buscando un Inca: Identidad y utopía en los Andes.* Editorial Horizonte, 1988. 436 p.

FLÓREZ-AYBAR, Jorge. *Literatura y violencia en los Andes*: propuesta para una periodización de la literatura peruana. Lima: Arteidea editores, 2004. 510 p.

FRISANCHO PINEDA, Ignacio. *Negros en el altiplano puneño*. Puno: Editorial Samuel Frisancho Pineda, 1983. 64 p.

GAMBIO GEHRI, Gonzalo. Imágenes de la reconciliación. Conceptos y Contextos. In: PORTOCARRERO, Gonzalo; UBILLUZ, Juan Carloa; VICH. Víctor. *Cultura Política en el Perú: Tradición autoritaria y democratización anómica.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú. Universidad del Pacífico. Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos, 2010. p. 275-290.

GARCÍA-BEDOYA, M. Carlos. Resenha sobre a Antología General del Teatro Peruano de Ricardo Silva Santisteban. In: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana.* Ano XXVIII. Nº55. Lima-Hanover. Semestre de 2002. p. 269-271. Disponível em: < www.dartmouth.edu/~rcll/rcll55.html>. Acesso em 27 de fev. de 2010.

GARCÍA-BEDOYA, M. Carlos. *La literatura Peruana en el período de estabilización colonial*. Lima-Perú: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2000. 300 p.

GARCILASO DE LA VEGA, Inca. *Comentarios Reales de los Incas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. (2 Volumes).

GISBERT. Teresa. *La fiesta em el tiempo*. La Paz: Unión Latina, 2007. 77 p.

GISBERT, Teresa. Santiago e Illapa. In: _____. *Iconografia y mitos indígenas en el arte*. La paz: Libreto Editores, 1980, p. 29.

GOLTE, Jürgen. La construcción de la naturaleza en el mundo andino, su continuación en el mundo colonial y en la época moderna. In: Revista de los Estudios Avanzados Inter@tivos. Santiago del Chile: Institutos de Estudios Avanzados. Ano 2. Nº 4. Diciembre de 2003. p. 13-62. Disponível em: <http://web.usach. cl/revistaidea /revista%204/ pdf/J _Golte.pdf>. Acesso em 03 de dez. de 2011.

GONZALES, Odi. *Taki Parwa/22 Poemas. Kilku Warak'a*. Tradução, prólogo e Notas de Odi Gonzales. Cusco: Biblioteca Municipal de Cusco, 1999. 101 p.

GREENWICH CENTENO, Edwin Raul. Francisco Pizarro: Nuevas Evidencias Históricas e Bioarqueológicas sobre la autenticidad de sus restos. *In: Temática VII – Identificación y modo de Muerte II.* Lima: Universidad Mayor de San Marcos. PAIBHFP – Proyecto Académico de Investigación Bioarqueológico e Historiográfico Fracisco Pizarro e EPAF – Equipo Peruano de Antropologia Forense, 2008. p. 138-150. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/29725869/FRANCISCO-PIZARRO-EVID E NCIAS-HI S TORICAS-Y-BIOARQUEOLOGICAS-ALAF-2008>. Acesso em 23 de mai. de 2012.

GUTIERREZ ESCALANTE, Carmen. VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo. Apu Qorpuna (Visión del Mundo de los muertos en la Comunidad de Awkimarka). In: *Revista Debates em Antropología da Pontifícia Universidad Católica del Perú.* Nº 5, 1980, p 233-264.

GUTIERREZ ESCALANTE, Carmen. VALDERRAMA FERNÁNDEZ, Ricardo. Mitos y Leyendas de los Quechuas del sur del Perú (Apurímac – Cusco). In: *Revista Debates em Antropología da Pontifícia Universidad Católica del Perú*. Nº 2. 1978, p. 125-135.

HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003. 462 p.

HIBBETT, Alexandra e VICH, Víctor. La risa irónica de un cuerpo roto: *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega. In: ORTEGA, Julio. *Adiós Ayacucho*. Lima, Universidad Mayor de San Marcos e Grupo Yuyachani, 2008. p. 106-121.

HIROYASU, Tomoeda. MILLONES, Luis. Religión *Oficial y Tradición Verdadera. Historia y Función de los Rituales andinos en los pueblos ayacuchanos.* Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 1998. 83 p.

ITIER, César. *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Mayor de San Marcos, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Peru. Instituto Francés de Estudios Andinos e Instituto de Estudios Peruanos, 2007. 225 p.

ITIER, César. *Teatro quechua en el Cusco: indigenismo, lengua y literatura en el Perú Moderno*. Cusco: CBC – Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas e IFEA – Instituto Francés de Estudios Andinos, 2000. 332 p.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo; JAVIER SILVA Meinel. *Peru: Fiestas y Costumbres*. Lima: Unión de Cerbecerías Peruanas Backus y Johnston, 1997. 468 p.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo. *Máscaras Peruanas*. Lima: Fundación Banco Continental, 1996. 237 p.

JIMÉNEZ BORJA, Arturo. La fiesta y la danza en el antiguo Perú. Em: *Revista del Museo Nacional*. Volume XV. Lima Peru, 1946, p. 122-159.

JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. *Chungui violencia y trazos de memoria.* Lima: IEP. COMISEDH, DED, 2009. 417 p.

JOFFRÉ, Sara. *Críticos, comentaristas y divulgadores*. Lima: Lluvia editores, 1992.

KUPCHIK: Christian. *La leyenda de El Dorado y otros mitos del descubrimiento de América*. Madrid: Ediciones Nowtilius, 2008. 290 p.

LAVALLÉ, Bernard. *Máscaras, tretas y rodeos del discurso colonial en los Andes*. Institut François d'Études Andines; Instituto Riva Aguero. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos: Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto Riva-Aguero, 2005. 246 p.

LENCI, López Yazmín. *El Cusco, paqarina moderna. Cartografia de una modernidad e identidades en los Andes Peruanos (1900-1935)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Concytec Cosejo Nacional de Ciência y Tecnologia, 2004. 404 p.

LEMLIJ, Moisés. MILLONES, Luis. *Al final camino*. Fondo Editorial SIDEA. Lima, 1996. 201 p.

LEWIN, Boleslao. *Tupac Amaru*. Buenos Aires: Ediciones elaleph.com, 1999. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/13228002/Boleslao-Lewin-Tupac-Amaru>. Acesso em 11 de nov. de 2009.

LEWIN, Boleslao. *Tupac Amaru y las orígenes de la emancipación americana*. Buenos Aires: Ediciones Latinoamericana, 1957. 1023 p.

LIENHARD, Martín. *La Voz y su Huella*. Escritura y conflicto étnico-social en América Latina. 1492-1988. United States of America: Primera Edición: Ediciones del Norte, 1991. 366 p.

MANRIQUE, Nelson. Memoria y violência. La nación em silencio. In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003. p. 421-433.

MANRIQUE, Nelson. *El tiempo del miedo: La violencia política en el Perú*, 1980-1996. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. 395 p.

MANRIQUE, Nelson. La década de la violencia. In: *Márgenes*. Lima: Nº 5. 1989, p. 137-182.

MILLONES, Luis. *Dioses Familiares: Festivales populares en el Perú Contemporáneo*. Lima: Congreso del Peru, 1998. 291 p.

MILLONES, Luis. Un movimiento nativista del siglo XVI – El Taki Onqoy. In: OSSIO, Juan. *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Lima: Colección Biblioteca de Antropologia, 1973.

MILLONES, Luis. Nuevos Aspectos del Taki Onqoy. In: OSSIO, Juan. *Ideología Mesiánica del Mundo Andino*. Lima: Colección Biblioteca de Antropologia, 1973.

MORAÑA, Mabel. El ojo que llora: Bio-política, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy. In: FIGUEIREDO, Eurídice.; REIS, Lívia. (Ed.). *América Latina Integração e interlocução*. Rio de Janeiro: 7Letras; Santiago, Chile: Usach, 2011. p. 127-153.

OLAZA, Villacorta Luis Felipe. Edição de Roberto Gheller Doig. *Rostros del Perú Antiguo.* Lima: AFP Integra, 2008. 129 p.

O'PHELEAN, Scarlett. *Un Siglo de rebeliones anticoloniales. Perú y Bolivia. 1700-1783.* Cuzco: Bartolomé de las Casas, 1980. 351 p.

ORTIZ HERNÁNDEZ, Natalia. El Conquistador Infiel. Las formas de Santiago Apóstol en los Andes centrales durante la colonia. IN: *Revista Maguaré*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Nº. 23. 2009, p. 265-301.

PAREDES CUSI. Benita. *Qheswa Simi. Lengua Quechua*. Qosqo: Impresiones "Max", 2010. 309 p.

PILCO LOAIZA, Amos David. *Danzas de la Región del Cusco. Estrategia para su enseñanza*. Cusco: Edición Cusco, 1998. 104 p.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán. *Nueva Corónica y buen gobierno.* Edição e Prólogo de Franklin Pease G. Y. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005. (3 Volumes).

PORRAS-BARRANECHEA, Raul. *El legado Quéchua – Indagaciones Peruanas.* Obra subministrada pela Universidad Nacional Mayor de San Marcos do Peru: Biblioteca Digital Andina, 1999. 277 p. Disponível em: <http://www.scribd.com/doc/7227297/Raul-Porras-Barrenechea-El-Legado-Quechua-Indagaciones-Peruanas-1999>. Acesso em 20 de out. de 2009.

PORTOCARRERO, Gonzalo; UBILLUZ, Juan Carloa; VICH. Víctor. *Cultura Política en el Perú: Tradición autoritaria y democratización anómica.* Lima: Fondo Editorial de la Universidad Católica del Perú. Universidad del Pacífico. Centro de Investigación: Instituto de Estudios Peruanos, 2010. 332 p.

RAMOS, Gabriela. *Muerte y Conversión en los Andes*: Lima y Cuzco, 1532-1670. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Instituto Francés de Estudios Andinos e Cooperación Regional para los Países Andinos, 2010. 362 p.

ROMERO, R. Raul. (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Pontifícia Universidad Catolica del Peru. Instituto Riva-Aguero. Proyeto de Preservación de la Musica Tradicional Andina. Lima, 1998. 411 p.

ROSAS, Manuel Zanutelli. *El Almirante Grau y la plana menor del "Huáscar*". Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. 159 p.

ROSAS PARAVICINO, Enrique. *Elogio de la Escritura Radical*. Cusco: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional San Antonio Abad del Cusco, 2011. 207 p.

ROSAS PARAVICINO, Enrique. La evocación Teatral del Inti Raymi y su Inserción en la Agenda de a Modernidad. In: *Memórias do Jalla*. Bogotá: XIII Jornadas Andinas de Literatura Latino Americana, 2009.

ROSTWOROWSKI, Maria. *História del Tahuantinsuyo*. Lima: Institutos de Estudios Peruanos e Promperú, 1999. 359 p.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Diablos danzantes en Puno, Perú. In: *REVISTA. Harvard Review of Latin America*. Cambrigde: David Rockfeller Center for Latin American Studies, Harvard University. Fall 2007. Arquivo digital disponível em: <http://www.drclas.harvard.edu/publications/revistaonline/fall-2007/diablos-danzantes-en-puno-per%C3%BA>. Acesso em 11 de nov. de 2010.

SAN CRISTÓBAL SEBASTIAN, Antonio e GUILLÉN GUILLÉ Antonio. *La Ficción del esqueleto de Pizarro*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 1986. 283 p.

SANCHO, Pedro.; JEREZ. *Las Relaciones de la conquista del Perú*. URTEAGA H; ROMERO, C. A (Ed.). Lima: Librería e imprenta Sanmartí, 1917. 224 p.

SÁNCHEZ, Luis Alberto. *Escafandra Lupa y Atalaya*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1977. 358 p.

SANTA CRUZ PACHACUTI YAMQUI SALCAMAYGUA, Joan de. *Relación de antiguedades deste reyno del Piru.* Lima – Cusco: Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas. Lima – Cusco, 1993. 276 p.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. *Antología general del teatro peruano*. Volume I. Teatro Quechua. Selección, prólogo y bibliografía de Ricardo Silva-Santisteban. Lima, Perú: Banco Continental - Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000. 560 p.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. "Spívak, los subalternos y el Perú". *Revista Hueso Húmero. Lima*, Nº 49, 2006, p. 133-144.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política. In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santigo; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memória: antagonismos de la promesa peruana.* Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003. 203-226.

VALCÁRCEL, Luis E. *Memórias*. Editadas por José Matos Mar. José Deustua C. e José Luis Rénique. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1981. 478 p.

VALLEJO, Alfredo Alberdi. De Felipe Lázaro Guaman, Índio, a Don Felipe Guaman Poma de Ayala. *In: Revista Eletrónica Virtual Runa Yachachiy*. Berlín: 2007. Versão Eletrônica. Disponível em: http://www.alberdi.de/coleccion2008.html. Acesso em 12 de mai. de 2010.

VILLAGÓMEZ. Alberto. Arguedas y el teatro peruano. In: *Revista Letras*. Órgano de la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima: Vol. 82. N. 117. Janeiro-Dezembro de 2011. Disponível em: <http://letras.unmsm.edu.pe/rl/index.php/nle/article/view/396. Acesso em 12 de fev. de 2011, p. 65-80.

VICH. Víctor. Desobediencia simbólica: Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista. Representación y Democracia. Em: *e-misférica, 1.1. Online journal published by the Hemispheric Institute for performance & Politics –NYU*, fall, 2004. P. 1-24. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/journal/1_1/vich.html>. Acesso em 20 de dez, de 2012.

VILLAGÓMEZ, Alberto (2011). La violencia política en el Teatro Peruano. Em: *Pacarina del Sur* N° 7, *Revista de Pensamiento Crítico Latinoamericano*, México, abril-junio de 2011. Disponível em: <http://www.pacarinadelsur.com/home /indices/ 314-numero-7-abril-junio-2011>. Acesso em 12 de dez, de 2011.

WATCHTEL, Nathan. Rebeliones y milenarismo. In: *Ideología mesiánica del mundo andino*. OSSIO, Juan. (Comp.). PRADO PASTOR, lgnacio. (Ed.). Lima: Colección Biblioteca de Antropologia, 1973. p. 103-145.

XEREZ, Francisco de. *Verdadera Relación de la Conquista del Perú. Crónicas de América*. Madrid. Historia 16, 1985. 206 p.

YARANGA VALDERRAMA, Abdón. *Diccionario de Organología Andina: Instrumentos de música, danza y teatro.* Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial; Paris 8 Université Vicennes – Saint Denis, 2006. 187 p.

ZORILLA E. Javier. Sueño, Mito y Realidad en una comunidad Ayacuchana. In: In: *Revista Debates em Antropología da Pontifícia Universidad Católica del Perú*. Nº 2. 1978, p. 119-124.

ZUIDEMA, Reiner Tom. *Reyes y guerreros:* ensayos de cultura andina. Lima: Fomciencias. 1989. 563 p.

ZUIDEMA, Tom. *El Calendário Inca. Tiempo y espacio en la organización ritual del Cuzco. La Idea del pasado.* Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú e Fondo Editorial de la Pontifícia Universidad Católica del Perú, 2010. 906 p.

D) ESTUDOS SOBRE TEORIA LITERÁRIA E TEATRAL, FILOSOFIA E HISTÓRIA

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I.* Organização e Edição Alemã Rolf Tiedemann. Tradução e apresentação Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Editora 34, 2003. 173 p.

ADORNO, Theodor W. *Dialéctica negativa.* Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 351 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações.* Tradução de Silvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 95 p.

AGAMBEN, Giorgio. *A linguagem e a morte:* Um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. 165 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história*: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. 188 p.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Homo Sacer II, I. Traducción Iraci Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. 142 p.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. Tradução: João Roberto Martins Filho. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. 548 p.

ARENDT, Hannah. *Compreender: Formação, exílio e totalitarismo. Ensaios.* Organização, introdução e notas de Jerome Kohn. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. 490 p.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos Sombrios*. Tradução de Denise Bottmann. Posfácio de Celso Lafer. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 249 p.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória cultural*. Projeto de Tradução Coordenado por Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

BARBA, Eugenio. Acciones en trabajo. IN: BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *El Arte Secreto del Ator – Diccionario de Antropología Teatral. Peru*: ISTA International School of Theatre Anthropology. Editorial San Marcos. Grupo Cultural Yuyachkani e Centro Cultural de España en Lima, 2010, p. 73-80.

BARBA, Eugenio. SAVARESE, Nicola. *El Arte Secreto del Ator – Diccionario de Antropología Teatral. Peru*: ISTA International School of Theatre Anthropology. Editorial San Marcos. Grupo Cultural Yuyachkani e Centro Cultural de España en Lima, 2010. 400 p.

BARTHES, Rolland. *Sade. Fourier. Loyola*. Tradução de Richard Miller. Londres: Jonathan Cape Ltd. 1977. 187 p.

BARTHES, Rolland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua.* Trad. António Gonçalves. Lisboa: Edições 70, (Colecção *Signos – 44*), 1987. p. 49-52.

BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Edição Alemã de Rolf Tiedemann. Edição Brasileira de Willi Bolle e Olgária Chain Feres Matos. Tradução do Alemão de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Revisão Técnica de Patrícia de Freitas Camargo. 1ª Reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. 1167 p.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: HEIDERMANN, Werner (Org). *Cássicos da teoria da tradução.* Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001. p. 188-215.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução e notas de Sergio Paulo Rounet. São Paulo: Civilização Brasileira, 1984. 276 p.

BENJAMIN, Walter. *Tentativas Sobre Brecht. Iluminações III*. Prólogo, Tradução e Notas de Jesús Aguirre. Espanha: Taurus Humanidades, 1975. 152 p.

BERGSON, Henri. *Duração e Simultaneidade*: a propósito da teoria de Einstein. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006. 238 p.

BOCK. Wolfgang. Atração, Fuga e Salvação Medial. Das figuras liminares em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Tradução de Georg Otte. In: OTTE, Georg, SEDLMAYER, Sabrina, CONELSEN, Élcio. (Org.). *Limiares e Passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte, UFMG, 2010. p. 76-92.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Miguel Cerras Pereira. Lisboa: Editora Presença, 1996. 400 p.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Apresentação de Aderbal Freire-Filho. Tradução de Fiama Pais Brandão. 2ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 210 p.

BRECHT, Bertolt. *Diário de Trabalho.* Organização de Werner Hecht. Volume I – 1938-1941. Tradução de Reinaldo Guarany e José Laurenio de Melo. Editora Rocco: Rio de Janeiro, 2002. Vol. 1.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético:* Ensaios. Seleção e Introdução de Luiz Carlos Maciel. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967. 238 p.

CANCLINI, Néstor García. Diversidade e Direitos na Interculturaidade Global. In: *Revista Observatório Itaú Cultural. OIC*. Nº. 08. (Abril/Julho de 2009). São Paulo: Itaú Cultural, 2009. p. 143-151.

CANCLINI, Néstor García. Quem fala e em qual lugar: Sujeitos Simulados e Pós-Construtivismo. In: CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005. p. 183-208.

CANCLINI, Néstor García. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular? In: Culturas Populares e indígenas. Diálogos en la acción, primera etapa, 2004. Disponível em: <http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/garcia_canclini_-_de_que_estamos_hablando_cuando_hablamos_de_lo_popular.pdf.>. Acesso em 12 fev. de 2011.

CARVALHAL, Tania Franco. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Niterói: Abralic, n. 1, 1991, p. 9-21.

CARVALHO, Sérgio de. (Org). *Introdução ao Teatro Dialético:* Experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular; Companhia do Latão, 2009. 300 p.

CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas.* Tradução de Cláudia Cavalcanti e Revisão técnica e da tradução Moacyr Ayres Novaes Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Vol. 3.

CHION, Miriam. Dimensión metropolitana de la globalización: Lima a fines del siglo XX. In *Revista Eure* (Santiago) Vol.28. N° 85, Santiago de Chile: dezembro, 2002. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0250-71612002008500005&script=sci_arttext>. Acesso em 11 de dez. de 2011.

CHIPP. Herchel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 675 p.

COHEN, Renato. *Work in Progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998. 135 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Revisão de Consuelo Salomé. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 160 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Survivance des Lucioles*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. 141 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imagenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Tradução do Francês para o Espanhol por Inês Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008. 323 p.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La emoción no dice “yo.” Diez fragmentos sobre la libertad estética. In: Valdés, Adriana. *La política de las imágenes.* Tradução del francês: Alejandro Madrid. Tradução do Inglês: Adriana Valdés. Santiago: Ed. Metales Pesados, 2008. p. 39-67.

DUBATTI, Jorge. *Cartografia Teatral.* Buenos Aires: Atuel, 2008. 212 p.

DUSSEL, Enrique. *Historia de la Iglesia en América Latina – Medio Milênio de coloniaje y liberación: 1492-1992*. Madrid: Mundo Negro Esquila Misional, 1992. 483 p.

EISENSTEIN, Serguei M. Montagem de Atrações. In: XAVIER, Ismail. (Organizador). *A experiência do Cinema. Antologia.* Tradução do inglês por Vinícius Dantas, a partir da versão de Daniel Gerould. Rio de Janeiro: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura; Volume 5. Embrafilme, 1983, p. 187-198.

EISENSTEIN, Serguei M. Método de Realização de um Filme Operário. In: XAVIER, Ismail. (Organizador). *A experiência do Cinema. Antologia.* Tradução do italiano por Vinícius Dantas, segundo a versão de Giovanni Buttafava. Rio de Janeiro: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura; Volume 5. Embrafilme, 1983, p. 199-202.

EISENSTEIN, Serguei M. Da Literatura ao cinema: Uma Tragedia Americana. In: XAVIER, Ismail. (Organizador). *A experiencia do Cinema. Antologia.* Tradução do inglês por Vinícius Dantas, segundo a versão de Jay Leyda. Rio de Janeiro: Edições Graal. Coleção Arte e Cultura; Volume 5. Embrafilme, 1983, p. 203-215.

FLEMING, Henrique. *O tempo na física*. Disponível em: <http://www.hfleming.com/ tempo.html>. Acesso em 29 de dez. de 2010.

FOUCAULT. Michel. O que é um autor? (Conferência). In: *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema.* Ditos e Escritos III. Organização de Manoel Barros da Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 264-298.

FOUCAULT. Michel. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro Lisboa: Edições 70. 1992. 160 p.

GINZBURG, Carlo. *Relações de Força: História, Retórica, Prova.* Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia da Letras, 2002. 192 p.

HOYO MAZUERA, María Ximena. Los apócrifos Verdaderos de Borges: El caso del apócrifo de "La Intrusa". In: *Revista Cronopio*. Medellín: Edición 25. Noviembre, 2011. Arquivo digital disponível em: <http://www.revistacronopio.com/?tag=edicion-25-crono pio>. Acesso em 20 de fev. de 2012.

IRAZÁBAL, Federico. *El Giro Político.* Una Introdución al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas). 1ª Edição. Buenos Aires: Biblios, 2004. 170 p.

IZQUIERDO, Iván. A Memória. Em: *Cérebro e Mente. Revista Eletrônica de Divulgação Científica em Neurociência.* SP: Universidade Estadual de Campinas. Número 4. Dezembro de 1997. Fevereiro de 1998. Entrevista concedida à RAN Revista Argentina de Neurociências, através de Pognacio Brusco; Diego Golombek e Sergio Strejilevich. Tradução e adaptação para o português: Prof. Renato M.E. Sabbatini. Disponível em: <http://www.cerebromente.org.br/n04/ opiniao/izquierdo.htm>. Acesso em 20 de jul. de 2012.

JAKOBSON, R. Os Articuladores, as categorias verbais e o verbo russo. In: *Essais de linguistique générale*. Paris: Editions du Minuit, 1963. Vol. 1.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 2ª Ed. Tradução de Irene Ferreira, Bernardo Leitão e Suzana Ferreira Borges. Campinas. SP: Editora da UNICAMP, 1992. 553 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura Política no texto Teatral*. Tradução de Werner S. Rothschid e Priscila Nascimento. São. Paulo: Perspectiva, 2009. 413 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São. Paulo: Cosac Naify, 2007. 440 p.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Santiago: Editora Universitária, 1969.

LEZAMA LIMA, José. *A expressão Americana*. Tradução, introdução e nota: Irlemar Chiampi. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. 186 p.

MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de estado. *Lua Nova*, nº 62, São Paulo, 2004. 45-68.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 Ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas. Republica Bolivariana de Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. 348 p.

MARIÁTEGUI, José Carlos. "El hombre y el mito". In: Obras Completas de José Carlos Mariátegui. El Alma Matinal. Disponível em: <MARIÁTEGUI, José Carlos. <http://www.patriaroja.org.pe/docs_adic/obras_mariategui>. Acesso em 11 de mar. de 2011.

MARTINS, Leda Maria. Performance e drama pequenos gestos de reflexão. In: *Aletria. Revistas de Estudos de Literatura.* Belo Horizonte: POSLIT. Faculdade de Letras da UFMG. Número 1. Vol. 21. Literatura e Performance. Jan. Abr. 2011, p. 101-109. Disponível em: < http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1570/1667>. Acesso em 23 de fevereiro de 2013.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os Congados. In: *O Percevejo*. Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro: Departamento de Teoria do Teatro. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO. Ano 11, 2003, p. 68-83.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: ARBEX, Márcia e RAVETTI, Graciela. *performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-91.

MARTINS, Leda Maria. A oralitura da memória. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Brasil Afro-Brasileiro*. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p. 62-86.

MARTÍN-BARERO. Jesús. Desafios Políticos da Diversidade. In: *Revista Observatório Itaú Cultural. OIC*. Nº 08. (Abril/Julho de 2009). São Paulo: Itaú Cultural, 2009, p. 153-159.

MIGNOLO, Walter. *Histórias locais / projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento limiar*. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003. 505 p.

MIGNOLO, Walter. Lógica das diferenças e Política das Semelhanças da Literatura que parece História ou Antropologia, e Vice-Versa. In: AGUIAR, Flávio Wolf de; CHIAPINNI, Ligia (Orgs.). Literatura e História na América Latina. Tradução de Joyce Rodriguez Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabelo e Sandra Vasconselhos (francês). – 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2001, p. 115-135.

MIGNOLO, Walter. El Pensamento Des-Colonial, Despreendimento y la Apertura: Um Manifesto. In: *Tristetópicos*. Espanha: Creative Commons. <www.tristestópicos.org.> Arquivo eletrônico disponível em: <http://caosmosis.acracia.net/wpcontent/uploads/2008/07/mignolo_descolonial_tristestopicos.pdf>. Acesso em 10 de mar. de 2011.

MONTE ALTO, Rômulo. *Descaminhos do Moderno em José María Arguedas.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 154 p.

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. 405 p.

NUNES, Roberson de Sousa. *Haikai e performance: imagens poéticas*. 2011. 233 p. Tese (Doutoramento em Estudos Literários) Orientadora: Sara del Carmen Rojo de La Rosa. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2 nº 3. 1889, p. 3-15. Disponível em: http://wwwcpdoc.fgv.br/revista/arq/43. pdf. Acesso em 23 de abr. de 2011.

PIGA, Domingo. Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. In: *Latin American Theatre Review*. USA: University of Kansas. Spring, 1992, p. 137-149.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad de poder y Clasicficación Social. In: *Journal of World-System Research.* Binghamton, NY: Departament of Sociology. Binghamton University. State University of New York. VI, Summer/Fall, 2000, p. 342-386.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina.* México: Siglo Veintiuno, 2004.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. In: AGUIAR, Flavio e VASCONSELOS, Sandra Guardini T (Org.). Tradução de Rachel La Corte dos Santos e Elza Gasparotto. São Paulo: Edusp, Editora da Universidade de São Paulo, 2001. 392 p.

RAMOS-GARCÍA, Luis. A. El discurso de la memoria teatral peruana en los noventa. In: *Latin American Theatre Review*. USA: University of Kansas. Fall, 2000. p. 173-192.

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

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível: Estética e Política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009. 69 p.

RAVETTI, Graciela. Notações espaciais como forma de inteligibilidade cultural. Graciliano Ramos, José Maria Arguedas, Juan Jose Saer. IN: ALEXANDRE, Marcos Antônio, BARROS, Maria Fúria Jacob Dias de, BASTIANETTO, Patrizia Collina, CAMBRAIA, César Nardelli (Org.). *Caligrama, revista de estudos românticos.* Belo Horizonte: impressa por Sografe Editora e Gráfica, vol. 10. Dezembro, 2005. p. 183-207.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performativas. In: RAVETTI, Graciela, ARBEX, Márcia (Org.). *performance, exílio, fronteiras. Errancias Territoriais e textuais.* Tradução de

Melissa Boechat e Karla Cipreste. Belo Horizonte: Departamento de letras românticas, POSLIT/FALE/UFMG, 2002. p.45-68.

RAVETTI, Graciela. Performances Escritas: O Diáfono e o opaco da experiência. In; HIDELBRANDO, Antônio, NACIMENTO, Lisley, ROJO, SARA, (Org.). *O corpo em performance, texto e palavra*. Tradução de Melissa Gonçalves Boechat e Karla Fernandes Cipreste. Belo Horizonte: Núcleo de estudos em letras e artes performáticas / FALE/UFMG, 2003. p. 29-61.

RICŒUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Tradução: Alain François [*et al.*]. – Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2007. 535 p.

ROMERO, R. Raul. (ed.). *Música, Danzas y Mascaras en los Andes*. Pontifícia Universidad Catolica del Peru. Instituto Riva-Aguero. Proyeto de Preservación de la Musica Tradicional Andina. Lima, 1998.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica. Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina.* Belo Horizonte: Nandalaya. UFMG/CNPQ/CAPES/Fapemig, 2011. 151 p.

ROJO, Sara. "O teatro argentino Dissidente das últimas décadas". In: *Aletria. Revista de Estudos de Literatura.* Vol. 17. *Artes e Culturas de Expressão Hispânica.* Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p. 185-194.

ROJO, Sara. *Trânsitos e deslocamentos teatrais*: da Itália à América Latina. São Paulo: Sete Letras, 2005. 238 p.

ROJO, Sara. Performance e teatro na América Latina. In: VECCHI, Roberto; ROJO Sara (Org.). *Transliterando o real*: diálogos sobre as representações culturais entre pesquisadores de Belo Horizonte e Bologna. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2004. p. 39-48.

ROJO, Grínor. Arte, Literatura, Crítica e Revolução em José Carlos Mariátegui. In: *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*. Vol. 17. Artes e Culturas de Expressão Hispânica. Belo Horizonte: Pós-Lit, Faculdade de Letras da UFMG, 2008. p.11-28.

ROJO, Grínor; SALOMONE Alicia; ZAPATA, Claudia. *Postcolonialidad y nación.* Santiago: Lom, 2003. 164 p.

ROSAS, Manuel Zanutelli. *El Almirante Grau y la plana menor del "Huáscar*". Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2002. 159 p.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 351 p.

SAID, Edward. *Representações do intelectual*: As Conferências Reith de 1993. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 128 p.

SPITTA, Silvia. Traición y Transculturación: Los Desgarramientos del pensamiento Latinoamericamo. In: MORAÑA, Mabel (Ed.). *Angel Rama y los estudios literarios.* Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura, 2006. p. 173-191.

SPIVAK, Gayatri Chakraborty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 133 p.

SPIVAK, Gayatri Chakraborty. Estudios de la Subalternidad: Desconstruyendo la histoiografia. In: BARRAGÁN, Rossana; e CUSICANQUI, Silvia Rivera. *Debates PostColoniales. Una Introdución a los Estudios de a Subalternidad.* Tradução de Ana Rebeca Prada e Silvia Rivera Cusicanqui. Bogotá: Universidad Surcolombiana-Grupo Culturas, Conflitos, y Subjetividades y Aruwiyri, histórias. SEPHIS, 2007. p. 330-363.

SPIVAK, Gayatri Chakraborty. Foreword: Upon Reading the Companion to Poscolnial Studies. In: SCHWARZ, Henry; RAY, Sangeeta (Eds.). *A Companion to Poscolonial Studies.* Oxford: Blackwell, 2000. Edição Digital Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/18512422/A-Companion-to-Post-Colonial-Studies>. Acesso em 07 de abr. de 2011. p. xv-xxii

SUBERCASEUX, Bernardo. *Historia de las ideas y la cultura en Chile. Tomo IV. Nacionalismo y cultura.* Santiago: Ed. Universitária, 2007.

TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório. Performance e memória cultural nas Américas.* Tradução de Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 430 p.

TAYLOR, Diana. Memory, Trauma, Performance. In: *Aletria. Revista de Estudos de Literatura.* Volume 21, n. 1. Literatura e Performance. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, jan/abril de 2011. p. 67-76.

TURNER, Victor. *Dramas, Campos e Metáforas*. Ação Simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabiano Morais. Revisão técnica de Arno Vogel. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008. 278 p.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften II-I. Der Bilderatlas Mnemosyne* (editado por Martin Warnke e Claudia Brink). Berlim: Akademie Verlag GmbH, 2008. 140 p.

WEINRICH, Harald. *Lete, arte e crítica do esquecimento*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. 350 p.

WEISS, Peter. The Material and the Models: Notes Towards a Definition of Documentary Theatre [1968]. In George W. Brandt, *Modern Theories of Drama: A Selection of Writings on Drama and Theatre, 1840-1990*. Oxford: Clarendon, 1998. p. 247-253.

WEISS, Peter. *Escritos Políticos*. Barcelona: Lumen, 1976. 152 p.

XAVIER. Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena, e a construção do olhar no cinema. In: *Literatura, cinema, e televisão.* São Paulo: Editora Senac, 2002. p. 61-89.

XAVIER. Ismail. O olhar e a voz. A narração multifocal do cinema e a cifra da história em São Bernardo. *Revista Literatura e Sociedade*. São Paulo: Literatura e Sociedade. Edusp. Nº 2. 1997. p.126-138.

YÚDICE, George. *A conveniência da Cultura; usos e abusos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004. 615 p.

HUYSSEN, Andreas. Literatura e Cultura no Contexto Global. In: MARQUES, Reinaldo; VILELA, Lúcia Helena (Orgs.). Belo Horizonte: Editora da UFMG/Abralic, 2002, p. 15-35.

E) OUTRAS FONTES

BIBLIOTECA DE VIDEO DIGITAL DEL INSTITUTO HEMISFÉRICO. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl>. Acesso em 20 de fev. de 2011.

COMISEDH: COMISIÓN DE DERECHOS HUMANOS. Disponível em: <http://www.comisedh.org.pe/objetivos.php>. Acesso em 13 mar. de 2012.

COSMOVISIÓN ANDINA. SABIDURÍA ANCESTRAL INCA. Disponível em: < http://www.cosmovisionandina.org/ensenanzas/esencia.html>. Acesso em 13 de abr. de 2012.

CVR – Perú: COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Acesso em 10 mar. de 2011.

EL SITIO DE GUAMAN POMA. DET KONGELIGE BIBLIOTEK. Disponível em: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>. Acesso em 20 de jan. de 2012.

ENCICLOPEDIA DE LA GUITARRA. Disponível em: <http://enciclopediade laguitarra.com/enciclopedia_guitarra/hachas.html>. Acesso em 20 de jul. de 2011.

EPAF: EQUIPO PERUANO DE ANTROPOLOGÍA FORENSE. Disponível em: <http://epafperu.org/?lang=en>. Acesso em 20 de ago. de 2011.

YMA SUMAC. <http://www.yma-sumac.com/biography.htm>. Acesso em 20 de jun. de 2012.

MITOLOGIA QUECHUA AYMARA. Universidad Mayor de San Andrés - Biblioteca Central. Derechos Reservados © 1930 – 2002. Versão digital Disponível em: www.bv.umsa.bo/libros/mitologia/1parte.htm e www.bv.umsa.bo/libros/mitologia/2 parte-1.htm. Acesso em 02 de abr. de 2010.

MUSEO VIRTUAL DE ARTE Y MEMORIA. Disponível em: <http://www.museoarteporlasmemorias.pe/>. Acesso em 20 de set. de 2011.

MOVIMIENTO CIUDADANO PARA QUE NO SE REPITA. Disponível em: <http://www.paraquenoserepita.org.pe/pqnsr/>. Acesso em 30 jun. de 2011.

PROJETO QORICANCHA: LOS TUNELES DE LOS ANDES Y EL ORO DE LOS INCAS. Disponível em <http://www.koricancha.net/>. Acesso em 20 mai. de 2012.

ANEXOS

ANEXO A

QUADRO DE DESENVOLVIMENTO DA SOCIEDADE ANDINA
(com alguns exemplos de desenvolvimentos regionais). (ROSTWOROWSKI, 1999, p. 26).

ANOS	IDADES E ÉPOCAS			COSTA NORTE	SERRA NORTE	COSTA CENTRAL	COSTA SUL	SERRA CENTRAL	ALTIPLANO TITICACA
15000	SOCIEDADES URBANAS DESPÓTICAS	ESTADOS MILITARES	TAWANTINSUYO INCA	INCA	INCA	INCA	INCA	INCA	INCA
			ESTADOS REGIONAIS	CHIMU	REINOS LOCAIS WARI	CHANCAY	ICA-CHINCA	CHANCAS	REINOS AYMARAS
1000			ESTADO DOS WARI	WARI NORTENHO		PACHA CAMAC	WARI SURENHO	WARI	
500		REINOS TEOCRÁTICOS SENHORES	DESENVOLVIMENT0 REGIONAIS	MOCHICA Y GALLINAZO	CAJAMARCA Y RECUAY	LIMA	NASCA	HUARPA	TIWANAKU Y PUCARA
D.C. -0- A.C.			FORMATIVO	SALINAR CUPISNIQUE	HUARAS CHAVIN	ANCON	PARACAS	RANCHA CHUPAS WICHQANA	KALASASAYA CHIRIPA WANKARANI
1.000	AGRICULTORES	ALDEÕES	ARCAICO	HUACA PRIETA	?	PARAÍSO ENCANTO	OTUMA CHILLCA	CACHI PIKI	?
5.000	RECOLETORES	CAÇADORES	LÍTICO	PAIJAN	LAURICOCHA GUITARRERO	CANÁRIO ARENAL CHIVATE-ROS OQUENDO	?	JAYMA PUENTE AYACUCHO PACAICASA	VISCACHANI
10000									
20000									

ANEXO B

TRADUÇÃO DE *ADEUS AYACUCHO*, ROMANCE DE JÚLIO ORTEGA NA VERSÃO TEATRAL DE MIGUEL RUBIO ZAPATA[554]

Romance de Júlio Ortega em versão para teatro, adaptação de Miguel Rubio Zapata.
Solo de Augusto Casafranca com participação de Ana Correa, estreado em 1990.

Presenças:

Alfonso Cánepa: Dirigente camponês morto e desaparecido.

Q'olla: Dançarino da comparsa dos Capaq Q'olla, de Cusco, devidamente trajado. Veste máscara, monteira, luvas, borlas e uma vicunha[555] dissecada amarrada à cintura.

Mulher: Intervirá musicalmente nas ações ao longo de toda a montagem.

No centro do cenário há uma rampa sobre a qual as peças de roupa (paletó, calça, sapatos) de um desaparecido estão sendo veladas. Abaixo da ponta da rampa há flores e um castiçal. À frente queima-se incenso e folhas de eucalipto[556]*. Na extremidade do lado direito, sobre uma manta, está a mulher cercada por instrumentos musicais, enquanto do lado esquerdo, dentro de um saco plástico negro, o Q'olla está escondido e vai aparecendo ao som da canção de uma quena.*

Alfonso Cánepa e o Q'olla são interpretados pelo mesmo ator.

Q'olla

[554] Lembrando ao leitor que já existem duas traduções de *Adios Ayacucho*, para o português. Uma foi feita por Luis Alberto Alonso, e foi publicada pela Editora da Universidade da Bahia (EDUFBA) em 2010, na coleção Dramaturgia Latino Americana. A segunda tradução, feita por Vitor Borysow, foi publicada em 2013, na *aParte XXI Revista do Teatro da Universidade de São Paulo*, em sua edição Teatro, Verdade e Justiça. Não obstante, a ideia de apresentar a minha tradução anexa à tese justifica-se por se considerar a possibilidade de consulta por parte do leitor da tradução da obra, tal qual é analisada no primeiro capítulo. O projeto de tradução é parte da pesquisa e teve o consentimento de Miguel Rubio Zapata, autor da versão teatral de *Adiós Ayacucho*.

[555] Proveniente do quéchua *Wik'uña*, o termo designa uma espécie de camelídeos andinos que habitam alguns pontos da região andina, sobretudo a parte central (norte a sul) da cordilheira peruana. A vicunha vem a ser a espécie que menos se desenvolve fisicamente, atingindo um tamanho expressivamente menor que as outras espécies de camelídeos, como são as lhamas, o guanaco e a alpaca, por exemplo.

[556] Na região andina queima-se eucalipto e incensos aos pés dos caixões, nos funerais, para proteger as pessoas do *Wayra* (vento que podem trazer bons ou maus espíritos), que pode emergir do cadáver. Se esse vento atinge as pessoas elas podem sofrer desmaios, dor de cabeça e maus súbitos.

(*Ele está saindo do saco plástico negro, de onde seus braços aparecem sacudindo uma bandeira branca. Desprende-se totalmente do saco e se surpreende com o velório. Aproxima-se.*)

Isso (*Olhando os sapatos*) para você já não serve, e para mim faz falta. Desculpa aí irmãozinho. (*Sobe sobre os sapatos e imediatamente seu corpo começa a tremer. Nesse momento Alfonso Cánepa começa a falar através dele*).

Alfonso Cánepa

Vim a Lima...

Q'olla

... para buscar o meu cadáver.

Alfonso Cánepa

Assim daria início ao meu discurso...

Q'olla

...quando chegasse a essa cidade. (*Num pulo ele salta da rampa*) Esta não é minha voz! Quem é? (*Desfaz-se da monteira*).

Alfonso Cánepa

Assim pensava enquanto saía da vala na qual eles me jogaram depois de queimarem e mutilarem o meu corpo, deixando-me morto e sem a metade de meus ossos, que foram levados a Lima.

Em Quinua, na semana passada deste mês de julho, mês sem água, decidi apresentar-me à delegacia. (*Sobe na rampa*). O sargento, ao ver-me entrar, ficou de pé (*Coloca-se de cabeça para baixo, apoiado com as mãos na rampa*). Alfonso Cánepa! Como está meu sargento? Eu venho averiguar sobre essa denúncia que dizem que fizeram contra mim. De que estão me acusando agora?

Não se faça de idiota, você é um terrorista perigoso! (*Incorpora-se*). Eu sabia que me acusariam de ser terrorista, mas eles sabiam que eu não o era. Então, o que queriam que eu confessasse?

Q'olla

(*Saltando da rampa*) Em que enrascada você se meteu, irmãozinho?

Alfonso Cánepa

Primeiro me arrancaram a falange de meu dedo menor e eu nem me dei conta. Só vi o sangue quando arrancaram a falange do outro dedo. Gritei tanto! Nesse momento eu devo ter compreendido que eles não iriam parar, e o corpo não parava de tremer. Depois eles me levaram até a saída da cidade, junto ao grande morro e perto do barraco. Ali me jogaram de um jipe em movimento. Caí. Rodei, gritando, procurando uma pedra, um buraco onde eu pudesse me esconder.

Q'olla

E?

Alfonso Cánepa

Mas eles me jogaram uma granada que explodiu muito perto. E eu pude ver, como se fosse de outra pessoa, que meu braço direito se desprendia de mim, fazendo gestos de adeus pelos ares. E caí, sabendo que eu morria.

Q'olla

Ali que você deveria ter aproveitado para se esconder em qualquer parte, irmãozinho.

Alfonso Cánepa

Outra granada de fósforo arrebentou em minhas costas esvaziando minha cabeça e me abrindo o estômago como se eu fosse de trapo. Enquanto girava pelos ares, eu vi esses soldados descendo essa ladeira, uivando como lobos. Alguém me levantou pelo pé direito. Então percebi que me faltava a perna esquerda. Arrastaram-me até o fim dessa ladeira, ali onde as

pedras são maiores e o mato mais cortante. Mas eles me arrastaram tão mal que pelo caminho ficavam alguns pedaços de meus ossos. Dali adiante eu teria que fazer de forma precisa a conta das partes perdidas para logo recuperá-las e me dar uma sepultura. Entretanto, quando finalmente me lançaram num buraco largo e pouco profundo e começaram a tapar-me com pedras e palha brava, acreditei ver a um desses policiais mexendo ao redor, com um saco plástico nas mãos, e de imediato soube que este filho da mãe[557] apanharia meus pedaços para levar metade de meu corpo.

Q'olla

(Pega o saco plástico e corre ao redor da rampa, enchendo-o de ar. Chegando novamente ao lugar inicial, levanta o saco plástico, que aparece como se estivesse cheio).

Alfonso Cánepa

Este mesmo policial, antes de me jogar no buraco que seria minha tumba, encheu-me a barriga com pedras e palha seca, como se eu fosse um boneco feito para ser destruído. (*Pega o saco plástico e o carrega*).

Eu estive morrendo por um longo momento ou devia já estar morto quando me cobriram de pedras e palha brava e eu me surpreendi pensando na minha condição de peruano ingênuo.

Q'olla

Claro, só um tonto iria até a delegacia sabendo que estavam atrás de você.

Alfonso Cánepa

Estive ali recordando, e foi me dando uma cólera... Desta vez, a raiva era por mim mesmo. Sabia-se que estavam matando por todos os lados. E alguns detidos apareciam depois de um mês em valas comuns e com o corpo torturado. Porém a mim, haviam me feito em pedaços. Com um braço e uma perna a menos, eu não poderia ir muito longe. Mas, precisamente por isso, porque só tenho meio corpo comigo... (*Esvazia parte do ar que havia no saco plástico sobre a rampa*).

[557] Como tradução para "hijo de mala madre" decidi usar "filho da mãe" que, no Brasil, é quase sempre utilizado como a expressão "filho da puta". No texto original, a expressão utilizada também pode ser substituída por "hijo de puta". Embora o termo "puta" não tenha sido utilizado, a forma "mala madre" reivindica um significado depreciativo, em relação a alguém cuja origem má ou vulgar não é digna de respeito.

Comecei a escorregar, a escapulir e a rolar um pouco até levantar-me, finalmente, junto de uma árvore caída e queimada que encontrei no caminho. Comecei a subir devagar essa ladeira e já de cima pude ver a comunidade, escura e vermelha. Senti uma pena enorme, uma calma, e gritei. Mas de mim saía era um ronco feio, como o de um gato molhado. Repeti meus gritos novamente. Devolvam o meu corpo! Para onde terão levado meus ossos! (*Senta-se e acaricia o saco plástico, depois o comprime e o joga no fundo do cenário. Em seguida dirige-se às roupas estendidas sobre a rampa*).

Q'olla

Eu também tenho que fazer minhas coisas. Olhe, eu te desejo a melhor das sortes. Que tudo dê certo para você. (*Calça os sapatos*).

Alfonso Cánepa

Já amanhecia quando me sentei na beira da estrada para esperar que passasse a carroça de Seu Luciano, o velho que repartia o leite todos os dias de manhã cedo na cidade. Assim que o vi, agarrei-me atrás da carroça como fazem as crianças brincando. Só que eu fiz isso sem que ele me visse. Seu Luciano estava agasalhado com seu cachecol, mais velho que sua mula loira. Eu estava escondido entre a palha com uma pele de cabra, como podia.

Rapidinho a carroça entrou na cidade por um caminho cheio de pedras e Seu Luciano parou, como todos os dias, na primeira casa, a dos Robles. No mesmo instante, abriram a porta e saiu Rosa Robles, cumprimentando-nos. Também eu respondia ao seu cumprimento com meu rugido, nem sei se escutou ou se deve ter pensado que era algum capricho da velha mula.

Ai! Seu Luciano! O senhor ouviu falar alguma coisa do Afonsinho? Que será que aconteceu? Dizem que ele foi assassinado. Estão vindo de Lima e dizem que estão matando em todos os lugares. Foi isso o que disse alguém de quem nem me lembro mais.

Já não há remédio, tudo se apaga quando quem mata é o governo. Disse o velho.

A carroça continuou avançando, desta vez, por uma rua de terra batida, eu me levantei para ver por última vez a rua da minha infância, porém me contive. Mataram o que era meu, temos

que encontrar seu cadáver, sua alma não encontrará descanso, temos que dá-lo uma sepultura cristã, disse minha mãe.

Se ficar sabendo de alguma coisa, Seu Luciano, por favor, venha nos avisar, disse meu pai.

A voz dele me soou mais longe e distante. Ou será que, por ter perdido a metade de meu corpo, apenas posso escutar a metade deles? Talvez eu tenha perdido a parte que me veio dele, e por isso escuto sua voz tão distante.

Papai, mamãe... quanto sofrimento, quanto!
Saia cachorro, fora, dizia Seu Luciano, enquanto a mula continuava trotando nervosa. Um cachorro começou a latir atrás da carroça, o condenado me havia farejado e agora outros cachorros começavam a latir desde as portas de suas casas. Mas o percurso da carroça terminava do outro lado da cidade perto do ponto de parada dos caminhoneiros. Ali eu teria que descer e fugir em qualquer um desses caminhões que vão até o litoral.

Pela rota de Ayacucho, eram quatro dias para chegar a Lima. Até agora ninguém me havia encontrado e, com sorte, ninguém me surpreenderia. Chegando a Lima, talvez eu tivesse que me revelar. As pessoas de lá já estão acostumadas a ver cadáveres na televisão. Por isso quando eu lhes contasse a minha história não faltariam voluntários para me enterrar.
(*Grita*) Espere por mim Presidente! Eu quero te ver! Mas os cachorros começaram a latir, desta vez como loucos. O leite das botijas tinha me salpicado por todos os lados, e ainda por cima a palha da carroça colou-se em todo meu corpo. Eu devia estar parecendo um desses bonecos da serra que, assim como eu, suportam o frio e as nevadas.

Na congestionada estação de caminhoneiros eu encontrei um, “O Peruanozinho”. Ainda que esse nome me produzisse certas dúvidas.

Q’olla

Claro, a não ser que o caminhão despencasse barranco abaixo, e você morresse duas vezes por sua condição de duplamente paisano.

Alfonso Cánepa

Porém, era o caminhão mais apropriado, cheio de caixas de frutas, de sacos de batatas. Desse modo, eu me arrastei entre a carga até abrigar-me num canto protegido junto à cabine. Enquanto isso, o motorista e seu ajudante serviam-se de bebidas para rebater o frio da madrugada. Por fim, e como quem não quer fazer isso, arrancaram o motor e ligaram o rádio.

Movíamo-nos lentamente quando descobri de repente que alguém assoviava ao meu lado. Não pude evitar um sobressalto. Descobri o meu rosto e vi como a cara do homem que assoviava parou de assoviar e começava a arregalar seus olhos mais e mais. Olhou-me como se não estivesse acontecido nada. Logo depois, o caminhão saiu da estrada numa curva estreita, entrou por um caminho arborizado e parou em frente a um pequeno cemitério. Eu fiquei completamente apavorado. O motorista parou o caminhão, subiu, mexeu em alguns sacos e me destapou a cara.

Q'olla
E com certeza ele não reconheceria você.

Alfonso Cánepa
Ainda que eu tenha ficado com dúvidas, porque imediatamente pegou um saco de plástico negro**...**

Q'olla
Que certamente havia sobrado de algum enterro.

Alfonso Cánepa
Enquanto isso, o ajudante já voltava depois de haver deixado um ramo de flores em alguma tumba. Já voltávamos para a estrada. Uma estrada certamente muito ruim. Com centenas de buracos e milhares de curvas. O sacolejo brusco do caminhão estava moendo meus ossos.

Q'olla
Os poucos que lhe restaram, seguramente.

Alfonso Cánepa

Deve ter sido mais ou menos depois de sair de Abancay que eu comecei a reparar nas pessoas que cruzavam a estrada em determinados trechos. Outros iam sobre enormes pedras. A suspeita de que fossem desaparecidos como eu me comoveu. Por acaso eu não era o único que se dirigia a Lima para recuperar meus ossos? Nesse momento... Silêncio. Parece ser uma patrulha militar. De que armas[558] serão? É um jipe ou um caminhão? Caminhão, disse o outro, e poderia ser dos militares[559]. Não, os militares aqui só se movimentam pelo ar. Uff!

Entretanto, esse era um caminhão do exército. Mas o que aconteceu? Por que vocês pararam? – perguntou um jovem tenente pálido. Nada meu tenente. Foi só um problema na bateria, mas já estamos indo, respondeu o motorista. E isso aí? – perguntou apontando para mim. Eu continuei imóvel. O braço ia para um lado e a perna para o outro. Falso alarme, porque tampouco eles me reconhecerem. Depois se retiraram, e eu me recompus como pude.

Não havíamos avançado muito mais, quando, nesse momento, um barulho desconhecido nos fez parar. De repente, e vindo no sentido contrário ao nosso, apareceu uma patrulha cheia de soldados infantes da marinha num caminhão que era uma verdadeira fortaleza.

Vimos que transportavam uns dez rapazes presos que cantavam uma triste ladainha em quéchua ayacuchano. Vi seus rostos cheios, seus olhos simples, as bochechas queimadas pelas geadas. O cabelo espesso. Não havia nenhum mistério naqueles meninos, eram tão de carne e osso como qualquer ser humano. Só que um pouco mais, porque sabiam que seriam assassinados, e essa certeza despertava neles a loucura dos últimos dias de vida. Tanta morte, tanto desespero e nada. Seu caminhão parou ao lado do nosso. Os soldados da marinha olharam-se sem alterar-se. Os rapazes fecharam os punhos em silêncio.

Adeus, e tomem cuidado com este caminho, disse o capitão. Depois se foram lentamente. Nesse momento, nós também arrancamos.

---

[558] Isto é, de que segmento das Forças Armadas, a Marinha de Guerra do Peru, a Força Aérea do Peru e o Exército do Peru.

[559] Traduzimos como "militares" a expressão quéchua *Sinchi*, utilizada para denominar os membros de elite das Forças Armadas do Peru. A expressão *Sinchi*, no idioma quéchua, designa todos os homens que possuem características físicas marcantes. Segundo o Dicionário de Runasimi, *Sinchi* é o homem "duro; forte; vigoroso; valente; robusto; resistente; sólido; valoroso;" Também Sinchi poderia ser utilizado como nome próprio, como foi o caso, por exemplo, de *Sinchi Ruq'a*, segundo governante do Tawantinsuyo. Durante o CAI, vulgarmente chamados de caçadores de terroristas, os *Sinchis* se converteram em autoridades máximas responsáveis pelo combate aos membros dos partidos que, na época, participavam da luta armada no Peru.

(*Pega uma vela. Ilumina as roupas do morto*). Logo chegaríamos à Huanta, mais um dos eixos da contra insurgência militar, onde há pouco tempo atrás foram descobertas ali tumbas secretas, enormes valas comuns. Os cadáveres ainda estavam na praça, irreconhecíveis. Enquanto as mães gemiam em coro procurando seus mortos, eu escutava o arranhar dos ossos, o pranto intermitente. Tanta morte, tanto massacre.

(Ascende e *estoura traques e salta brincando sobre eles*). Na entrada da cidade, fomos detidos por um grupo de pessoas completamente enlouquecidas ao redor de um pregador que, semi-desnudo, anunciava o fim do mundo. Quando entramos na praça, vimos que também ingressava um cortejo fúnebre em direção à igreja principal, em cujo átrio, as autoridades aguardavam. Justiçaram[560] a algum chefe local, pensei. Um trompete fúnebre impôs o silêncio e, quando até ela havia se calado, ouviu-se ao fundo explosões de dinamite que fizeram estremecer a terra. Por causa disso, a praça encheu de soldados. Só conseguíamos nos mover porque buzinávamos sem parar, freiando e acelerando. Na saída da cidade, desta vez pela zona mais elegante, vimos outro grupo de pessoas mais bem trajadas e que escutavam seu próprio charlatão, que lhes prometia a paz do fim do mundo.

Esta é primeira carta que eu pensei:

Q'olla

(*Segura as borlas que trás em seu cinto e as lê a modo de quipus*[561]). Senhor Presidente, pela presente, aquele que assina Alfonso Cánepa, cidadão peruano, residente em Quinua, agricultor, comunica ao senhor, como máxima autoridade da República, o seguinte: (*Senta-se. Faz gestos de quem escreve à maquina*). No dia 15 de julho, fui detido pela polícia civil de minha cidade. Sem poder me comunicar, fui torturado, queimado, mutilado, assassinado. Declararam-me desaparecido. A Vossa Senhoria deve ter visto o protesto nacional, que foi realizado em meu nome, a ele eu acrescento o meu próprio protesto, pedindo ao senhor que me devolva o restante de meus ossos que foram levados a Lima. Como bem sabes a Vossa Senhoria, todos os códigos nacionais e todos os tratados internacionais, além de todas as

[560] A expressão "ajusticiar" referia-se aos tribunais populares onde normalmente os grupos de guerrilha decidiam sobre a execução de autoridades ou de suspeitos de traição.
[561] Durante o Tawantinsuyo, os *quipus* eram utilizados, basicamente, para registrar dados numéricos e em alguns casos dados narrativos. O conhecimento necessário para interpretar as informações neles registradas era transmitido oralmente. Os homens que se encarregavam de confeccionar os *quipus* chamavam-se *quipucamayoq*, eram como secretários que registravam informações relacionadas ao calendário, à organização do estado e aos feitos do Inca.

declarações de Direitos Humanos, proclamam não somente o direito inalienável à vida humana como também a uma morte própria com enterro próprio e de corpo inteiro. O direito elementar de respeitar a vida humana supõe outro direito elementar ainda que este seja um código de honra da guerra: os mortos, senhor, não devem ser mutilados. O cadáver é como se fosse a unidade mínima da morte e dividi-lo como se está fazendo hoje no Peru é ir contra a lei natural e contra a lei social. Seus antropólogos e intelectuais determinaram que a violência origina-se na subversão. Não senhor. A violência tem origem no sistema e no Estado que você representa. Isso se diz por uma de suas vítimas que já não tem nada a perder, e o digo por experiência própria. Quero meus ossos, quero meu corpo literalmente inteiro, ainda que seja inteiramente morto. (*Começa a escrever à mão sobre um pergaminho imaginário*). Para concluir, duvido seriamente que o senhor lerá esta minha carta. Um antepassado[562] mais ingênuo que eu escreveu uma carta dirigida ao rei da Espanha de mais de duas mil páginas e que demorou mais de duzentos anos para ser lida, ao contrário o discurso de Valverde[563] ou o de Uchuraccay[564] serão lidos em todos os colégios deste país como duas colunas do Estado. Por último, estou confiante que o senhor fará tudo que seja possível para que meu enterro não demore muito mais. (*Fecha o pergaminho e o coloca dentro do paletó de Alfonso Cánepa que está sobre a rampa. Aproxima-se da rampa, pega a calça e a veste*). Obrigado, irmãozinho, acredito que isto ficará muito bem em mim. Além disso, me fará falta para continuar viajando.

Alfonso Cánepa

[562] Alusão a Felipe Guamán Poma de Ayala, cronista andino e bilíngue, autor de Nueva Coronica y Buen Gobierno, cuja escrita conclui-se, aproximadamente, em 1615. Nesta obra, além de narrar sobre a história e aspectos relativos à organização do Tawantinsuyo, Poma de Ayala oferece uma versão andinizada da invasão espanhola naquela região, o autor denuncia os abusos dos invasores durante o processo de estabilização colonial.

[563] Vicente de Valverde y Álverez de Toledo, frei da ordem dos dominicanos, foi uma das principais autoridades religiosas que participaram do processo de invasão e consolidaram a possibilidade de ocupação e colonização do Tawantinsuyo. Vicente de Valverde foi também um dos protagonistas do contexto que envolve o julgamento e a execução da sentença de morte do Inca Atahualpa, acusado de heresia por Valverde, o Inca teve que ser batizado para poder preservar seu corpo, considerando que, se o Inca não se convertesse ao Cristianismo, seria queimado em uma fogueira. Após ser batizado pelo frei, Atahualpa foi condenado à pena do garrote, ou, segundo outras versões, à forca.

[564] Alusão ao Relatório da Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay. Esse relatório é considerado o primeiro documento oficial, confeccionado por um grupo de pessoas indicadas pelo Estado peruano, sobre a etapa de violência que afligiu o Peru e nos quais, direta ou indiretamente, as Forças Armadas Nacionais estavam envolvidas. A Comissão organizou-se a fim de elaborar um relatório a partir da investigação sobre o assassinato de oito jornalistas, que teria sido cometido por camponeses da Comunidade de Uchuraccay, em Huanta, no estado de Ayacucho. O erro cometido pelo escritor e seus parceiros de trabalho foi o de redigir um relatório utilizando como estratégia retórica uma visão conservadora sobre a cultura andina, respaldando-se na "autoridade intelectual". Como base para a confecção do documento, foram usadas descrições antropológicas que desconsideravam o quão complexo havia sido o processo de modernização, bem como a situação de marginalidade e abandono na qual se encontravam as comunidades esquecidas pela política estatal.

(*Sobe pela parte de trás da rampa e toma entre suas mãos o paletó*). O caminhão subia por uma longa cadeia de montanhas, sobre profundos abismos. Lentamente. De repente, quando atravessávamos uma ponte estreita, uma explosão levantou um vento de cinzas e poeira. Um grupo de rapazes armados nos rodeava. Ninguém se mexe! – ordenou um deles, e apontaram suas armas para nós imediatamente. Em seguida, puseram-se a descer do caminhão parte da carga que levávamos para colocá-la em uma caminhonete arruinada que recuava numa nuvem de pó. O motorista insistiu em pedir aos bandidos um recibo para provar que lhe haviam roubado sua carga. (*Tira o paletó*). Deram início a uma violenta discussão com o chefe da operação, que no fim era uma mulher que o ameaçou fuzilá-lo naquele momento. Não havia porque duvidar de sua intenção (*Veste o paletó deixando dentro dele sua cabeça*). Ao passar do meu lado me disse: viu? Isso que acontece por ser reformista[565], não está nem morto nem vivo. Você quer vir conosco? (*Levanta o braço e diz não com o dedo, depois tira a cabeça de dentro do paletó e volta a negar*). Não. Muito obrigado. Ela seguiu dizendo: Tirando o poder, tudo é ilusão. Façam imediatamente um recibo para este homem! Assinou e entregou um recibo ao chofer que ainda estava suando. Depois se foram em outra nuvem de poeira, rapidamente. Nós também ficamos cansados e calados. O motorista dividiu o café que levava em sua garrafa térmica e um pão de milho circulou entre nós (*Desce da rampa cantando, deixando as roupas do Q'olla e finalmente a máscara*).

Quando chegamos exatamente nas portas da grande cidade encontramo-nos com diferentes negócios da espera, os postos de alimentação, os rábulas[566], os agiotas, os fotógrafos, os policiais e os familiares de desaparecidos, que procuravam uns aos outros nas fotos de seus mortos. Parecia um jogo de naipes embaralhando a sorte de seus filhos. A avenida estava cheia de carros.

Quando o sinal vermelho parava o trânsito, aparecia uma multidão composta por toda classe de mendigos e crianças, que circulavam entre os carros num alvoroço de vozes angustiado. Quando entrei na primeira rua, um forte cheiro pareceu-me familiar: Lima cheirava imparcialmente à urina.

[565] No contexto político da época, reformistas eram aqueles que, embora apoiassem ideias socialistas, não concordavam com a luta armada como forma de se alcançar as mudanças estruturais na sociedade. Os reformistas acreditavam que o caminho para a revolução estava em agenciar tais mudanças, de forma democrática e a partir de iniciativas sucessivas e graduais.
[566] Tinterillos.

Quando entrei no meio da multidão de vendedores e compradores, ocorreu-me comprovar que ali havia uma terceira multidão composta por todo tipo de loucos e lunáticos, que iam e vinham depressa. Falavam sozinhos, vestidos de farrapos ou nus ou tisnados. Por fim, eu tive uma ideia prática: passaria por louco e assim ninguém mais prestaria atenção em mim. Eu não podia acreditar nisso, uma vendedora ofereceu-me uma laranja. Outro me deu um tapinha de consolo. Outros me olhavam com uma bondade que a princípio assustou-me.

(*Sobe na rampa*) A catedral estava nesse momento quase vazia. Desde a torre onde ficam os sinos podia-se ver abaixo a extensa Praça de Armas, o Palácio do Governo e todas as esquinas rodeadas pela Tropa de Choque[567]. Pouco a pouco foram chegando toda variedade de mendigos, de mancos, de coxos, de deficientes, tantos doentes. Decidi descer. Fingiria ser mendigo.

Oi, posso saber por que estamos aqui? É que o presidente pronunciará um discursinho sobre a necessidade da caridade cristã. Que sorte, poderei entregar-lhe a minha carta pessoalmente.

Vozes de ordem se levantaram às portas do Palácio. Finalmente, o presidente em pessoa e com o braço no alto, posicionou-se no centro de sua escolta e começou a avançar até que parou exatamente à minha frente. Eu não podia acreditar. Ali estava o culpado de minha morte, mas com certeza ele ignorava até meu nome, e teria mais de uma explicação para provar sua inocência pessoal. Era, claro, um político. Entretanto as leis significavam algo, ele seria diretamente responsável, mesmo se não houvesse confirmação formal, pela multiplicação da morte no país. Agora que seu mandato chegava ao fim, pelo menos devia sentir o olhar de uma de suas vítimas. Sua voz soou amável, porém distante. Não sei a quem ele se dirigia, certamente não a nós. Nós nos lembraríamos dele, mesmo assim, não pelo número de votos, mas sim pelo número de mortos. Aproximei-me dele o máximo que eu pude e lhe estendi minha carta, e vi que ele a guardava no bolso de seu paletó azul.

Um golpe de culatra me levantou pelos ares antes que eu caísse próximo aos seus pés. Seu guarda me revistou dos pés à cabeça, eu não podia acreditar.

[567] Traduzi a expressão “Guardia de Asalto” por “Tropa do Choque”. No Peru a Guardia de Asalto é uma unidade especial da Guardia Civil del Perú, que foi criada para atuar reprimindo de forma violenta as passeatas e as manifestações organizadas pela sociedade civil organizada. Executa, nesse país, função semelhante àquela da nossa Tropa de Choque, que, acompanhada por outras unidades policiais, são responsáveis por manter a ordem e repreender manifestantes que protestam contra o estado atual da política ou outros setores sociais, no país.

Um menino resgatou-me com uma coragem assombrosa. Chega! Parem! É o meu pai! E os guardas silenciosos me soltaram na mesma hora.

Eu me recompunha ajudado pela criança, quando no chão escuro vi a minha carta amassada e sem abrir. Voltei a sentir-me sozinho e sem saber o que fazer. Olhei as sacadas fechadas da Prefeitura, do Palácio do Governo, onde o Conquistador Francisco Pizarro havia sido assassinado. Olhei a extensa Praça de Armas, agora quase vazia. Vamos, eu te esconderei naquelas pequenas cavernas do Rio Rímac[568], me disse o menino. Íamos dar a volta pela esquina do Palácio quando olhando para a Catedral ele me disse: Ei, venha aqui, acompanhe-me.

(*Recolhe o candelabro e sobe na rampa outra vez*). A escuridão debaixo das grandes abóbodas era ainda maior. Ao atravessar pelo sarcófago de Francisco Pizarro eu me detive por um momento. Era uma urna de vidro e de mármore, com o dourado leão espanhol por cima. Podia-se ver os restos do feroz fundador de Lima, uma caveira consumida e uns ossos soltos.

(*Dirigindo-se ao menino*) Ei, venha, me ajude. Temos que mover esta pesada tampa. (*Deixa o candelabro e pega a caveira do conquistador*). Tome a verdadeira caveira de Pizarro, pode vendê-la. E também estes ossos, exceto estes que me fazem falta.

O menino olhou-me nos olhos e me disse: olha, todas as pessoas acreditarão que você é Pizarro. Está bem, traremos flores para você. Mas eu te juro que quando eu for presidente procurarei teus ossos. Jurou pálido. (*Recolhe o candelabro, ilumina o próprio rosto, e continua, acompanhado de uma gravação que duplica a sua voz como se saísse além de sua tumba*).

[568] Do quéchua “rímaq”, que significa “falador”, “orador” e possui sua raiz etmológica Rimay, por sua vez possui vários significados que podem funcionar tanto como substantivos “palavra”, “conversa”, “voz” e como verbo “falar”, “conversar”, “aconselhar”, “repreender”. Tendo sua nascente nos Andes, o Rio Rímac chega às cidades de Huarochirí e à área central de Lima, onde se localiza parte do centro histórico em que estão o Palácio do Governo e outros edifícios administrativos, alguns deles remanescentes do período colonial.

Minha voz outra vez soou como se fosse de outro naquela urna tão grande. Escutei a mim mesmo e entendi que minha hora se aproximava. Logo eu me levantaria nesta terra, como uma coluna de pedra e de fogo. (*Apaga as velas soprando-as*).

ANEXO C

TRADUÇÃO DE *NOTAS SOBRE UMA NOVA ESTÉTICA TEATRAL*[569], DE CÉSAR VALLEJO

O teatro é um sonho.

As leis do sonho aplicadas à cena com essa arbitrariedade e essa liberdade do sonho.

A incoerência das metamorfoses, as contradições aparentes, a lógica profunda, a dialética subterrânea, a ordem essencial na desordem da superfície.

O autor e ainda a sua esposa e sua família intervêm nas peripécias do sonho, quer dizer, do drama que ele sonha.

Um ator deve advertir o público do que se trata, que ele vai assistir a um sonho em forma de peça e que não é necessário que os espectadores se surpreendam com o que vão ver.

O jogo cênico assim concebido deve apoiar-se num jogo de luzes e sombras.

No fundo, a vida não é mais que isso: uma combinação de sombras e luzes. Ela não é conhecida, palpável, descoberta e criada a não ser aprisionando-a nos cantos e fissuras, orifícios e claros desse jogo.

Assim são também, em geral, as leis do pensamento: leis de espontaneidade, de liberdade. Caminhando por uma rua, o pensamento funciona de um modo incoerente e contraditório. Organiza-se se encadeando tontamente apenas quando aparece em um discurso ou novela ou conversa.

É a vivissecção da criação no teatro. E aí que se descobre a gênese dos elementos da criação, sua montagem, todos seus processos, vacilações caóticas etc., exatamente como na natureza.

A essa consideração eu cheguei, impelido e irritado pelas dificuldades próprias da maneira atual de se considerar o teatro.

Não se trata de ser original nem de assombrar o mundo, mas de deduzir objetivamente as consequências do estado atual do teatro, de seus atuais recursos e dificuldades, de seu dilema e das causas desse dilema.

---

[569] O original dessa nota encontra-se na Biblioteca Nacional do Peru, em Lima. Ela está escrita parcialmente em francês, com algumas partes em castelhano. Como não é um dos objetivos da tese apresentar um projeto de tradução e estudo filológico dessas notas, decidi tomar como referência a tradução do francês para o espanhol, já realizada por Guido Podestá e que ele oferece como anexo em seu livro *César Vallejo: su estética teatral* (1985). Sendo assim, não vamos destacar as partes das notas que estão em francês e as que estão em espanhol, fazendo referência ao original.

Isso se relaciona com a loucura e com o teatro primitivo, chinês, mistérios medievais, tragédia grega etc., não fizeram poucas brincadeiras sobre a verossimilhança e o sentido comum.

Assim, pois, é necessário derrubar esta fronteira entre subjetivo e objetivo, entre lírica e épica, entre autor e obra criada. Subjetiva-se, assim, a obra cênica que deve ser obra de poeta, na qual este possa contemplar-se ele mesmo e não somente através de seus personagens.

É a libertação do teatro dos canzis e cangas atuais, estreitos, e que condenam a cena a uma paralisação de múmia.

Outra coisa, fazer com que os autores intervenham nas peças já escritas e montadas, levando-os a enfrentar-se com seus personagens para fazê-los viver e trabalhar de outra forma. A eterna elaboração artística. Esse é outro assunto, diferente daquele – o teatro é (como) um sonho.

A teoria, evidentemente, supõe transformar muito o cenário. De acordo com o momento, alguém pode abdicar a não servir-se mais dos refletores e de cenas variadas.

As personagens do teatro devem dar a aparência de não restituir a realidade extra teatral, e devem apenas atuar em uma comédia independente do mundo real, a qual é possível de ser feita.

Terão que promover a intervenção dos espectadores na cena, e, *vice versa*, a saída dos atores das galerias. Esse é talvez o único jogo propriamente teatral que pode diferenciar a tela cinematográfica – na qual o espectador não pode intervir – do tablado no qual, sim, poderá entrar e participar. Isso também é semelhante à cena dos teatros das feiras, no quais o público é chamado e admitido para realizar ou constatar a verdade, autenticidade e beleza das façanhas.

Mas, em todo caso, qual seria o objetivo geral desse teatro? Interpretada a peça, qual seria a emoção final que seria consequência da representação? Resposta: essa emoção seria uma emoção caótica devendo organizar-se e sintetizar-se no espírito de cada espectador.

Mas, deve-se priorizar que a impressão do espectador diante da cena *deve ser* instantânea, produto de um só golpe, como um relâmpago, enquanto que a impressão de um leitor de um romance ou de um poema desprende-se e se constrói pouco a pouco, na medida em que se lê.

Respondo: Por que ele *deve ser*? Quem impôs esse dever ao teatro? E, por que não acabar com essa lei caduca, *es debe ser*, derrogado e em plena mudança em nossa época?

Evidentemente, é questão de coragem realizar essa abolição final e definitiva. É preciso romper com esse *deve ser*: essa é a tarefa a ser cumprida. Nada mais.

...sobre o cenário, com suas leis, seus instintos, seus interesses distintos, de natureza diferente daqueles da vida cotidiana. O teatro não é mais o espelho da realidade, é o seu reverso. Não temos que buscar verificar ou identificar a realidade no teatro.

Certa coerência arbitrária, confusão aparente. Uma sorte de sinfonia torpe e densa. Mas o espectador sai cheio de emoções, pleno de um sentimento de síntese cósmica.

Introduzir, se é possível, personagens divertidos – fantoches e marionetes que cruzam a cena sem possuir aparentes laços com as *vedettes*.

Alguém diz: Bem, não estou aqui para fazer teatro, mas para viver, beber, procurar alguém, ou algo que o faça enquanto fala aquilo.

Outra pessoa diz: façamos teatro para melhorar.

Etc., Etc.,

Semear aqui e ali a ação principal de cenas-relâmpagos, fugazes, quem sem relacionar-se diretamente com o tema, mesmo assim, forme parte dele. Exemplo: pequeno pioneiro que se sujeita a uma espécie de interrogatório com o seu pai e diante de um jornalista estrangeiro. Ou outra coisa.

Servi-se, talvez, do concurso de cinema (Piscator).

É uma maneira de mostrar o organismo atual do teatro peça por peça, para montar uma nova engrenagem; assim é a sua prática, um monte de buracos, janelas, portas; oferece-lhes novas articulações, suavizando-o, oferece-lhes novas artérias que desembocam em novas formas. Em resumo, trata-se de um renascimento, uma renovação total da cena.

As artes plásticas, a música, o cinema aproveitam-se de grandes liberdades para se organizar e para oferecer formas complexas criadas completamente – Lipchtiz, Picasso, Schönberg, Hindemith, Stravinsky, Prokofiev, os negros, os selvagens, Tziga Vertov (Um homem com uma câmera), o emprego do vazio, de imagens intercaladas, a inserção das imagens entre elas mesmas, a superposição de umas sobre outras, o filme *Niza* nas Ursulinas, enfim, os desenhos animados–. E o teatro? O que foi feito em relação a esse domínio? Chanteclair? O pássaro azul? Os pássaros, de Aristófanes? As cenas múltiplas e simultâneas de Bruckner? A ficção bonachona dos telões de fundo móveis dos cenários? Os jogos de luzes à maneira de Pigalle? O emprego das marionetes ou bonecos (*peleles*) ao modo Meyerhold? A *mis en cene* automática e instantânea do teatro da revolução, em Moscou? O que mais?

Mesmo o *music-hall* possui liberdades formidáveis que o permitem alcançar efeitos fantásticos de coreografia. Mas, o teatro...?

Minha teoria aponta para uma revolução profunda da matéria teatral e não da substância psicológica ou do conteúdo humano das peças. Jamais esse conteúdo poderá ser renovado enquanto a máquina teatral, isto é, o seu molde, esteja como é desde muitos séculos atrás. Pirandello tocou em apenas um dos aspectos desse problema, o menos movediço, o menos mutável e com o que não há mais nada o que fazer; pois se trata de uma dificuldade original do teatro naturalista ou realista. Fora desse teatro – teatro fantástico, antigo, moderno (teatro chinês, mistérios da Idade Média, guinhol de crianças, etc.) – o problema que ele apresenta desaparece.

Não é exatamente um teatro fantástico e *deshumanizado* o que quero, mas, pelo contrário, desejo introduzir na cena a maior quantidade possível de vida e realidade. Somente tem-se que teatralizar esse material, dar a ele uma existência expansiva, elástica, ágil e infinita: a existência cênica, as necessidades de se burlar das leis e das convenções do mundo corrente.

A grande dificuldade, como em toda empresa criadora, é o dever de se ter êxito nela. Aqui também há muitas possibilidades para o truque, o falso, o artifício. Em resumo, pode-se perder o ideal. Não importa! Esse é um assunto sobre as qualidades do criador ou das nulidades do impostor. É tudo. Também no teatro de hoje narra-se o ideal e há bons e maus dramaturgos.

E os Giradoux, os Evreinoff, os Paul Raynal, os Cocteau, os Berstein, os Passeur e Cia.? E os autores soviéticos? E os americanos – O'Neill, Sutton Vane, Edición Especial, 145 Wall Street, Mary Dugan, Periferia –? E Piscator? Este fez, no fim das contas, algo verdadeiramente renovador, mas, sobretudo no campo do cenário e nada mais. E o que acrescentam os Surrealistas ao teatro? Nada.

A poesia, a romance, o conto, a novela, dispõem de enormes liberdades. Principalmente o poema e o romance.

Abolir para sempre os eternos três atos e 20 quadros.

Inventar um personagem destinado a coordenar as diversas cenas, algo assim como o coro antigo, o papel que antes cumpria fica fora da peça.

Dar condições para que, ao lado da cena, haja uma segunda cena ou quadro nos quais ocorram todos os acontecimentos ligados ao estado espiritual e às forças ativas dos personagens: seria uma espécie de laboratório ou de cérebro ou de motor da ação principal,

reagindo sobre aquela por intermédio de outros personagens e forças desdobradas sobre a segunda cena. Nesse caso, o começo e o final de cada pequeno quadro na segunda cena seria uma alusão direta ou indireta em relação à ação principal, para dar sequência a ela de maneira bem orgânica.

Em outras palavras: seria necessário criar quadros acessórios que não tivessem outra ligação visível com a ação principal nem outra razão de existir que aquela de adequar-se plasticamente ou de realizar o equilíbrio ou a harmonia das ideias, paixão ou fatos com os outros quadros, anteriores ou posteriores? Como o fez Piscator? Nesse caso, todos os quadros devem ser curtos, rápidos, elípticos, zigzagueantes como o relâmpago: algumas réplicas ou acontecimentos ou pausas condensariam o sentido e o conteúdo.

O tema da unidade de conjunto resultaria da síntese mental que cada espectador faria, baseando-se nas diversas cenas assistidas. Cada um teria, assim, uma impressão diferente.

Exemplo de assunto: o que acontece em uma casa particular (a de Varona) em Moscou, em 1931, durante uma tarde, uma semana ou um ano, isto é, durante o tempo que seja necessário para concluir e definir um drama ou comédia quaisquer. O filme de Niza?

Ou, igualmente, como assunto, aquilo que fazem as pessoas quando têm que resolver questões entre elas, até que todas essas questões sejam solucionadas. Nesse caso, os laços da ação podem ser numerosos.

O ator deve chegar a representar seu personagem melhor que este (O homem que era Quinta-feira, Chesterton). Pois, é que a verdade teatral é independente da verdade real e, em um sentido cósmico e intemporal, mais verdadeira que a verdade real.

Os personagens devem recitar o que querem? Nada de texto imposto pelo autor. Nada de réplicas aprendidas, mas, sim inventadas e improvisadas pelo ator, seguindo somente uma marca de diálogo, um limite, em profundidade e em extensão, proposta por um autor? Um esquema? 1932: um grupo teatral já tentou essa experiência.

Cenas invisíveis das quais somente as palavras são percebidas agarrando-se à ação que pode ser vista (visível). Palavras soltas, ruídos, silêncios, gemidos ou suspiros, ofegos, ronquidos, ou gargarejos, passos, aplausos, escadas que uma pessoa sobe e desce, pulos, chiados de carros ou de tamancos, relinchos de jumentos, latidos de cães. Batidas de porta, tic-tacs de pêndulos, bofetadas, coisas que estalam ou se quebram, socos sobre a mesa, máquinas de escrever, telefonemas. Leituras ou fragmentos de leitura (o ruído de um tronco ou um anel, em Rilke). As sirenes de um carro de bombeiros. Pessoas que soam o nariz ou que vomitam. O fim de um discurso. Um comentário sobre um quadro. Fragmentos de

música. Papeis que alguém rasga. Chiados da cama onde se dorme e se faz amor. Ruído de pessoas que discutem ou que realizam, juntas, um trabalho material ou intelectual. Um trem que passa. Um desfile de soldados a pé. Passos de cortejo fúnebre. Um gramofone. Vozes que cantam. Pessoas que choram. Alguém que grita: Está morto! Acaba de morrer! Uma mulher que dá a luz a uma criança. Uma operação cirúrgica. Ruído de um carpinteiro, de um sapateiro, de um ferreiro, de um homem que ensina um grupo que joga cartas. Palavras de um bêbado ou de um garçom. Um porteiro que dá meia volta em alguém. Um tiro de revólver. Cortam-se as folhas de um livro. Lê-se um poema. Cochicha-se coisas incompreensíveis. Limpa-se o chão. Corta-se a carne e se escuta vendê-la e pesá-la. Vozes em um mercado. O vento que sopra. Alguém que bate em uma porta. Um médico que cura uma ferida ou faz um diagnóstico. Uma criança que ri a gargalhadas e um final.

É preciso educar o público, exigir dele muita educação, muito silêncio e observação, muita paciência.

Os fatos ou fragmentos de acontecimentos que atravessam a cena, relacionando-se também com a ação principal – alguém espia, um terno sobre uma chapeleira levado por duas pessoas, um livro aberto, um ferido está sendo conduzido, ele passa chorando ou sorrindo. Transporta-se um cordeiro, passa um senhor alto, duas pessoas passam discutindo ou brigando, uma corda grossa atravessa a cena, uma cadeira que se levanta sozinha até o teto, alguém leva uma bandeira no ombro, uma árvore cresce e se vai sozinha, uns pés – pés solitários – passam pela rua alta na cena, uma cabeça ou muitas atravessam sem corpos, um guindaste funciona um instante levantando umas meias ou uns sapatos ou umas palavras esculpidas em madeira ou em pedra, os atores caminham. Enfim, qualquer coisa de desenhos animados, mas cuidado! Não tocar os desenhos animados...

É possível fazer conviver e misturar personagens com outros personagens sem que eles não se percebam uns aos outros?

Estabelecer uma variedade de cenas capilares, fechadas, impermeáveis entre elas e nas quais os personagens de uma cena, estando sobre o mesmo cenário e ao lado de outra cena, não vejam, não escutem os personagens da cena vizinha? Por que não? Isso não é possível no mundo real, mas é possível no teatro. O problema está em alcançar este resultado.

Toda a questão consiste em decompor o teatro atual, suas cenas, seus atos, seus quadros, seus entreatos, em seus elementos mais simples para depois recompor o conjunto de uma maneira totalmente diferente: ordená-los, cortá-los, combiná-los, dourá-los, fazê-los alternar e encadernar (engrenar) segundo outro sentido estético e outra orquestração cênica.

Eis aqui a questão. Qual é o elemento mais simples, o electrón teatral? Uma réplica? A entrada ou a saída de um personagem? Um golpe de luz ou de sombra do refletor? Um passo? Ainda que uma só palavra? Inclusive o silêncio? O levantamento da cortina (telón)? Uma pausa? Um gesto? O cenário?

O pirandelismo ou o freudianismo de *Fabla Salvaje* e de *Más Allá de la vida y de la Muerte*[570].

Um personagem fala sozinho no cenário quando ele está sozinho. Ele fala para si, mas diante de outros personagens. Por que, então, não fazer com o que os personagens sejam criados diante dos outros personagens como se ninguém estivesse aí, ou seja, por que não conceber personagens invisíveis, uns em relação aos outros, estando todos juntos na cena e visíveis para o público?

Mas é preciso não exagerar ou levar muito longe o impulso renovador do sistema que eu proponho. Cuidado!

Sem dúvida, é preciso escrever um texto diferente daquele das peças que eu escrevi até agora. Um texto novo, concebido segundo esta nova concepção teatral. As peças que eu criei não vão nesse sentido.

Adaptar uma peça de outro autor (Karamazov, por exemplo) e dar, a partir de certa passagem, uma direção ou caminho teatral diferente. Refazer esta peça do modo como um sábio edifica sobre a obra de um sábio precedente.

Combinar um ato de uma peça com aquele de outra. O que pode resultar disso?

Pirandello esteve obstinado em criar um teatro com personagens e peripécias não reais nem naturais, tomadas da realidade, porém abstratos, inventados pelo autor. Muito bem. Mas, e aí? Isso não muda nada, porque os personagens do teatro consciente, realista, tomado da realidade, quando aparecem sobre o cenário, adquirem uma aparência precisamente abstrata, irreal, inventada. Portanto, Pirandello não inventou nada. Suas seis personagens são, vistas em cena, personagens reais, providos de todas as características de qualquer transeunte ou de qualquer personagem de Pagnol ou de Guitry, abstrata, irreal, inventada. Por isso, Pirandello não inventou nada. Suas seis personagens vistas em cena, personagens reais, de todas as características de qualquer transeunte ou de qualquer personagem de Pagnol ou de Guitre. Em poucas palavras, se urinou fora da bacia.

Diálogo de um surdo com qualquer um que não seja. Cômico pelas respostas que se cruzam.

[570] O autor faz referência a dois de seus trabalhos em prosa, considerados pela crítica como romances psicológicos.

Por que não fazer intervir, no teatro, os cegos, os mudos, os surdos, etc.? Por piedade? Para não rir ou chorar deles. Que bela hipocrisia!

Criar anões, com rapazinhos de barba, etc. Um grupo de anões em cena, muito cômico!

Evidentemente, toda esta nova estética somente é possível com um capital financeiro, para realizar as obras e lutar com o público. Em relação a este é preciso educá-lo com tenacidade e paciência.

Artaud tentou, diante de tudo o que se diz dele, renovar o teatro, mas o que ele fez? Contentou-se em atacar a *mis en scène* e isso é tudo. Retoma, em efeito, uma peça, *Les Cenci* (?) de Schiller, concebida de modo clássico, e a realiza (?) no cenário de uma maneira grandiloquente, mórbida, a golpe de monstruosidades, de sangue, de gritos, de sinos ao vento, de vilões, enfim, de personagens e comportamentos degenerados, de pesadelo. Ele quis assustar as pessoas e isso é tudo. O que ele fez, no fim das contas? Nada.

(Inacabado)

Paris, dezembro de 1934.