

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES

Antonio Alves Barbosa Mello Neto

**O grupo cultural *Yuyachkani* e as múltiplas tessituras do discurso cênico:**  
a teatralidade, a performatividade e a desmontagem

Belo Horizonte  
2020

Antonio Alves Barbosa Mello Neto

**O grupo cultural *Yuyachkani* e as múltiplas tessituras do discurso cênico:  
a teatralidade, a performatividade e a desmontagem**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado  
do Programa de PósGraduação em Artes  
da Escola de Belas Artes da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como requisito  
parcial à obtenção do título de Doutor em  
Artes.

Área de Concentração: Artes

Orientador: Prof. Dr. Ernani Maletta  
Coorientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Mara Lucia Leal

Belo Horizonte  
Escola de Belas Artes da UFMG  
2020

Ficha catalográfica  
(Biblioteca da Escola de Belas Artes da UFMG)

Mello, Antonio, 1968-

O grupo cultural Yuyachkani e as múltiplas tessituras do discurso cênico [manuscrito] : a teatralidade, a performatividade e a desmontagem / Antonio Alves Barbosa Mello Neto – 2020.

209 p. : il.

Orientador: Ernani Maletta

Coorientadora: Mara Lucia Leal

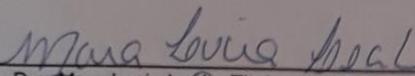
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

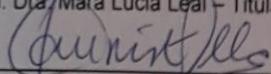
1. Grupo Cultural Yuyachkani – Teses. 2. Representação teatral – Teses. 3. Performance (Arte) – Teses. 4. Teatro e sociedade – Teses. 5. Plateias de teatro – Teses. 6. Artes cênicas – Teses. 7. Teatro – Séc. XX–XXI – Teses. I. Maletta, Ernani, 1963- II. Leal, Mara Lucia III. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. IV. Título.

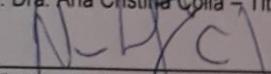
CDD 792.028

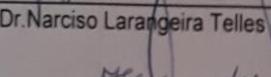
Folha de Aprovação - Assinatura da Banca Examinadora na Defesa da tese do aluno  
**ANTONIO ALVES BARBOSA MELLO NETO** - Número de Registro **2016657892**.

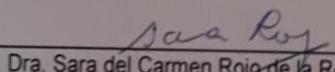
Título: "O Grupo Cultural Yuyachkani e as Múltiplas Tessituras dos Discursos  
Cênicos: a Teatralidade, a Performatividade e a Desmontagem"

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Mara Lucia Leal - Titular - UFU

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Ana Cristina Colla - Titular - Unicamp

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Narciso Lorangeira Telles da Silva - Titular - UFU

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. Marcos Antonio Alexandre - Titular - UFMG

  
\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Sara del Carmen Rojo de la Rosa - Titular - UFMG

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Mônica Medeiros Ribeiro - Titular - EBA/UFMG

Belo Horizonte, 10 de fevereiro de 2020.

Essa tese é dedicada a Miguel Rubio Zapata

## **Agradecimentos**

Ao Professor Doutor Ernani Maletta por ter me recebido no Doutorado em Teatro da Escola de Belas Artes da UFMG.

Minha gratidão à Mara Leal que com sua presença discreta e suave, cuidadosa e, ao mesmo tempo, rigorosa me proporcionou acessos sem os quais essa pesquisa não teria sido possível. Obrigado, Mara, pela aposta no meu trabalho e por sua generosidade na condução dessa tese.

Aos professores Fernando Mencarelli e Sara Rojo pelas contribuições no meu processo de qualificação.

Satisfação em dialogar com uma banca de defesa composta por professores e artistas a quem tanto admiro: Sara Rojo, Marcos Alexandre, Narciso Telles e Ana Cristina Colla: agradeço.

Gratidão a Miguel Rubio Zapata pela acolhida generosa e por ter me concedido uma longa entrevista realizada em Florianópolis no ano de 2018.

Agradeço a Roberson Nunes pela leitura técnica do meu projeto inicial, além das conversas a respeito da escolha do meu tema.

Muito obrigado à Aline Andrade por ter se disposto a me dar dicas relevantes sobre meu projeto inicial de doutorado.

À Nina Caetano e Clóvis Domingos pela partilha, lá no início, de textos sobre a Desmontagem Cênica.

A Odilon Esteves pela leitura e retorno a respeito da desmontagem que compõe a parte final dessa tese.

Meus agradecimentos ainda a Capes pela concessão da bolsa de estudos e ao PROEX pelo apoio à minha participação no Congresso da ABRACE realizado no ano de 2018.

A todos que, de alguma forma, contribuíram para o bom andamento dessa pesquisa, meu muito obrigado.

## Resumo

A pesquisa desenvolvida para a elaboração dessa tese teve como objetivo abordar as noções de teatralidade, de performatividade e de desmontagem cênica, bem como seus possíveis desdobramentos sobre a cena do grupo peruano *Yuyachkani*. Em função das significativas transformações que impactaram a criação e o pensamento teatrais a partir do século XX, discussões sobre essas noções se mostram imprescindíveis, em particular no que diz respeito à poética da Desmontagem Cênica, ainda pouco explorada academicamente e da qual o *Yuyachkani* é uma importante referência. Para tanto, como procedimentos metodológicos, foram realizados uma revisão da literatura sobre os conceitos em questão e sobre o grupo peruano, bem como uma entrevista de campo com seu diretor Miguel Rubio Zapata.

Palavras-chave: Teatralidade. Performatividade. Desmontagem Cênica. Yuyachkani.

## **Abstract**

The research developed for the elaboration of the present thesis aimed to approach the notions of theatricality, performativity and Scenic Disassembly, as well as its possible reverberations on the scene of the Peruvian group *Yuyachkani*. Due to the significant transformations that impacted the creation and the theatrical thoughts since the 20th century, discussions about these notions have shown themselves as essential, particularly in what concerns the poetic of the scenic disassembly, still underexplored academically and of which the *Yuyachkani* is an important reference. Therefore, as methodological procedures, a literature review was carried out on the concepts in question and on the Peruvian group, as well as a field interview with its director Miguel Rubio Zapata.

Key-words: Theatricality. Performativity. Scenic Disassembly. Yuyachkani.

## **Resumen**

La investigación desarrollada para la elaboración de esta tesis tuvo como objetivo abordar las nociones de teatralidad, performatividad y Desmontaje Escénico, así como sus posibles consecuencias en la escena del grupo peruano Yuyachkani. Debido a las importantes transformaciones que impactaron la creación teatral y el pensamiento del siglo XX, las discusiones sobre estas nociones son indispensables, en particular con respecto a la poética del Desmontaje Escénico, aún poco explorado académicamente y del cual Yuyachkani es una referencia importante. Con este fin, como procedimientos metodológicos, se realizó una revisión de la literatura sobre los conceptos en cuestión y sobre el grupo peruano, así como una entrevista de campo con su director Miguel Rubio Zapata.

Palabras-llave: Teatralidad. Performatividad. Desmontaje Escénico. Yuyachkani.

## Lista de Ilustrações

Figura 1 – Símbolo do <i>Yuyachkani</i> .....	23
Figura 2 - Atores do <i>Yuyachkani</i> na montagem de <i>Con-cierto Olvido</i> .....	33
Figura 3 - Cena da montagem de <i>Discurso de Promoción</i> .....	39
Figura 4 - Cena da montagem de <i>Sin Título: Técnica Mixta</i> .....	44
Figura 5 - Cena da montagem de <i>Rosa Cuchillo</i> .....	54
Figura 6 - Cena da montagem de <i>Contraelviento</i> .....	58
Figura 7 - Cena da montagem de <i>Hecho en el Peru</i> .....	67
Figura 8 - Cena da montagem de <i>El Último Ensayo</i> .....	72
Figura 9 - Cena da montagem de <i>Santiago</i> .....	78
Figura 10 - Cena da montagem de <i>Puño de Cobre</i> .....	81
Figura 11 - Cena da montagem de <i>Los Músicos Abulantes</i> .....	86
Figura 12 - Cena da montagem de <i>Allpa Rayku</i> .....	88
Figura 13 - Cartaz da demonstração <i>Detrás de la Máscara</i> .....	89
Figura 14 - Cena da montagem de <i>Encuentro de Zorros</i> .....	92
Figura 15 - Miguel Rubio Zapata e as Máscaras.....	93
Figura 16 - Cena da montagem de <i>Con-cierto Olvido</i> .....	99
Figura 17 - Cena da montagem de <i>Confesiones</i> .....	106
Figura 18 - Cena da montagem de <i>Vibraciones</i> .....	108
Figura 19 - Peça gráfica referência para os trabalhos <i>Kay Punku &amp; Nunca Más</i> <i>Contra Ninguna Mujer</i> .....	112
Figura 20 - Oswaldo Dragún .....	141
Figura 21 - Cena da montagem de <i>Antígona</i> .....	152
Figura 22 - Cena da montagem de <i>Adiós Ayacucho</i> .....	159
Figura 23 - Cena de <i>Hijo de Perra o la Anunciación</i> .....	161

## Sumário

PRELÚDIO.....	9
MONTAGEM 1: TEATRALIDADES E A CENA YUYACHKANI .....	16
- 1º ato: A Prática Teatral em Tempos Líquidos: o Yuyachkani .....	16
- 2º ato: Aspectos da Teatralidade .....	24
- 3º ato: As Dramaturgias, as Escrituras Cênicas e a Teatralidade ( <i>Discurso de Promoción &amp; Sin Título:Técnica Mixta</i> ).....	34
- 4ª ato: A Teatralidade e o Real ( <i>Rosa Cuchillo &amp; Contraelviento</i> ) .....	46
- 5º ato: Teatralidade e Jogo: Memória e História ( <i>Hecho en el Perú</i> ) .....	60
MONTAGEM 2: PERFORMATIVIDADES E A CENA YUYACHKANI .....	70
- 1º ato: Hibridismo e Intercultura: O Teatro de Máscaras.....	70
Hibridismo ( <i>El Último Ensayo &amp; Santiago</i> ).....	70
A Interculturalidade ( <i>Puño de Cobre &amp; Los Músicos Ambulantes</i> ) .....	80
A Máscara ( <i>Allpa Rayku &amp; Por Detrás de La Máscara</i> ).....	86
- 2º ato: Práticas Indisciplinadas na Construção do Ato Performativo: o Teatro Performativo ( <i>Con-cierto Olvido</i> ) .....	94
- 3º ato: A Cena Autobiográfica e o Teatro Documental.....	102
O Autobiográfico ( <i>Confesiones &amp; Vibraciones</i> ) .....	102
O Teatro Documental ( <i>Kay Punku &amp; Nunca Más Contra Ninguna Mujer</i> ) .....	110
- 4º ato: Dos Lugares do Espectador .....	118
MONTAGEM 3: POR UMA PEDAGOGIA CÊNICA.....	125
- 1º ato: Pedagogia e Método.....	125
Pedagogia.....	125
Método.....	132
- 2º ato: As Demonstrações de Trabalho e a Desmontagem Cênica .....	136
- 3º ato: O <i>Yuyachkani</i> e a Cena Pedagógica .....	147
<i>Antígona</i> .....	147
<i>Adiós Ayacucho</i> .....	153
<i>Hijo de perra o la anunciación</i> .....	159
DESMONTAGEM: ENCONTRANDO A TESE .....	163
REFERÊNCIAS:.....	174
APÊNDICE .....	191

## PRELÚDIO

Esta tese nasceu do desejo de me aprofundar nos estudos sobre as noções de Teatralidade, Performatividade, de cena pedagógica e de seus possíveis desdobramentos sobre a cena contemporânea, mais especificamente a do grupo peruano *Yuyachkani* dirigido por Miguel Rubio Zapata. Desse modo, para se discuti-las na pesquisa realizada fez-se necessário destacar as suas práticas no exercício da cena e da teoria epistemológica surgidas, respectivamente, na América do Norte no início da década de 1960 (Performance) e na América Latina no começo dos anos 1990 (Demonstrações Técnicas de trabalho e Desmontagem Cênica) a partir dos encontros de teatro de grupos latino-americanos. Para isso, propus-me a estabelecer pontos de interseção entre essas poéticas e as de outros campos de ação e reflexão, a saber: do teatro propriamente dito, da performance, do teatro performativo, do teatro intercultural, do teatro documentário e do autobiográfico nos quais se conjugam a teoria e a prática. Desse modo, a investigação aqui registrada se realizou com base em uma tradição experimentalista em arte que atravessou o século XX e XXI reagindo ou dialogando com os contextos culturais e sociais em que se manifestava.

Esta tese é ainda uma possibilidade de denúncia. Um grito posto para fora. Não só através dos exames das montagens do grupo cultural *Yuyachkani* de cunho sociológico, mas também por meio de meus posicionamentos políticos, artísticos e éticos. Este panorama vislumbrará um Peru habitado por uma diversidade de culturas quase se como nele habitassem diferentes países. Um Peru pluricultural mordido pelos dentes afiados do racismo, da discriminação social e de gênero, relegando às suas populosas comunidades indígenas à semiescravidão e, em muitos casos, à morte. Um Peru cuja guerra civil e militar interna aludirá à situação sociopolítica do Brasil de Jair Messias Bolsonaro e seus efeitos devastadores na arte teatral feita no país.

As sequelas políticas, econômicas e sociais de vinte anos contínuos de um regime conservador altamente violento e restritivo, sobretudo em relação aos mais pobres, fizeram com que os peruanos sofressem as consequências de uma guerra sangrenta capitaneada pelo grupo maoísta radical chamado *Sendero Luminoso*. De acordo com a atriz Ana Correa (2018) esta guerra foi apontada como um verdadeiro massacre e como a maior tragédia experimentada pela

população peruana na contemporaneidade, uma vez que se somou a ela uma enorme quantidade de órfãos, de povos deslocados e de populações obrigadas a migrar ou a morrer; de milhares de violações sexuais, de inúmeras crianças e adolescentes raptados e incorporados às guerrilhas; de “centenas de pessoas que depois de torturadas, foram jogadas de helicópteros em pleno voo (CORREA, 2018, p. 67).

Balizado por este trágico contexto histórico está o grupo peruano *Yuyachkani* que ao retomar os fios dessa memória na carpintaria cênica de seu discurso teatral acaba por, a cada nova montagem, provocar uma reflexão sobre as cartografias do poder na América Latina vislumbrando respostas possíveis a partir da relação que estabelecerá com a arte de seu tempo. Isto poderá se transformar em uma reflexão mais ampla sobre os corolários da violência e sobre o direito à resistência das culturas ancestrais.

Nesse sentido, as montagens do grupo parecem se ocupar sempre dos mesmos atravessamentos pelos quais seus integrantes se veem enredados. No entanto, engana-se aquele que pensa na repetição a que me refiro como sendo uma mera estratégia aliada ao igual, ao imitativo, à falta de originalidade e à desistência artística. Não se trata disto. A cada novo espetáculo, o *Yuyachkani* parece lançar novos olhares em direção a velhos temas. Com isto, além de ampliar os debates históricos, sociais e políticos com todos os seus desarranjos sobre sua realidade, acaba também por revelar o que possa haver de maior e de menor na condição humana de seu povo.

Alguns aspectos internos e externos presentes nos processos criativos de aproximadamente 20 montagens do *Yuyachkani*, entre elas obras teatrais e performativas, performances, conferências cênicas, demonstrações de trabalho e Desmontagens, foram tomadas como objetos de análises e correspondem ao desejo de ilustrar tendências que se expressam nos espaços limiares entre os campos da literatura, da poesia, do teatro, da dança, da música, das artes visuais, da fotografia e do cinema.

Tais exames foram se configurando sobretudo a partir de vídeos de algumas obras disponibilizadas na íntegra pelo *Youtube* e *Hemispheric Institute*, de pílulas de trechos de algumas montagens presentes em alguns *sites* peruanos, de um cd providenciado por minha orientadora Mara Leal com o qual pude me deparar com a reprodução de algumas desmontagens do grupo, bem

como de textos teóricos e críticos tecidos, sobretudo, por pensadores do teatro latino-americano a respeito dos *Yuyas*.

Autores como Ileana Diéguez, Vívian Martínez Tabares, Santiago Soberón, Narciso Telles, Beatriz Rizk, Raquel Carrió, Paola Hernández, Ríchar Primo Silva, Silvana Garcia, Mara Lucia Leal, Sandro Luis Costa da Silva & Maria Thereza Oliveira Azevedo e Diana Taylor somados aos pontos de vista dos próprios artistas do coletivo colhidos através de entrevistas e depoimentos contidos em artigos e capítulos de livros como os de Miguel Rubio Zapata, por exemplo, me permitiram compor uma análise a respeito da trajetória do *Yuyachkani* ao longo dos últimos quarenta e oito anos.

Algumas teses de doutorado e dissertações de mestrado escritas por pesquisadoras como Flávia Almeida Vieira Resende, Paola Lopes Zamariola, Carla Dameane Pereira de Souza, Marta Haas, Andrea Paula Justino Santos e Gina María Monge Aguilar completaram o time principal de pensadores críticos através dos quais foi possível tecer minha visão particular sobre o teatro realizado pelo grupo inteirando-me, ao mesmo tempo, sobre a vida política de seu país de origem. Nesse aspecto, é preciso ressaltar que minha preocupação constante foi a de dar voz, primeiramente, ao diretor Miguel Rubio Zapata e seus atores, em detrimento de possíveis especulações teóricas acerca de suas respectivas criações.

A respeito da estrutura da tese, além deste prelúdio correspondente à introdução, foram escritos três capítulos denominados de Montagens, entrecortadas, assim como no teatro, por atos; uma conclusão e um apêndice.

Em tempos atuais marcados pela virtualidade e, conseqüentemente, por uma dificuldade de comunicação afetiva, onde as relações terminam tão rápido quanto começam e os vínculos sociais são cortados com apenas um click, como se abordar, nesse contexto, a linguagem teatral desenvolvida pelo *Yuyachkani*, uma vez que a mesma se estrutura, primordialmente, por meio da ideia de convívio e de troca? Essa provocação iniciará a primeira Montagem intitulada de *Teatralidades e a Cena Yuyachkani* seguida da reflexão sobre as noções de teatralidade e suas incidências nos textos dramatúrgicos e nas montagens teatrais do coletivo.

Alguns questionamentos presentes neste primeiro Capítulo-Montagem versarão ainda sobre os modos pelos quais o real, a memória e o jogo foram

incorporados pela teatralidade das últimas décadas e em função delas geraram consequências irrefutáveis para o espectador contemporâneo.

Um dos objetivos da segunda Montagem intitulada de *Performatividades e a Cena Yuyachkani* foi, primeiramente, dispor de um debate a respeito das relações entre hibridismo, interculturalidade e o teatro de máscaras que, em última instância, ultrapassa em muito uma visão utilitária do objeto realçando a prática teatral como um lugar de metamorfoses, mesclas linguísticas e interculturalidades cênicas.

Posteriormente, o referido capítulo contemplou uma abordagem da performance e da performatividade e de seus respectivos desdobramentos no campo teatral, bem como das suas relações contextuais situadas entre o ritual, a representação, a apresentação e a presença resultando no que, hoje, conhecemos por teatro performativo.

Diminuindo a distância entre a representação ficcional e a apresentação da vida real podemos inferir que, de modo geral, o intento maior que atravessa esses eventos gravita ao redor de se viver a arte ao invés de se fazê-la. Dessa forma, no que se refere ao campo dos eventos performativos, pretendi focalizar as seguintes questões decorrentes desta investigação: quais seriam, nos eventos performáticos, os limites entre público e privado, autor e espectador, vida e ficção? Pensarmos o teatro contemporâneo e suas múltiplas formas de manifestação na cena atual seria, simultaneamente, colocarmos em xeque as suas dramaturgias clássicas, bem como as transformações dos lugares ocupados pelo espectador de teatro? É possível pensarmos a performatividade desatrelada da ideia de teatralidade e vice-versa?

Esse segundo Capítulo-Montagem se interessou ainda pelas formas de auto apresentação seja dentro da vertente documental, seja da autobiográfica, originando experiências em que os artistas assumem a perspectiva de si para gerarem o discurso artístico. De Philippe Lejeune, autor que sistematizou uma das primeiras pesquisas sobre a autobiografia, até pensadores contemporâneos que trabalham com a ideia de testemunho, nos deparamos com múltiplas abordagens do que seriam as escritas do eu.

Ao sugerir que “dizer algo é fazer algo; ou que por dizermos, ou ao dizermos algo estamos fazendo algo”, Austin (1962, p. 29) nos convoca a tomarmos a língua como um produto da performance e, não, como algo anterior

a ela. De modo que, segundo o autor, ao agirmos no mundo através de sentidos que nos foram pré dados, os mesmos também podem ser reconfigurados e transformados por meio de seu uso. Portanto, se compreendemos as narrativas como atos de fala performativos que “performam identidades e recriam, possibilitam e modificam realidades e normas sociais” (THREADGOLD, 2005, p. 264-5), então devemos nos perguntar sobre quem tem o poder de representar o senso comum, de criar versões oficiais e de retratar mundos sociais legítimos. Nesse sentido, os pressupostos éticos do teatro feito pelo *Yuyachkani* chamarão atenção para o quão importante se faz relativizar os limites das histórias dominantes oferecendo, a partir de então, narrativas alternativas que possam eficazmente intervir nas malhas do social transformando, assim, as ideologias hegemônicas. Desse modo, abro um espaço de discussão onde a indiferenciação entre vida e obra, pessoa e persona, real e ficcional possa se tornar mais evidente, sobretudo, para o leitor não iniciado.

Por fim, uma abordagem histórica da construção da figura do espectador teatral frente à cena contemporânea será tratada a partir de uma revisão do lugar ocupado pela plateia em importantes escritos referentes a pensadores das artes cênicas, tais como Jorge Dubatti, Jacques Rancière e Flávio Desgranges. Mais uma vez, a audiência será abordada também em perspectiva com algumas montagens pertencentes ao repertório do grupo *Yuyachkani*.

Na terceira Montagem intitulada *Por uma Pedagogia Cênica*, examinarei alguns processos de demonstrações e de desmontagens pertencentes ao grupo, além de discorrer tanto sobre as características de cada uma dessas duas poéticas, quanto sobre algumas ferramentas pelas quais se revelam suas pedagogias de trabalho - um misto de depoimento, performance e cena -, que contemplam procedimentos artísticos de reflexão sobre técnicas e processos de criação teatral em suas dimensões conceitual e prática.

Cabe ressaltar que o termo Desmontagem Cênica é ainda pouco explorado academicamente o que, se por um lado me beneficia com certa originalidade temática, por outro dificulta meu acesso a bibliografias especializadas. O que temos no Brasil é uma produção basicamente calcada em artigos disponibilizados, por exemplo, pelo portal eletrônico da ABRACE ou por uma compilação de textos destinados ao tema da Desmontagem que integram o primeiro número da revista *Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes*

*Cênicas* editada pela Universidade Federal de Uberlândia. Em 2018, o livro *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*, com organização de Mara Leal e Ileana Diéguez, também se impôs como uma importante ferramenta nos estudos sobre o assunto. Há ainda o livro *Cenários Liminares: teatralidades, performances e política* de autoria de Diéguez que foi traduzido para o português e editado pela EDUFU, filiada também à Universidade Federal de Uberlândia que, atualmente, se instala como um polo de relevante pesquisa a respeito da desmontagem no Brasil. A Unicamp também disponibilizou junto ao seu programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, no primeiro semestre de 2017, a disciplina “Desmontagem Cênica como estratégia de reflexão e criação do artista da cena”, ministrada por Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, ambas atrizes-pesquisadoras do Lume, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp e professoras do PPGADC referente a esta universidade.

Em língua espanhola as fontes de consulta sobre a Desmontagem se tornam um pouco maiores, uma vez que livros de Ileana Diéguez, Miguel Rubio Zapata, bem como textos de autoria de muitos dos atores do *Yuyachkani* se fazem importantes no percurso de qualquer pesquisador que se arvora a enveredar por esse tema. Assim, a escassez desse material teórico exigiu que tal poética pudesse ser contextualizada através dos movimentos culturais e estéticos que marcaram a história do teatro latino americano e que se sobressaíram nas décadas de 1960, 1970, 1980 e 1990.

A Desmontagem foi pensada ainda como uma poética concebida a partir de processos de tomada de consciência individual do artista, que se relacionará ou não com as experiências de criação cênica. Como resultado desses mergulhos pessoais nos próprios percursos artísticos, podem vir à tona as narrativas do eu que, muitas vezes, se avizinharão com a performance, com as narrativas épicas e com a escritura autobiográfica. Nesse sentido, a cada apresentação de processo realizada por um ator, há um renovo criativo na medida em que se incorporam novos elementos aos discursos compartilhados.

Foi preciso ainda falar sobre o risco de se desmontar um espetáculo quando se está dentro dele. Desse lugar de incertezas e de desconhecimento que deflagrará a desestruturação do pensamento lógico da cena linearmente projetada para funcionar; o mundo ruindo por debaixo dos pés dos atores, a

tradição teatral superada pelo risco do desconhecido e, por isso mesmo, se mostrando insuficiente.

Em nome da poética da Desmontagem Cênica, construí a conclusão da pesquisa denominada de *Encontrando a Tese* que, além de desvelar os processos pelos quais tive que passar para chegar a essa escrita propriamente dita, acabou também por delinear uma estrutura textual em primeira pessoa próxima às estruturas das Desmontagens que geralmente são levadas à cena.

Além disso, através do apêndice composto pela esclarecedora entrevista de campo feita com Miguel Rubio Zapata, pude acessar uma rede de informações em que os múltiplos elementos reguladores da cena teatral ajudaram a detalhar e a revelar dados importantes tanto sobre as (des)montagens realizadas pelo *Yuyachkani*, quanto sobre seus respectivos métodos de criação.

## MONTAGEM 1: TEATRALIDADES E A CENA *YUYACHKANI*

### 1º ato: A Prática Teatral em Tempos Líquidos: o *Yuyachkani*

Num sentido histórico, podemos considerar a linguagem fragmentada como uma importante característica do século XX, uma vez que as tentativas do século XIX de se compreender e lidar com o mundo através do cientificismo racionalista não se aderiram mais a este novo contexto.

Se o século XIX foi responsável pelo surgimento da fotografia e, posteriormente, do cinema - ambas ferramentas relevantes no que concerne ao trabalho de registro e documentação -, o século XX introduziu a televisão e o vídeo que são instrumentos que executam e veiculam a imagem efêmera e fragmentada. De maneira ainda mais radical, o século XXI está sendo marcado pelo tecnocentrismo que, definitivamente, não inclui em seus ensejos mais elementares a efetivação das relações conviviais.

O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001) propôs analisar esta nova era onde um mundo como o da internet repleto de sinais confusos e propenso a sofrer alterações imprevisíveis de maneira rápida e abrupta teria, desde então, um alto impacto na qualidade das relações estabelecidas entre os seres humanos. Numa época em que a duração do convívio a longo prazo é cada vez mais escassa, o tempo necessário para que se invista no mercado do lucro parece ser cada vez mais longo.

Em tempos pós-modernos, expressão popularizada em 1979 pelo pensador francês Jean-François Lyotard (1924-1998), as grandes narrativas entram em crise e os indivíduos estão livres para criarem um mundo regido por uma nova ordem. Zygmunt Bauman prefere utilizar o termo cunhado por ele como *Modernidade Líquida*. Portanto, as grandes ideologias, alicerces e instituições se tornaram instáveis e o dinheiro se efetivou como elemento central na formação das identidades. Dentro desta lógica, o ter se tornou a insígnia de quem verdadeiramente somos ou de quem, efetivamente, poderemos nos tornar.

Neste panorama onde as relações entre tempo, espaço e presença se apresentam impactadas pela passagem da comunicação verbal para as sinestésias visuais, onde as dimensões do real e do ficcional se confundem vertiginosamente e o enaltecimento do eu se sobrepõe à possibilidade de

encontros e de confrontos reais, o que se coloca em questão para o teatro talvez não seja outra coisa senão sua espetacularização. Grosso modo, por meio da realidade virtual, vimos desaparecer a figura do narrador, da fábula, assim como desaparecem a ideia do público unificado.

Com o advento da internet, cada indivíduo pode assumir várias identificações ao mesmo tempo podendo ser autores, editores, leitores, tradutores – de modo que os papéis se embaralham, distanciando-se de suas características tradicionais e colocando em questão a reorganização desses temas. A obra intelectual e artística compartilhada nas redes virtuais não mais se apresenta como obra criada por autores que se podem identificar ou até mesmo reconhecer, mas, pelo contrário, transformam-se em produções coletivas efêmeras, múltiplas e frequentemente anônimas. Quais os efeitos disto sobre os textos dramáticos e as narrativas contemporâneas? Que impactos essa nova ordenação teria sobre a cena teatral? O teatro ainda desperta interesse? O teatro ainda é necessário?

Neste momento em que os meios e as possibilidades da auto representação nunca estiveram tão acessíveis, faz-se relevante repensarmos estes mesmos processos. Quem representa quem? Quem, como e o que está sendo representado? Como considerar e incluir os textos teatrais na artesanaria da cena uma vez que, na atualidade, experimentamos um tempo em que os emojis e seus símbolos animados adquirem o estatuto de letra? Nesse sentido, como se pensar o teatro hoje, uma vez que é uma arte eminentemente convivial, que se dá pelo encontro de artistas com sua audiência, mas que, paradoxalmente, está inscrito numa rede discursiva onde as novas tecnologias suplantam as possibilidades humanas de trocas reais? Como se pensar o teatro imerso num panorama de relações cada vez mais virtuais?

Na contramão desses tempos líquidos encontram-se muitos agrupamentos de teatro, como é o caso do grupo cultural peruano *Yuyachkani* que, desde os seus primórdios, parece ter como foco principal a busca por uma arte comprometida com a transformação social e política da América Latina e por novos modos de produção com ênfase nas práticas da criação coletiva. Isso demarca em seu tecido teatral o comprometimento com a resistência e o convívio, qualificando-o como um movimento criativo que se coloca contra os regimes totalitários, a repressão, a censura, a ascensão burguesa e a supressão

da liberdade, muitas vezes apelando para episódios históricos ou situações simbólicas que, por meio da paródia, da metáfora ou da alegoria, constrói seus discursos.

O *Yuyachkani* surgiu em 1971 como uma atitude artística e política que tinha como objetivo fortalecer as relações entre o teatro peruano e a história de seu país. Na língua indígena *quéchua*, *Yuyachkani* significa ‘estou pensando’, ‘estou a me lembrar’, ‘eu sou seu pensamento’. Poderíamos inferir, supervisionados pelo pensamento de Diana Taylor (2013, p. 264) que *Yuyachkani* enquanto terminologia indica um conhecimento incorporado à memória, aqui atrelada às experiências históricas traumáticas decorrentes das crises sociopolíticas enfrentadas pelo povo peruano. Contudo, não devemos perder de vista que a dinâmica mnemônica, ressalta Taylor, transparece nas relações entre um eu que se lembra e um outro que se apaga, na medida mesmo em que o ato de recordar é, por si só, também o ato de se distanciar. E, na medida em que se distancia já não se tem a convicção precisa do que poderia ser a verdade.

Inicialmente, o *Yuyachkani* começou a propor peças de teatro dentro dos bairros populares, dos mercados e das feiras de Lima onde o contato com pessoas de diferentes classes e origens propiciava uma conexão com outras realidades bem diferentes da que estavam acostumados a viver – realidades essas atravessadas pelas especificidades de seu cotidiano.

Posteriormente, a população peruana experimentaria o regime ditatorial que veio a se configurar de maneira muito particular, uma vez que proclamava uma ditadura nacionalista com todos os rigores de uma ditadura clássica. Foi esse mesmo regime ditatorial que, na década de 1970, convidou Augusto Boal para realizar um programa de alfabetização integral no país. O contato com Boal e os impactos teatrais desses encontros foram de fundamental importância para os trabalhos posteriores desenvolvidos pelo *Yuyachkani*, marcando não somente a história do grupo como também o teatro e o ‘não teatro’ que se fazia em território andino.

A trajetória de resistência apresentada por suas escolhas éticas e estéticas ao longo de 48 anos juntos, evidencia novas formas de militância encontradas dentro e fora da cena. Seu trabalho pedagógico, por exemplo, tem contornos altamente políticos na medida em que a transmissão da técnica do

trabalho do ator está aliada a uma consciência de seu papel como artista e ao exercício de sua cidadania. Desse modo, a trajetória teatral do *Yuyachkani* se entrelaça aos atos de luta, sobretudo se for compreendida enquanto uma necessidade de contrapor-se à hegemonia dos discursos dominantes. Ao mesmo tempo, convoca seus artistas a se posicionarem criticamente num país com feridas ainda abertas em relação ao passado colonial e à ditadura recente marcada por graves violações aos direitos humanos.

Com o pesquisador Narciso Telles (2008) é possível identificarmos em sua pedagogia de trabalho, três aspectos que fazem referência ao *Odin Teatret*, de Eugenio Barba. O primeiro deles é o Treinamento que, nesse caso, deve ser compreendido à luz de um conjunto de atividades realizadas com certa frequência e que, gradualmente, possibilitam ao ator uma aquisição e construção do conhecimento teatral aliada ao conhecimento de si próprio. A regularidade das atividades afina e prepara a voz, o corpo e suas capacidades psicofísicas, definindo o caminho do aprimoramento atorial.

Um segundo aspecto está associado à pedagogização dos processos de trabalho que convocam o ator a se responsabilizar por suas aquisições do conhecimento teatral. Com isso, deixa de ser uma figura passiva na relação com o diretor para se tornar o próprio agente de sua formação. Nesse processo, a prática da improvisação torna-se uma ferramenta relevante, geralmente realizada individualmente, uma vez que seu objetivo principal é o de fazer com que o próprio sujeito descubra e desenvolva suas habilidades performativas.

Por fim, o terceiro aspecto ressaltado por Telles é o que se autodenomina de *Troca para a constituição de repertórios atorais*. Essa concepção faz referência à ideia ligada ao *Terceiro Teatro* apresentada por Eugênio Barba no legado teórico de seu teatro antropológico. O Terceiro Teatro seria aquele que germinaria e cresceria fora da lógica mercantilista, priorizando o hibridismo cultural, a criação de vínculos com identidades coletivas pertencentes a grupos de diversas partes do mundo e as trocas artísticas realizadas entre esses mesmos grupos. Essas formas de contato com outras culturas constituem os fundamentos dos *Princípios que retornam*, também propostos por Barba.

Trata-se, em última instância, de princípios que se constituem como um conjunto de elementos – jogo de oposições, equilíbrio precário, fragmentações de partes do corpo, estado de prontidão, impulso, força – que são identificados nestas diferentes culturas e se revelam, numa

operação de bricolagem, frutíferos para o desenvolvimento de um modelo de ator (TELLES, 2008, p.44).

Telles divide ainda a pedagogia do grupo em três frentes de ação que devem ser assim compreendidas: um teatro voltado para as comunidades de Lima e cidades do interior; oficinas de autoestima ofertadas pelas atrizes às mulheres vitimadas pela violência civil peruana; e as oficinas de formação teatral cujo objetivo maior seria o de instrumentalizar o ator a partir da experiência do grupo.

Dentre essas práticas de formação incluem-se as demonstrações de processos de trabalho, bem como as Desmontagens, utilizadas pelos artistas na intenção didática de apresentarem seus procedimentos de criação e treinamento. Geralmente, essas são atividades que exigem um minucioso planejamento de modo a evidenciar com a maior clareza possível as diversas etapas do processo laboral acompanhadas de seus respectivos objetivos. Tais hábitos também contextualizam o conhecimento que, a cada encontro, vai sendo construído e problematizado pela equipe.

A respeito de sua estrutura funcional, a pesquisadora Ileana Diéguez (2011, p.62) ressalta que o *Yuyachkani* se organiza em seis áreas de trabalho, assim distribuídas e gerenciadas: produção artística, promoção e difusão, pesquisa, comunicação, pedagogia e administração. Adotando um sistema de autogestão, seus componentes contam com uma casa-teatro onde, junto à criação e à produção de seus espetáculos, realizam também seminários e encontros de discussão. Dispõem ainda de uma biblioteca especializada e de um espaço para confecção de máscaras, além de um extenso registro documental sobre seus próprios trabalhos e processos de pesquisa.

Em seus espetáculos é mais recorrente se ter a figura do diretor como alguém que se encarrega da parte conceitual realizando algo próximo de uma coordenação geral das propostas. As criações são resultantes de constantes indagações entre cada um de seus membros, bem como de colaborações entre todos os seus componentes pulverizando, desse modo, a ideia de uma estrutura vertical vigiada por um diretor detentor de regras.

Alguns projetos envolvem todos os atores, enquanto outros partem de iniciativas particulares que, posteriormente, repercutem em todo grupo. A prática de se buscar um sentido pessoal naquilo que criam tem sido a chave

fundamental para, durante tantos anos, ainda continuarem juntos construindo uma memória comum matizada pela singularidade de cada ator. Trata-se de uma dinâmica coletiva e de um sistema de relações onde cada integrante, sem perder sua individualidade, entrega-se a uma experiência prioritariamente conjunta. A subestimação dos resultados em detrimento da primazia e da riqueza a ser extraída dos processos permite que suas montagens normalmente funcionem como uma via de confronto e interação com seu público.

Em um contexto mais amplo, o grupo se empenha em pavimentar uma estrada de arte cujos valores humanos essenciais parecem servir de alicerces para sua engenharia: crítica social e memória põe em xeque as vicissitudes do poder confrontando-as com os atributos e as realizações pertencentes às esferas políticas, sociais e culturais de uma combatida geografia peruana.

A figuração do mundo realizada pelo *Yuyachkani* alia-se ainda ao gesto de se condensar em metáforas as fraturas da sociedade contemporânea capazes de delinear a tragédia de certas experiências históricas. Desse modo, a vida social se concebe como drama frequente, um enfrentamento infeccioso de atos de dominação e resistência, jornadas do oprimido em busca de justiça. As estruturas subjacentes desta vida social se sedimentam a partir de personagens sanguíneos, febris, impregnados de *páthos* e suas existências envolvem, não raro, movimentos de revolta que eclodem da dor e das pulsões. Nesse sentido, o diretor Miguel Rubio Zapata parece estar sempre antenado ao que do mundo se desprende na forma de desequilíbrio, insensatez, jogo de forças a demandar uma des(ordenação) dramática que absorva as tensões experimentadas. Para Rubio Zapata, a arte é experiência instauradora que mobiliza os sentidos dando voz, sobretudo, ao imaginário popular, fonte inestimável de energia capaz de potencializar rebeliões diante do insuportável. Seu estilo, atravessado por tensões e dinâmicas ambivalentes, numa articulação de estratégias cênicas que parecem estar em constante dissonância, ao longo de seu percurso, expandiu gradualmente o terreno em que situou o seu debate sobre a história propondo, em muitas ocasiões, uma alegoria da América Latina.

Seu teatro, ainda hoje, se alastra para além do território peruano, oferecendo um ponto de vista particular a respeito da luta anticolonial secular que recorta a extensa área de população indígena habitante do território andino. Assim, o grupo encena os caminhos dessa e de outras lutas que colocam em

oposição o furor vital da emancipação dos povos e a latência oculta da morte orquestrada pelas instâncias de um poder em conflitos permanentes. Essa célula dramática acaba por criar um vigoroso pensamento teatral apto a combinar tanto análises de conjunturas políticas, quanto discussões renovadas de dinâmicas culturais e identitárias, aliciando um imaginário popular que não exclui uma dimensão sagrada da experiência teatral.

Desde o seu surgimento, suas práticas cênicas (re)significaram as realidades que palpitavam na sociedade peruana, muitas vezes se apossando carnavalescamente de estratégias espetaculares para produzir teatralizações do real, ironizando o absurdo e denunciando a violência. Isso significa dizer que, num tempo em que as mobilizações cívicas convocavam uma investigação apurada das mortes e dos desaparecimentos de milhares de cidadãos peruanos, a teatralidade híbrida dos *Yuyas* atualizava não somente os dramas de seu tempo, como também acontecimentos remotos da história do país.

Ao direcionar muitas de suas obras para um público excluído e marginalizado, o *Yuyachkani*, mesmo correndo o risco de apropriar-se indevidamente de outras culturas, acabou por entrar em contato com as diversas camadas culturais que compõem a sociedade andina. A essas aproximações, se somaram à investigação do comportamento cênico a partir de fontes tradicionais e contemporâneas referenciadas pelos frequentes diálogos com o teatro oriental; com a épica brechtiana e com o teatro da crueldade de Antonin Artaud, onde o corpo e o gesto se fazem vetores de uma experiência de choque e o teatro se assume como peste disposta a infectar a plateia.

Afastado do realismo, paradoxalmente, o *Yuyachkani* assume o imaginário desprendido da realidade de seu país como uma arte apta a mobilizar as grandes narrativas míticas para dar conta de sua própria história, abraçando as contradições de um mundo que tem em suas tessituras conflitivas o motor de sua existência.

Nesse caos, aprendemos a nos reconhecer e não nos restou outra coisa senão encontrarmos um lugar pessoal ao lado dos personagens da vida social que geralmente observávamos e levávamos para a cena. Estar em um bar podia ser subversivo; de uma hora para outra podíamos ser vítimas ou cúmplices involuntários de um atentado. Sem

saber, vivíamos todos no fio da navalha, no fio da tragédia (RUBIO ZAPATA, 2009, tradução minha p. 24)<sup>1</sup>.

Finalmente, é preciso afirmar que a criação artística não se dissocia das peripécias históricas, sendo permanentemente influenciada pelos meios de compreensão do mundo, pela ação resultante dos comportamentos humanos e pelos eventos criados e usufruídos em sociedade. No entanto, a resistência da cena *Yuyachkani* diante de uma era liquefeita pela virtualidade parece encravar-se numa outra lógica temporal onde, em muitos aspectos, parece não se interessar pela variada gama de sintomas relacionais da atualidade: seu teatro resiste ao fomento globalizado e, num sentido inverso, também age sobre o mundo, questionando-o, agitando-o politicamente e dando voz aos que a perderam. Mas age, sobretudo, conservando princípios da artesanaria rudimentar do ofício teatral regida pela aposta humanitária nas relações entre os artistas e seu público, por certa fragilidade sistêmica capaz de movimentar as memórias e as subjetividades – instâncias imateriais impermeáveis ao pensamento mercadológico.

Logotipo do Grupo Yuyachkani  
Fonte: <http://www.yuyachkani.org/>



Figura 1

---

<sup>1</sup> En ese caos aprendimos a reconocernos y no quedó otra que encontrar un lugar personal al lado de los personajes de la vida social que solemos observar para la escena. Estar en un bar podría ser subversivo, víctima o cómplice involuntario de un atentado. Sin saberlo, vivíamos todo al filo de la navaja, al filo de la tragedia (RUBIO ZAPATA, 2009, p. 24).

## 2º ato: Aspectos da Teatralidade

Apesar de sua centelha originária atribuída ao latim clássico *theatralis*, a implicação do termo teatralidade nos conceitos fundamentais das artes cênicas manifestou-se com a devida força somente no início do século XX a partir das publicações de Nicolas Evreinov (1930) sobre a noção de *teatralnost* e opunha-se principalmente às tradições herdadas do naturalismo e do realismo. Mais tarde, nos anos 1950, Roland Barthes e Bernard Dort de posse de importantes questionamentos a respeito do textocentrismo, ou seja, do teatro centrado no texto, passaram a examinar a noção de teatralidade através da ideia da materialidade do corpo do ator, apesar do texto. Preconizaria Barthes que a teatralidade seria o ‘teatro menos o texto’ (BARTHES, 1964, p. 41). Contudo, foi apenas nos anos de 1980 que o termo ressurgiu de maneira atrativa quando contestado pelo movimento de transdisciplinaridade das artes e também pela arte da performance. Desde então, a teatralidade é alvo de diversos tipos de interpretações e situações nem sempre ligadas ao teatro. Mesmo na era pós-dramática na qual os teóricos se perguntam a todo instante a respeito do esgarçamento das fronteiras artísticas, faz-se necessário analisar e rever a noção de teatralidade. O que, talvez, represente um dos aspectos mais pertinentes das pesquisas contemporâneas a esse respeito é o fato de que a teatralidade não deve mais ser assimilada “como uma propriedade do teatro, mas de todo e qualquer evento que, em um dado espaço-tempo, reúne um observado e um observador” (FERNANDEZ, 2011, p. 74).

Em *O Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo* (2012), Joly & Plana ressaltam que o termo *teatralidade* é formado a partir do adjetivo *teatral* associado à ideia de que o teatro deve ser tomado enquanto um objeto de especificidades concretas, sem contradições internas, evidenciando por exclusão tudo o que está fora desse conjunto traçado, ou seja, tudo o que não for teatral em si. Assim, a *teatralidade* torna-se “uma generalização universalizante, dotada de uma genealogia na história da arte e das ideias” (JOLY & PLANA, 2012, p. 178). Já o sufixo *idade*, segundo os autores, nos remeteria ao objeto como sendo definido por sua finalidade externa, o que seria o mesmo que pensar: é teatral o que quer e o que pode ser teatro.

Patrice Pavis (2011) em seu *Dicionário de Teatro* emitiria um pensamento semelhante, ressaltando que a teatralidade seria tudo aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral e que uma das maneiras para se compreendê-la seria ou a partir de um sentido barthesiano ou de um sentido artaudiano.

Entretanto, essas assertivas tais como “tudo o que não for teatral em si” ou “especificamente teatral” soam como frases de efeito com amplas possibilidades interpretativas; ideias demasiadamente vagas, subjetivas, uma vez que, talvez, não haja definições tão acabadas, únicas e fechadas a respeito do que possa vir a ser teatro. O teatro contemporâneo nos alerta sobre o fato de que já não é mais possível aceitar o crivo hierárquico do que possa ou não habitar o interior de sua cena. “Tudo isto exerce forte influência no crítico e no investigador que passa a ter que rever suas ferramentas habituais e sair da necessidade de se categorizar tudo o que vê” (SAGASETA, referência não encontrada).

Talvez o teatro se reafirme, a cada vez, como um ponto de vista, um lugar de onde se vê o mundo material criado pela materialidade da própria cena. E são tantas as possibilidades de cena, desde a cartesiana defendida por Aristóteles, a Stanislawsiana, a épica de Brecht, a biomecânica de Meyerhold, a cena da crueldade forjada por Antonin Artaud, a concreta presente tanto no teatro performativo de Josete Féral, quanto no teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehman. O teatro, então, passa ser a vivência de uma realidade atrelada aos seus modos de operação. E, enquanto tal, apresenta uma vasta gama de especificidades técnicas e estéticas que farão com que sua cena projete um universo particular a ser fruído pelo espectador.

Portanto, essas acepções, por si próprias, também confirmam que um exame mais detido sobre o termo *Teatralidade* enfrentará um diálogo com sua condição migratória capaz de oscilar em sua forma e em sua função à medida que percorre espaços e linguagens teatrais diferentes. Nesse sentido, a teatralidade deve ser tomada enquanto uma noção múltipla que não diz respeito apenas ao evento teatral, mas confunde-se com uma gama de práticas e fenômenos da vida social, das artes, da literatura e gravita em torno daquilo que tratamos, hoje, como sendo interdisciplinar. Isso significa dizer que, de um lado, a teatralidade não é necessariamente teatro, de outro, que a teatralidade não

está nunca fora de seu marco cultural. Trata-se, portanto, pela perspectiva da historiadora canadense Josete Féral (2015), de um efeito de olhar.

Assim, o teatro contemporâneo, a dança, as artes visuais e o cinema partilham de uma crise de identidade e de uma indefinição de estatuto epistemológico que se configura especialmente por meio de um embaralhamento dos modos espetaculares e da perda dos limites fronteiriços entre os diferentes domínios artísticos que ganharão sentido a partir da fruição espectral. Como ressalta Silvia Fernandes (2011), faz-se relevante não perdermos de vista que ao abordarmos a teatralidade latino-americana (que é a que verdadeiramente importa para este trabalho) e, por conseguinte, o teatro realizado neste continente, estamos nos referindo também, mais do que a um território físico, a uma fronteira cultural, a um hemisfério simbólico e transcultural<sup>2</sup>.

Essa visão faz pensar que, atualmente, o teatro latino-americano, precisamente a partir dessa heterogeneidade e desse hibridismo cênico, coloca em crise alguns enfoques estéticos que sempre estiveram ligados à ideia de unidade, de homogeneidade e de linearidade. Assim, ao se falar em teatralidade, na realidade, do que estamos falando? Ela estaria associada a que tipo de teatro?

A atual desterritorialização estética vinculada à cena do grupo *Yuyachkani* talvez esteja associada a esses processos políticos, sociais e artísticos iniciados, sobretudo, a partir dos anos 1970, entrelaçando a teatralidade expandida depurada de seus espetáculos com esses contextos. Desse modo, uma vez que as obras dramáticas de autor não impeliam o grupo a querer montá-las, logo pensaram que deveriam fazer um espetáculo cujo ponto de partida gravitasse em torno de uma teatralidade colhida da própria realidade de seus integrantes: a recente greve dos mineiros deflagrada entre os peruanos onde muitos trabalhadores grevistas foram mortos na serra central do país.

Diante desta e de outras inquietações, o coletivo travou um encontro com as teses de Peter Weiss, bem como com algumas obras brechtianas e

---

<sup>2</sup> Transculturalidade: A transculturação se apresenta com mais força do que o interculturalismo e o multiculturalismo, à medida que supõe deslocamentos constantes nos terrenos movediços das Américas que já nasceram híbridas, resultando do encontro de, pelo menos, duas culturas. Fonte: SOUZA, Licia Soares, IMBERT, Patrick. Apresentação. Pontos de interrogação: revista de crítica cultural, v. 8, n. 1, jan.-jun., p.07, 2018.

deslocaram-se até um bairro popular da periferia de Lima para fazerem algumas experiências com o texto brechtiano de *A Mãe*. Em suas primeiras leituras, o *Yuyachkani* convocou alguns habitantes locais para que também pudessem ler alguns personagens. Aos poucos, esses eventos deram origem ao espetáculo que se chamou *Puño de Cobre* de 1972. Com ele, a equipe de artistas percorreu várias cidades andinas e começou a conhecer mais profundamente os contextos nos quais estava mergulhada a população peruana. Simultaneamente, começaram a perceber que era totalmente possível fazer teatro em quaisquer espaços inseridos na cidade, fossem eles públicos ou privados. Posteriormente, a produção de muitas de suas obras apresentadas, por exemplo, durante os processos e audiências públicas da *Comissão da Verdade e Reconciliação*<sup>3</sup> transformaram o engajamento dos discursos em práticas de arte, onde a teatralidade documental, ao se valer de relatos reais para sua construção, promoveu uma ruptura com as políticas violentas de silenciamento, numa rearticulação simbólica da memória.

A cena *Yuyachkani* parece nos revelar que o exercício dessa violência se dá pelo uso da força, mas também está num para além da utilização da força física. Nela, o poder e sua brutalidade parece estar diretamente relacionado à manipulação do saber, a uma eficaz condução a que, muitas vezes, o outro se submete sem sequer se dar conta disto. Nessa perspectiva, o panorama criativo através do qual se dão muitas criações do *Yuyachkani*, acaba por evocar a teatralidade sustentada por José Antonio Sánchez (2015), que está entrelaçada tanto à construção e manutenção do poder hierárquico, como também do enaltecimento e da transformação desse poder no espaço público.

Sánchez nos alerta para o fato de que uma compreensão da sociedade representada assim como num teatro, bem como de uma teatralidade conservadora a serviço da ordem estabelecida, deu lugar a ações dissidentes

---

<sup>3</sup> A Comissão da Verdade e Reconciliação: em junho de 2001, prestes a concluir seus breves oito meses de governo, o ex-presidente Valentín Paniagua instaurou a Comissão da Verdade com o seguinte mandato: “esclarecer o processo, os fatos e responsabilidades pela violência terrorista e pela violação dos direitos humanos entre maio de 1980 a novembro de 2000, imputáveis tanto a organizações terroristas como a agentes do estado...” (PERU, 2001). Da mesma forma, entre os objetivos da Comissão estava elaborar propostas para indenizar e prestar homenagem às vítimas e seus familiares, bem como “recomendar reformas institucionais, legais, educacionais e outras, como medida preventiva, para que sejam viabilizadas e implementadas por meio de iniciativas legislativas, políticas ou administrativas” (PERU, 2001). Fonte: Decreto Supremo n. 065-2001- PCM, 4 de junho de 2001 apud ARCE, Arce Gerardo. Forças armadas, Comissão da verdade e justiça transicional noPeru. Revista Internacional dos Direitos Humanos, edição 13, p. 01-08, 2010.

que evitaram os atos de representação e, sobretudo, a sua espetacularização. De acordo com o autor, essa resistência contra as práticas de representação dominou durante um longo período o âmbito das práticas artísticas mais radicais e engajadas. Porém, atesta, não é evidente que a representação pudesse ser evitada completamente. Isso o leva a pensar que, paradoxalmente, o mascaramento atrelado à assunção dos papéis sociais, pôde oferecer as condições adequadas para a prática de uma resistência em que os indivíduos não se sentiram mais tão sozinhos, mas, sim, amparados por uma *ficção útil*.

Se a sociedade é um teatro e seus cidadãos começam a tomar consciência deste simulacro; se eles mesmos já se sentem atores integrados nos diversos dramas sociais que se cruzam, ao mesmo tempo, que se entretêm, qual o sentido de se duplicar, no âmbito artístico, essa mesma estrutura? (SÁNCHEZ, 2010, p.21).

No teatro engajado do *Yuyachkani*, esse mascaramento atravessado pelas estruturas de poder parece ser revelado por dentro e por fora do âmbito institucional. Isso porque sua cena primordial aponta para a materialização das tensões sociais e de seus desdobramentos revelados pelas aflições e sobrecargas emocionais de seus personagens. É como se, para que fosse possível a existência de todas as ações humanas, também fosse determinante a presença de uma autoridade ameaçadora, arbitrária e violenta, geradora de medo e insegurança, alimentando um ciclo vicioso de vínculos hierarquizados, alternados e que nunca desaparecem.

Pelo limite do absurdo expresso pelas relações político-sociais, não raro, o espectador se depara com uma cena onde a tônica é a sujeição do indivíduo aos imperativos de uma ordem estatal reacionária, discriminatória, radicalmente classista, que acaba por determinar circunstâncias alheias a ele. Mas que, no entanto, o definirão. Este sistema denunciado pelas criações do grupo acaba por alimentar o ciclo inevitável da tragédia, ao mesmo tempo em que visa infinitizá-lo para a plateia: frequentemente o que supomos ser um caminho é apenas uma armadilha que nos impede de enxergar os contornos de uma estrada possível. O pensamento estruturante das cenas (e aqui o mascaramento descrito acima fica bem evidente) por mais obvio que se dê a ler, nunca expressa de maneira óbvia a compreensão do que, posteriormente, nos será brutalmente revelado. Isto porque a audiência se vê diante de uma visão aparentemente sensata que acaba por produzir o disparate.

Por meio de seu teatro, nos são revelados dados históricos reais sofridos pela população peruana nos períodos de opressão, como no intervalo temporal compreendido entre 1980 e o ano 2000, em que a sociedade civil do país transformou-se em um dos cenários de maior violência de todos os tempos, capitaneados pelo fogo cruzado entre os *Sedentaristas Campesinos*<sup>4</sup>, as Forças Armadas e os insurgentes do Movimento *Túpac Amaru*<sup>5</sup>. Desse embate, tem-se o registro de acontecimentos inscritos no *Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação*<sup>6</sup> encarregado de salvaguardar, investigar e prestar contas dos atentados sofridos aos direitos humanos, onde o que se pode apurar foi a existência de mais de dois mil cemitérios com sepultamentos clandestinos de seus quase setenta mil mortos.

Para uma compreensão dos modos pelos quais esse panorama histórico influenciou decisivamente a estética do *Yuyachkani*, descreverei alguns acontecimentos referentes à ditadura de Fujimori e, posteriormente, algumas obras nascidas desse período. Essa influência, acredito, é um fator bastante relevante, uma vez que acompanhará todo o percurso de montagens do grupo compreendido entre 1980 até hoje. Muitas delas serão analisadas no decorrer desta pesquisa.

De acordo com o artista plástico peruano Jorge Miyagui (2005) os tempos sombrios da ditadura fugimorista propagaram distintas esferas do poder que se faziam notar, por exemplo, nos meios de comunicação e no interior das igrejas que trabalhavam em nome da impunidade e do esquecimento; não existia, até

---

<sup>4</sup> Sedentaristas Campesinos: são parte da história do século XX, não apenas quando participam de rebeliões ou de estratégias para se planejar a reforma agrária, mas também quando destinam sua produtividade ao mercado urbano, vendendo sua força de trabalho e migrando para os grandes centros. Fonte: *Wikipédia*

<sup>5</sup> Movimento *Túpac Amaru*: grupo radical peruano fundado em 1983 que promoveu, no fim de 1996, o sequestro de 400 convidados de uma festa realizada na embaixada japonesa em Lima. Os principais líderes do MRTA foram presos entre 1992 e 1994. A operação de resgate dos reféns na embaixada japonesa, na qual todos os guerrilheiros foram mortos, foi o golpe final no grupo. Os principais líderes do Movimento Revolucionário Túpac Amaru foram presos entre 1992 e 1994. A derrota do MRTA deu grande popularidade ao presidente peruano, Alberto Fujimori que, na época, foi reeleito para seu terceiro mandato consecutivo. Fonte: Líder do Tupac Amaru pode estar no Brasil. Folha de São Paulo, terça-feira, 12 de setembro de 2000.

<sup>6</sup> Relatório final da Comissão da Verdade: documento final que reúne todo o processo de levantamento de informações e depoimentos colhidos de vítimas, familiares de vítimas, militares, etc, no período compreendido entre maio de 1980 e novembro de 2000, detalhando as violações dos direitos humanos praticadas por agentes do Estado peruano. Fonte: A comissão nacional da verdade e suas ressonâncias nos documentários verdade 12.528 e em busca da verdade. DALTOÉ, Andréia da Silva In: Linguagem em discurso. Tubarão, SC, v. 16, n. 1, p. 153-167, 2016.

então, uma legislação adequada para se enfrentar toda a corrupção peruana praticada no regime ditatorial de Fujimori, uma vez que os funcionários de seu narco-estado criavam leis que garantiam a supremacia da amoralidade política, cívica e social. Este contexto se complexificava ao se notar que não havia por parte expressiva da população um desejo de que os crimes e os atos corruptos fossem sancionados.

Neste período obscuro da história peruana, o poder judiciário era frequentemente manipulado pelo poder Executivo que, em nome da impunidade, ditava leis protetoras aos criminosos de colarinho branco cujo o maior representante era o próprio presidente da república. Os principais jornais e canais de televisão da época eram comprados pelo dinheiro da corrupção, como se pôde comprovar através da aparição dos famosos *Vladivideos*<sup>7</sup> que acabaram por se tornar o principal instrumento de campanha empreendida pelo regime governamental vigente no intuito de perpetuar-se no poder.

Segundo Miyagui (2005), Juan Luis Cipriani, nefasto arcebispo da Igreja Católica do Peru, membro do *Opus Dei*, sócio majoritário da ditadura mafiosa, propagandista de projetos fascistas, machistas, racistas e homofóbicos não se cansava de, nesta época, proclamar frases 'célebres', tais como: "as organizações dos Direitos Humanos são os rabos disfarçados dos terroristas"; ou "os homossexuais não estão no plano de Deus"; ou "em situações de guerra, os desaparecimentos de corpos e as mortes de pessoas são completamente normais". Neste período, Cipriani chegou a propor a criação de uma comissão para se estudar os excessos produzidos pela luta anticorrupção que, eventualmente, transmitia indultos para aquelas pessoas que, levadas por certa 'ingenuidade', se deixavam enredar pelo crime. Diante desse cenário político, mencionar qualquer tema associado às pautas referentes aos direitos humanos era, no mínimo, insultante. Isto realçava uma atitude irresponsável e um desconhecimento absoluto por parte de certos setores ligados aos redutos burgueses da região, que pareciam não se importarem com o avanço do país. Para se ter uma ideia, nesse tempo, implementou-se uma campanha de esterilização massiva e forçada de centenas de mulheres de baixa renda,

---

<sup>7</sup> *Vladivideos*: gravações de conversas do antigo braço-direito do ex-presidente Alberto Fujimori, Vladimiro Montesinos, com empresários, políticos e militares envolvendo temas como propina, assassinato e os mais diversos tipos de intriga política. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2506200102.htm>

viventes em comunidades situadas no interior da capital. Mulheres estas que por não terem recursos financeiros nem meios suficientes para alcançarem certa estabilidade, enfrentavam uma série de obstáculos diários para que, simplesmente, pudessem denunciar publicamente estes atropelos atravessados por extrema crueldade.

Entretanto, apesar da imensa propaganda do sistema governamental vender a ideia de uma geração de jovens alienada, indo contra todas as expectativas, boa parte da juventude peruana começou a se organizar propondo pelas ruas de diversas cidades atos de resistência amparados pela indignação em relação à violência atrelada às anti-políticas sancionadas pelo governo de Alberto Fujimori e seu séquito. Nesta ocasião, *Los Aguaitones*, grupo de jovens estudantes de arquitetura e artes visuais dirigidos por María Burela e Jorge Villacorta, convocado por diversas organizações em defesa dos direitos das mulheres, criaram figuras de madeiras com aproximadamente dois metros de altura instaladas em frente ao Ministério da Saúde peruano. Essas figuras retratavam caricaturalmente desde situações onde cirurgiões operavam inescrupulosamente pessoas do sexo feminino, até situações em que mulheres clamavam por dignidade e respeito. Ainda se podia encontrar em murais pintados sobre alguns muros das cidades alusões claras à falta de emprego, à discriminação social, racial e sexual abarcadas por uma sociedade conivente com os ataques genocidas realizados por Fujimori.

Segundo Miyagui, os anos 2000 foram importantes e significativos para toda sociedade local, uma vez que o lema “e vai cair, e vai cair, a ditadura vai cair!” soava com força crescente pelos espaços urbanos e rurais de todo o Peru, sendo expressa por meio das manifestações, marchas e ocupações cada vez mais populosas e diversas. Entretanto, corria-se o risco de novamente Fujimori assumir o poder, uma vez que o candidato opositor Alejandro Toledo, segundo as bocas de urna, era o favorito à vitória com uma grande diferença no número de votos a seu favor mas, curiosamente, no dia das eleições, conforme iam se passando as horas, os resultados oficiais - obviamente manipulados - faziam com que Fujimori estivesse a ponto de se reeleger em primeiro turno.

Posteriormente à ocasião, José Portillo, o então presidente da *Organización Nacional de Procesos Electorales* (ONPE) foi preso. Seu chefe, Vladimiro Montesinos, principal assessor de Fujimori, também o foi. Já o nefasto

ditador, aproveitando o melhor momento, fugiu para o Japão gozando de todos os benefícios e proteção assegurada por sua nacionalidade japonesa. Esse panorama impôs à população peruana uma cultura da violência que influenciou diretamente a reformulação da cena teatral dos grupos teatrais do lugar.

Sobre isso, Rubio Zapata (2003) afirma:

Não só a realidade e a ficção pareceram eliminar fronteiras durante os processos criativos e as apresentações destas obras; algumas vezes, durante as Audiências Públicas, cidadãos humildes de origem camponesa se aproximaram das personagens para oferecer seu testemunho. Em *Vilcashuamán* os camponeses saíram apavorados quando foram lançados os pequenos fogos de artifício que são usados em *Adios Ayacucho*, tudo ficou misturado, tudo ficou mexido quando agitamos a memória. (RUBIO ZAPATA, 2003 apud DIÉGUEZ, 2016, p. 59).

Nesse sentido, os entrecruzamentos entre as linguagens teatral e performativa e o embaralhamento entre vida e representação dentro do *Yuyachkani* são frequentes e, por isso, facilmente detectados em suas respectivas cenas. Justamente por ser uma prática não-teatral, ou seja, desinteressada dos edifícios teatrais, de seus métodos criativos tradicionais e de suas possíveis hierarquias nas equipes, a performatividade junto à teatralidade representa para o grupo um referencial dialógico importante na medida em que tenciona a noção de ilusionismo e a ideia de narrativa ficcional, deflagrando um curto-circuito representacional no interior do tecido cênico. Com isso, uma das maneiras de se compreender a carpintaria da cena *Yuyachkani* talvez seja tomando-a enquanto uma zona de fronteira capaz de conjugar, harmonizar e criar possibilidades dialógicas até mesmo entre poéticas polissêmicas aparentemente contraditórias.

Em consonância com o pensamento de Féral (1988), a teatralidade incorporada à cena *Yuyachkani* deve ainda ser compreendida pelas capacidades de transformação, de transgressão do cotidiano, de representação e de semiotização do corpo e do sujeito. Isso abrangeria, necessariamente, as linguagens verbais e não-verbais: o ator, seu corpo, seus movimentos e sua simples presença passariam, agora, a se configurarem como espécies de plataformas de expressividade pelas quais o espectador atribuiria um sentido. “[...] A condição [dessa] teatralidade seria, pois, a identificação ou a criação de um espaço outro, que não o do cotidiano, um espaço que cria o olhar do espectador” (FÉRAL, 1988, p.6). Desse modo, o projeto cênico do *Yuyachkani*

frequentemente promove uma reencenação da realidade de um país alinhada à atualização das instâncias mnemônicas de seu povo. Por meio da reinvenção de sua própria tragédia, o grupo reativa o olhar do cidadão comum peruano que precisa permanentemente redescobrir sua história como forma de se reconhecer e se fortalecer diante do processo vital de sobrevivência.

Da esquerda para direita: Rebeca Ralli, Júlían Vargas, Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa Teresa Ralli e Cristhian Atapaucar na montagem de *Con-cierto Olvido* (2010)  
Fotógrafo: Roberto Zamalloa  
Fonte: <https://www.agendameperu.com/2014/08/28/el-repertorio-2014-de-yuyachkani/>



Figura 2

### 3º ato: As Dramaturgias, as Escrituras Cênicas e a Teatralidade

Enquanto para muitos pesquisadores contemporâneos o trabalho com narrativas sempre esteve relacionado à problemática da memória, para outros ele se liga à questão da experiência, pois uma das principais ferramentas destinadas à sua compreensão contempla justamente o ato de se contar, de se verbalizar o mundo. Essa complexa engrenagem cuja motivação primordial encontra na própria operação da linguagem oral seu principal modo de funcionamento, envolve tanto uma seleção e utilização de palavras em estruturas inteligíveis de significado, quanto uma organização dos códigos e dispositivos culturais que permitem que a narrativa possa ser compreendida. Assim, as dramaturgias, no decorrer dos séculos, foram pensadas a partir desta lógica.

No entanto, é preciso considerar que o campo da linguagem não se restringe apenas ao âmbito gramatical da fala e da escrita, mas desenvolve-se também por intermédio do corpo, dos gestos, dos sons, das relações interpessoais e espaciais. Neste sentido, o evento performático se apropria – talvez como nenhum outro - dessas múltiplas possibilidades de comunicação para que, no decorrer do percurso de sua história, desvele novas maneiras de se compreender a cena e as múltiplas relações possíveis entre os elementos que dela se depreendem. Assim, a performance possibilita que tanto o conhecimento produzido pela cultura, quanto a reflexão sobre este mesmo conhecimento envolvam seus participantes de uma forma “multisensorial” (LANGDON, 1999, p.29).

Desde as concepções aristotélicas que atravessam séculos da história do teatro universal e são associadas à ideia de imitação da realidade, as obras teatrais derivam de um conflito através do qual as cenas devem se encadear de acordo com uma ordem lógica, psicológica e cronológica, uma vez que a natureza, segundo seu pensamento, segue numa progressão evolutiva e linear. Nesse sentido, para Aristóteles, a função primordial de uma peça de teatro entrelaça-se tão somente à sua capacidade de projetar uma ação dramática.

Com toda uma argumentação teórica sem precedentes, Brecht (1978), questionou essa estrutura aristotélica para propor de maneira sistemática uma imitação dos mecanismos reguladores das relações sociais. Com isto, sua épica propunha uma multiplicidade de tempos e espaços que narravam histórias de

seres humanos em constante processo de transformação e não possuía nenhuma ordem cronologicamente linear.

No entanto, quando se começa a relativizar a avassaladora imposição do ilusionismo como um dogma da arte dramática, falar diretamente para a plateia passa a ser uma prática condenável, na medida mesmo em que faz vacilar todo o ideal do espaço da imaginação, da teatralidade, da verossimilhança, da realidade plasmada e da ilusão perfeita. Por conta disto, segundo o diretor teatral Luiz Arthur Nunes (2000), a atuação épica foi, durante um longo espaço de tempo, banida da cena consagrada pela cultura oficial. A incorporação dos elementos épicos, até então estranhos à constituição do drama apresentava-se, na dramaturgia, primordialmente como um intransponível problema temporal: o drama que, até então, era inteiramente presença e presente passava, estruturalmente, a incorporar o passado que extrapolava o espaço e o tempo do palco. Esse passado era caracterizado como o passado do romance e foi considerado por Peter Szondi (2001) como um dos principais responsáveis pela crise do drama moderno, fazendo ruir suas formas consolidadas para configurar, assim como no romance, a contingência do mundo.

Com a Segunda Guerra Mundial muitos autores, dentre eles Samuel Beckett, propuseram uma pulverização do sentido discursivo marcando, assim, um importante acontecimento de renovação e ruptura com as escritas dramáticas oficiais, questionando incisivamente a noção da cena cartesiana. Sobre isto, de Beckett (1990) ainda se escuta:

A confusão não é invenção minha. É impossível escutar uma conversa durante cinco minutos sem perceber essa confusão. Ela nos rodeia por todas as partes, em todos os lugares e o melhor que temos a fazer é aceitá-la. A única possibilidade de renovação é quando abrimos os olhos e identificamos o caos. Isto não é uma coisa que se possa compreender. (...) Como se pode admitir o caos, se o caos é o que parece ser o oposto da forma e, portanto, o destruidor daquele ideal que a arte sempre perseguiu? Mas não podemos mais evitar aceitá-lo, pois chegamos a um ponto em que a nossa própria experiência é continuamente afetada pelo caos. (...) Encontrar agora uma forma que acolha a confusão é o trabalho do artista. (BECKETT, 1990, p.11-12).

Talvez possamos considerar que uma das grandes questões atreladas ao estranhamento gerado pelo legado beckettiano relaciona-se justamente a essa espécie de estética do caos; ao fato de que, por sermos sujeitos atravessados pelo campo da linguagem, ao lidarmos com uma obra que, de maneira radical,

fissura seus signos e assassina o seu sentido ressuscitando-o a partir de novos termos, esta mesma escritura acaba por convocar o leitor a se deparar também com os seus próprios limites. E uma vez diante desses tensionamentos novas constelações deverão ser cultivadas na seara do seu entendimento para que, assim, outras possibilidades de invenção e fruição artísticas possam emergir.

Com maior radicalidade em Beckett a crise da representação, bem como as transformações do conceito de personagem e seus impactos tanto no ator, quanto no espectador alcança um ponto extremo nos anos de 1950 e 1960 e nos impõe questões que perduram até os dias atuais: como escrever depois dele? Como conduzir essa escrita e a que questões ela deve responder na contemporaneidade? Será que é preciso escrever personagens hoje? Teatro não representativo: eis aí o grande herdeiro da crise da representação?

Nós não vamos mais ao teatro ver personagens, nem mesmo um drama: nós vamos ver um *espetáculo*. Assim se organiza nossa experiência teatral. Ainda se produzem, claro, efeitos de identificação, passageiros, fugidios, como uma espécie de espuma da representação. Formam-se identificações menores, por fragmentos: fios, franjas, vestígios de uma experiência antiga que retorna aqui e ali. E também maciçamente e em outros pontos, outras identificações mais nodais, que atravessam o teatro e todo resto. Mas o teatro não pode mais se pensar tendo a categoria da identificação com o personagem como ponto determinante de análise (GUËNOUN, 2014, p.98).

Nos anos de 1960, a luta contra a tradição textocêntrica ganha um novo ingrediente com as práticas desenvolvidas por Jerzy Grotowski junto a seus atores onde, nelas, as palavras passam pelo exercício criativo podendo agora serem balbuciadas, omitidas ou até mesmo recortadas. Já não se tratava mais de reproduzir uma realidade proposta pelo texto e nem de executar no palco um desenho criado pelo encenador. A figura do ator seria a do criador de movimentos e de partituras de ações corporais atreladas às suas respectivas gramáticas. O ator, junto à sua coletividade, agora participaria da construção efetiva das dramaturgias e, a partir de então, proporia uma nova prática que excluísse a necessidade de se recorrer a um texto prévio.

Segundo a pesquisadora Ileana Diéguez (2011), esta reelaboração transpassada por mudanças estruturais do termo *Dramaturgia Teatral* abriu novas possibilidades de tessitura para a cena contemporânea, na medida em que deflagrou perspectivas fundamentais na sua relação com os demais

elementos que a compõem. Textos performáticos, icônicos, cênicos, espetaculares e dramáticos passaram a ter, cada um deles, um modo específico de operacionalizar a sua conexão com os atores.

Com o surgimento da figura do encenador, o panorama textocêntrico começou a sofrer mudanças ainda mais radicais, uma vez que, desde então, passou a lidar com interferências externas propiciadas por uma visão pessoal de quem fosse encenar determinada obra. Assim, a função do encenador foi ocupando o lugar que anteriormente era do autor ou do dramaturgo e, como tal, passou a ser a autoridade controladora da produção de sentido. Esta visão cenocêntrica foi marcada pela negação de qualquer ligação de causa e efeito entre o texto e a cena, atribuindo à encenação o poder soberano de decidir sobre sua concepção estética.

Em casos mais radicais, muitos encenadores arvoravam-se em trabalhar com obras que teoricamente seriam impossíveis de serem transpostas, como no caso de Heiner Müller, por exemplo. Não apenas Heiner Müller, mas, a partir do momento em que autores como Tchekhov passaram a escrever textos em que os diálogos se dissociavam da ação, transformados em algo a que ele chamaria de comportamental, o que se verificaria, a partir de então, seria uma nítida separação entre fala e performance. Com o objetivo principal de ocupar essas fissuras abertas pelo texto, o encenador iniciou seu laborioso trabalho de uma escritura cênica própria, dando início ao movimento de justaposição entre as enunciações cênicas e as enunciações dramáticas, alçando o texto literário a um novo estatuto.

Nesse sentido, acerca da dramaturgia que compõe a montagem de *Discurso de Promoción* (2017) do *Yuyachkani*, Miguel Rubio Zapata comenta no programa da obra que “mais do que narrar uma história linear, se [propunha] a compartilhar signos, sensações, estados, relações” (RUBIO ZAPATA, 2017b).

O espetáculo teve como objetivo principal mostrar a história do Peru em perspectiva com o panorama político mundial. Uma vez que, pelas palavras dos atores, não se podia entender um sem o outro - o espectador se deparava com um universo cênico construído a partir de micro histórias do país dentro da macro história oficial que se pretendia borrar; histórias essas que não se contavam nem nos colégios, nem nas universidades. Nesse sentido, a partir das fendas seculares deixadas pelas narrativas sobre o país, diversos sujeitos foram

evocados pela dramaturgia textual de *Discurso de Promoción*, como, por exemplo, os milhares de desaparecidos durante as guerrilhas ou as inúmeras mulheres estupradas na região amazônica ou as centenas de cidadãos invisibilizados socialmente e nunca reconhecidos minimamente pelo Estado peruano.

Para isso, a Casa *Yuyachkani* deixou de ser um teatro como outros para se transformar no fictício *Colégio 2021 – Rumo ao Bicentenário*, nome que fazia menção ao rito patriótico concernente à oficialização da emancipação do Peru junto à colonização espanhola liderada por José de San Martín<sup>8</sup>. Como ressalta a pesquisadora Paola Zamariola (2018), ali, como numa espécie de arraial, toda sua “comunidade educativa” participava animadamente de ações que aludiam às feiras e suas gincanas, convidando a audiência a escutar o discurso de formatura estruturado por palavras que representavam a transição entre a escola e os desafios da vida adulta, servindo de pretexto para se interpelar a história e a memória peruanas com ajuda da plateia.

A obra reuniu os *Yuyas* com artistas multidisciplinares provenientes de diversas disciplinas artísticas, tais como das artes visuais, das artes cênicas e da performance apresentando alegorias históricas que revisitavam mitos e personagens republicanos, bem como episódios da vida pública do país que, ainda hoje, são atravessados por dúvidas insuspeitadas e certo obscurantismo.

Articulando um rigoroso trabalho de sobreposição e pesquisa de inúmeras referências imagéticas concernentes ao processo de construção democrática peruana, essa dramaturgia híbrida das imagens vinculadas à obra buscou estimular os espectadores a vislumbrarem outros imaginários políticos possíveis. Foi a partir dessa perspectiva que logo no *hall* de entrada do teatro era possível notar totens que aludiam a figuras de líderes relevantes dos processos de independência da América Hispânica como, por exemplo, Antonio José de

---

<sup>8</sup> José Francisco de San Martín y Matorras foi um general militar argentino e, como herói latino-americano, pode ser comparado a Simón Bolívar e a seu conterrâneo Ernesto Che Guevara. Participou ativamente das independências da Argentina, do Peru e do Chile. Fonte: <https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1138679-conheca-jose-de-san-martin-heroi-paralatio-americanos.shtml>

Sucre<sup>9</sup> e Simon Bolívar<sup>10</sup>, bem como a dos líderes *Túpac Amaru II*<sup>11</sup> e Micaela Bastidas<sup>12</sup> que captanearam a maior rebelião indígena anticolonial da América Latina no século XVIII.

Cena da montagem de *Discurso de Promoción* (2017)

Fonte: <https://redaccion.lamula.pe/2017/05/10/discurso-de-promocion-el-teatro-que-cuenta-la-historia-delperu-que-pocos-quieren-ensenar/ginnopaulmelgar/>



Figura 3

A presença desses elementos cênicos contribui para que haja um certo embaralhamento temporal e o espectador tenha margem para se perguntar do ponto de vista ficcional: “em que ano estamos?”. É nessa mesma ambiência que, aos poucos, outras figuras começam a circular pela casa. Além de estudantes, reconhecemos atores que se vestem como professores e também como funcionários que fazem parte dessa escola. Sem combinação prévia, já espalhados por outros espaços, numa atmosfera de bastante fluidez na qual plateia e criadores se misturam, um instigante estado é criado [...] (ZAMARIOLA, 2018, p.05).

Assim, como num momento de intervalo, um dos atores começava a limpar o chão da sala de teatro para que, posteriormente, com a poeira desprendida do pano, fosse se desenhando no assoalho uma espiral que remetia

<sup>9</sup> Antonio José de Sucre: foi um político de origem venezuelana, uma das figuras mais destacadas da emancipação da América Latina, grande marechal de Ayacucho e primeiro Presidente da Bolívia entre 1826 e 1828. Fonte: <https://br.historyplay.tv/hoje-na-historia/foi-assassinado-antonio-jose-de-sucre>

<sup>10</sup> Simón Bolívar (1783-1830) foi um líder político e militar venezuelano, chefe das revoluções que libertaram a Venezuela, Colômbia, Equador, Panamá, Peru e Bolívia do domínio espanhol. Fonte: [https://www.ebiografia.com/simon\\_bolivar/](https://www.ebiografia.com/simon_bolivar/)

<sup>11</sup> *Túpac Amaru II* ou José Gabriel Concorcanqui foi uma importante figura política da América do Sul em fins do século XVIII. Declarando-se o herdeiro do líder inca Tupac Amaru, que resistiu à colonização espanhola do século XVI, inspirou-se nos ideais iluministas, rebelando-se junto à elite crioula contra a colonização espanhola. Fonte: <https://www.fflch.usp.br/439>

<sup>12</sup> *Micaela Bastidas Puyucahua* foi uma líder indígena pioneira contra o domínio espanhol na América do Sul e um mártir da independência peruana. Com seu marido *Túpac Amaru II*, liderou uma rebelião contra os espanhóis e, como ele, sofreu o martírio de execução pelos espanhóis. Fonte: <https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/11732117>

às linhas criadas pela civilização pré-incaica de *Nazca*<sup>13</sup>, tão logo, “já era possível identificar a letra ‘P’ que se transformaria na reconhecível marca do país estampada em diversos produtos tipo exportação do comércio peruano” (ZAMARIOLA, 2018, p. 06).

Essas estratégias iam, paulatinamente, pontuando o desenrolar das cenas construindo uma dramaturgia que extrapolava, em muito, o texto falado expandindo-se também pelo espaço de atuação. Como na cena em que um ator mascarado circundava a área de plateia segurando um cartaz que portava os dizeres: “O sistema não pode combater a corrupção porque a corrupção é o sistema”. Ou na cena em que diversas carteiras de colégio eram amontoadas e perpassadas por uma fita de isolamento que avisava: “Perigo obras: homens trabalhando”.

Ao final dessa experiência, todos esses corpos, assim como os milhares de cadáveres incinerados e amontoados pelo holocausto alemão, se desumanizavam formando uma espécie de instalação onde, nela, acabavam empilhados e envoltos pela mesma fita que embalava as carteiras escolares no início da peça: *Peligro obras: hombres trabajando*.

Era com este nó na garganta produzido pelo acúmulo de tantas injustiças que, em um galpão escuro com pé direito alto, se constatava que todos os elementos da obra já estavam revelados, inclusive os espectadores. Distribuídos em um grande círculo, era possível notar uma negociação silenciosa entre criadores e observadores na nova relação espacial proposta. E na parte interna dessa arena o calor do lado de fora ganhava outras temperaturas, onde vinha à tona a falta de vontade de dar prosseguimento às esperadas formas de conclusão dos ciclos escolares, sendo exposta pelos criadores a inviabilidade de realizar o *discurso de promoción*, ou seja, o discurso de formatura que aquela fictícia comunidade escolar esperava ouvir sobre seus anos de formação. E era exatamente essa quebra de expectativa que a obra e o seu título queriam explicitar (ZAMARIOLA, 2018, p.07-08).

Miguel Rubio Zapata (2008, p.38) faz questão de realçar que uma das características do trabalho desenvolvido pelo grupo *Yuyachkani*, não só em *Discurso de Promoción*, mas de modo geral, diz respeito justamente a esta

---

<sup>13</sup> Nazca fica a cerca de 450 Km de distância de Lima, à margem direita do rio Aja e bem na região Centro-sul do Peru, entre Lima, Cusco e Arequipa. O destino à cidade se tornou famoso após a descoberta das misteriosas e gigantescas Linhas de Nazca, que recobrem mais de 1.000 km<sup>2</sup> no deserto e, até os dias atuais, geram dúvidas e questões sobre as suas verdadeiras origens. Fonte: <https://machupicchubrasil.com/nazca/>

tentativa de se estabelecer uma relação dinâmica entre a cena e a plateia em perspectiva com a utilização e a reordenação dramática dos espaços, bem como com os temas que dialoguem com seu tempo.

A irrupção de novos personagens, protagonistas de novas histórias, de novos atores, de novos espectadores e de novos espaços, exigiu o desenvolvimento de uma dramaturgia nova e complexa, capaz de conter tanta diversidade. Tratava-se de todo um conjunto de sinais que nos situava ante um processo que nos reconhecíamos em um entrelaçado diverso e carregado de matizes, como o são nossas culturas, e dentro dessa diversidade confluyente pudemos ser testemunhas e ao mesmo tempo parte de um movimento em crescimento (RUBIO ZAPATA, 2017, p.12).

Para Miguel Rubio Zapata faz-se relevante focar o objetivo de cada montagem na sua relação específica com o espectador, transfigurando-a em uma experiência cênica tanto para seus atores, quanto para quem os assiste.

Então, esta proposta fragmentada, de restos de história, que convida o espectador a ter sua própria conclusão, creio que é por aí... O teatro não é literatura, o teatro é uma experiência (RUBIO ZAPATA, 2017d, tradução minha, n.p.)<sup>14</sup>.

Por meio dessa dramaturgia rizomática, articulada e distribuída horizontalmente, a área da sala de ensaio, para os *Yuyas*, converte-se em tela vazia onde se farão os esboços, as rasuras e a elaboração de um vocabulário que abranja, há um só tempo, espaço, ação e expansão linguística. Tal lógica se dava em outro espetáculo da trupe, *Sin título: técnica mixta* (2004; 2015), uma vez que, nele, a relação proposta entre ator e espectador se configurava como nos moldes de uma ampla relação dramática e performativa, seja através dos textos escritos nas paredes do espaço cênico ou por meio de alguns figurinos que, ao portarem bordaduras de trechos da *Comissão da Verdade e Reconciliação*, funcionavam como páginas testemunhais de vítimas da opressão. O método inventivo que resultou na sua criação foi desenvolvido a partir de um processo colaborativo em que a ausência prévia de um texto dramático se apresentou como consequência natural da montagem que fazia uma alusão direta à linguagem das artes visuais explicitando sua hibridez com o uso de técnicas mistas. Nesse sentido, se erigia a partir de um texto espetacular que se construía na sua relação com o espaço, com as imagens, com os sons e

---

<sup>14</sup> Entonces, esta propuesta fragmentada, de retazos de historia, que invita a que el espectador tenga su propia conclusión, creio que va por ahí... El teatro no es literatura, el teatro es una experiencia" (RUBIO ZAPATA, 2017d, n.p.)

com os corpos ocupantes, colocando em evidência fatos históricos como a Guerra do Pacífico<sup>15</sup> (1879-1883), o conflito armado interno (1980-2000), os escândalos de corrupção e os crimes contra a humanidade cometidos durante o governo de Alberto Fujimori (1992-2000).

Esta dramaturgia podia ser percebida ainda desde a reprodução das cartas de conteúdo político escritas por Miguel Grau - comandante da marinha de guerra -, considerado um herói da resistência contra as ofensivas chilenas durante a Guerra do Pacífico, até outros tipos de escrituras associadas a recortes de alguma literatura de autor, fragmentos de poemas de César Vallejo, Manuel González Prada e José María Arguedas, além de simples enxertos de falas inscritas no espaço cênico como pistas, rastros deixados pela história peruana, agora transfigurada em instalação cênica. Alguns textos também podiam ser lidos nos próprios corpos dos atores, como quando ao fim do espetáculo, sob o corpo de uma das atrizes, eram projetadas fotos de mulheres escravizadas pelo *Sendero Luminoso* em comunidades da região da Amazônia local. Aludiam, talvez, à ideia de que os corpos estavam entranhados de história que se fazia contar a partir das entranhas artísticas abertas pela montagem.

Segundo Miguel Rubio Zapata, num contexto em que era preciso “voltar a olhar, voltar a refletir para se comprovar que aprendemos pouco com o passado” (RUBIO ZAPATA, 2015, p. 72), *Sín título* acenava para a possibilidade de um museu de pessoas confrontadas com os corpos de seus semelhantes e com a visceralidade traumática a que todos os peruanos estavam submetidos. Diante desse embate, o perigo de que tudo se transformasse em lembrança era iminente. E o que disto poderia acontecer ninguém, a priori, teria condições de supor: palavras rabiscadas, documentos fotocopiados, projeções, esculturas e

---

<sup>15</sup> A Guerra do Pacífico (1879-1884) foi um conflito bélico que envolveu o Chile, o Peru e a Bolívia. Segundo a pesquisadora Ruth Cavalcanti, duas fontes históricas que foram produzidas por intelectuais que pegaram em armas e lutaram em batalhas fazem reflexões distintas sobre este momento, demonstrando o quanto a questão indígena foi um tema importante para se discutir as razões da derrota do Peru nesta Guerra: *Cartas a Piérola sobre la ocupación chilena de Lima* (entre 1880 e 1889), de Ricardo Palma e *Discurso en el Politeama* (1888), de Manuel González Prada. O primeiro alegou que a razão do fracasso do Peru no combate beligerante contra os chilenos se deu pelo motivo do país ter uma população massivamente indígena, considerada inferior e inútil; ao passo que o segundo afirmou que a razão do fiasco bélico se deu justamente pelo fato dos índios serem subalternizados e tratados como serviçais, e não como cidadãos da República peruana. O primeiro alegou que a razão do fracasso do Peru no combate beligerante contra os chilenos se deu pelo motivo do país ter uma população massivamente indígena, considerada inferior e inútil; ao passo que o segundo afirmou que a razão do fiasco bélico se deu justamente pelo fato dos índios serem subalternizados. Fonte: CAVALCANTI, Ruth. Guerra do Pacífico: a história de uma derrota. Cadernos Prolam/USP, v. 18, n. 34, p. 74-94, 2019.

marionetes, uma lousa, fotografias, uma bandeira comunista, cadeiras, tablados diversos e, claro, todas as presenças humanas, compunham um ambiente balizado pelo peso de uma ditadura e seus desdobramentos no cotidiano dos cidadãos, aludindo à uma dramaturgia dos sentidos revelada pela experiência pessoal do espectador ao se deparar com as cenas. Os atores, inicialmente, também faziam parte do cenário como peças expostas desse museu para que, tão logo, disparassem o acontecimento ritualístico de vivificação do passado. Vagarosamente, iam surgindo da escuridão, em várias partes do espaço, onde aconteciam cenas simultâneas. Ali, o performativo e o teatral se conectavam a partir do pressuposto de se abordar o espectador enquanto parte integrante do evento teatral.

Quem somos? O que fizemos? Por quem e por que lutamos? Estas e outras perguntas pareciam flutuar sobre o imaginário e as subjetividades dos auditores, propondo leituras cujas tessituras se construía de maneiras plurais, dissensuais e transgressoras. O teatro tornava-se, assim, um exercício agressivo de recomposição da memória coletiva ativada pelo encontro com o público. Nele, a desconstrução da cena aristotélica evocava, de modo inequívoco, o questionamento brechtiano do próprio teatro enquanto forma, assim como realçava sua importância e sua validade social.

O dispositivo utilizado em instalações visuais foi levado à situação cênica. A instalação deliberou-se no espaço teatral não somente para se mostrar, mas também para ser modificada mediante às intervenções das ações dos performers. As situações desenvolveram-se no espaço-tempo, inspiradas nas dinâmicas processuais, reconstruindo-se diante dos espectadores, sem bastidores, sem saída do espaço onde executavam a obra. (DIÉGUEZ, 2012, p.05).

Para o crítico Javier Gragera (2016, n.p.), a temporada iniciada em novembro de 2015, tratou de se impor enquanto uma edição revisada da montagem de 2004 e uma de suas principais virtudes residia na capacidade de romper com os esquemas preconcebidos do teatro oferecendo ao público, por meio de sua proposta cênica, uma experiência única e inclassificável que fugia do teatro clássico para se fazer mais próxima das artes visuais e da performance.

Essa relação conflituosa com o espaço, na qual o espectador é constantemente impelido a se deslocar de um lugar para outro, nos faz entender o passado como uma realidade que pode desmoronar sobre nós e que nos força a nos posicionarmos, a escolher lados, bem como um ponto de vista político. Impossível, portanto, ficar à margem ou ser um testemunho indiferente da nossa identidade histórica, a

menos que se aceite o mal de ser atropelado por um palco com rodas, ou de ser golpeado pelo mastro de uma bandeira ou, ainda mais pateticamente, de ser atacado por uma carteira escolar feita de madeira empurrada por uma garota demente (Crítica publicada no blog Agenda Cultural EnLima, tradução minha, 06/04/2016).<sup>16</sup>

Cena da montagem de *Sin Título: Técnica Mixta* (2004-2015)

Fotógrafo: Adrián Portugal

Fonte: <https://redaccion.lamula.pe/2015/07/10/yuyachkani/valentinaperezllosa/>



Figura 4

Essa espécie de ética que acaba por reger a carpintaria estética do Yuyachkani, parece se alinhar com o pensamento de José Sanchis Sinisterra, autor espanhol guiado pelo princípio básico do *more is less*, cuja ênfase recai no ‘como’ se conta em detrimento do ‘o quê’ se conta, relativizando a importância da história que, por seu argumento, não constitui mais, na atualidade, a essência da teatralidade dos textos narrativos. Nesse sentido, aposta em uma escrita e encenação centrada no ator como criador e na imprevisibilidade criativa do trabalho de dramaturgos.

Em meus seminários de escrita dramática, meus exercícios insistem muito neste destino atorial dos textos. Ao mesmo tempo, quando dirijo, minha preocupação fundamental é como dar ferramentas ao ator para que este seja um criador. Ser um criador, desde o ponto de vista atorial, quer dizer, de certo modo, ter também uma consciência dramática. (SINISTERRA, 2005, n.p.).

Nesse sentido, as discussões sobre a construção das dramaturgias presentes nas obras do *Yuyachkani*, de modo geral, se afirmam através de um processo criativo expandido onde, diante dos diversos procedimentos e

<sup>16</sup> Esta relación conflictual con el espacio, en el que el espectador tiene que acomodarse a tuestas y es impelido constantemente a moverse de un lado para otro, nos hace entender el pasado como una realidad que se nos puede venir encima, que nos obliga a posicionarnos, a tomar partido y elegir un punto de vista. Imposible, por tanto, mantenerse al margen o ser un testigo indiferente de nuestra identidad histórica, a no ser que uno acepte el daño de ser arrollado por un escenario con ruedas, o recibir el golpe del mástil de una bandera o, más patético aún, ser agredido por una carpeta escolar de madera empujada por una niña desquiciada (Crítica publicada no blog Agenda Cultural EnLima em 06/04/2016).

determinismos vivenciados pelo grupo, a noção de autoria não se apresenta mais tão estável, mas, pelo contrário: para os *Yuyas*, o entendimento disto a que denominamos de dramaturgia de autor não se restringe ao trabalho do autor dramático como agente criativo, mas encontra-se diluído entre a técnica de composição da própria cena e a concepção performativa dos textos realizada, sobretudo, pelos próprios atores. Passam, portanto, a ocupar uma posição de criadores e, não mais, de repetidores de palavras prévias escritas por um outro.

#### 4ª ato: A Teatralidade e o Real

Uma das primeiras características do teatro, uma vez que seu acontecimento sempre ocorrerá num tempo e num espaço reais, está atrelada a um tensionamento gerado a partir da problemática entre representação e apresentação. Num certo sentido, retomar a discussão teórica sobre as possíveis manifestações do real na cena, mais especificamente na do grupo teatral *Yuyachkani*, convoca-nos a colocá-lo sob suspeita. Pensá-lo atrelado à própria vida, à própria realidade factual, ainda nessas circunstâncias, é toma-lo também como uma falácia, na medida em que, como seres de linguagem e por sermos atravessados por ela, teremos múltiplos pontos de vista a respeito de um mesmo acontecimento tornando-o, nesta conjuntura, uma ficção, uma versão de si mesmo. Nesse sentido, um mesmo evento será percebido por muitas pessoas sempre de maneiras distintas. Isso, por si só, abalará o sentido de real passando a nos indicar a possibilidade de atrelá-lo à ideia de um fracasso.

É o que acontece quando, por exemplo, nos deparamos com a discussão envolvendo o *real* proposta por Maryvonne Saison (1998). Através dela, a autora defende que existe um desvio na percepção espontânea daquilo que experimentamos enquanto realidade constituída. E que o retorno ao real invocaria o entrelaçamento entre as dimensões social e artística convocando o artista a se implicar eticamente diante da criação. Para a ensaísta, a dimensão do real possui uma existência própria e não sofre nenhum tipo de mediação, o que acarretaria uma irrupção direta da própria realidade sobre a cena de teatro.

Maryvonne Saison em seu livro *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre Contemporain* afirma ainda que a existência de um *real* autêntico numa performance teatral, por exemplo, é contraditoriamente alcançada pela admissão de sua artificialidade, pois a representação

[...] independentemente de qualquer gesto mimético, coloca em questão a dimensão da referência, pois ela sempre convoca uma entrada de referência: a representação difere da coisa, porque existe apenas como representação quando é considerada como tal (SAISON, 1998, p.87).

Como condição derivativa desse pensamento, a irrupção do real na cena buscaria fissurar o seu tecido em busca de novas possibilidades e qualidades de sentido já que, muitas vezes, o que se apresentará em seu interior serão

trabalhos desprovidos do aparato teatral clássico oferecido pelo palco, inclusive sem a segurança e garantias correlatas a um texto prévio.

Assistir ao real parece ser, nos tempos de hoje, uma demanda e este projeto tem alcançado tamanha dimensão que se tornou difícil reconhecer as distinções daquilo que seria realidade e do que não. Nesse sentido, as inúmeras proliferações das obras documentais no panorama da cena contemporânea tem sido um dos fortes sinais de uma necessidade de se devolver a realidade aos lugares privilegiados de representação. Essa assunção da vertente documental associada aos eventos artísticos talvez possa ser considerada como um dos possíveis desdobramentos dos *reality show's* televisivos embalados pela permanente confusão entre as realidades artificializadas e suas respectivas ficções espetaculares, atravessando as dimensões privativas de um determinado grupo de pessoas escolhidas.

[...] A representação da realidade é, com efeito, um problema bastante diferente da irrupção do real na cena. Em alguns casos, ambas as ações podem coincidir uma com a outra, e, nessas situações, a presença do real pode servir como uma garantia para a representação. Contudo, em muitos casos, a presentificação do real não é mais do que uma desculpa, uma armadilha para, na verdade, se renunciar ao sentido dos fatos [...] (SÁNCHEZ, 2007, tradução minha, n.p.)<sup>17</sup>.

No contexto político-cultural peruano das últimas décadas, as artes cênicas aliadas às artes visuais, criaram uma diversidade de estratégias e mobilizações sociais realizando, a partir de então, eventos cidadãos de mote contestador preenchido pelo que conhecemos por *irrupção do real*. Essa foi uma importante ferramenta que, se inicialmente pôde ser descrita como um desdobramento das passeatas e das manifestações populares, posteriormente, se configurou como potência discursiva aliada aos eventos teatro-performativos.

Essa modalidade de narrativa se atualiza de uma maneira vigorosa junto ao olhar do espectador diante das escolhas estéticas do grupo *Yuyachkani*, frente à qual não se tem mais como se posicionar como sendo meramente parte

---

<sup>17</sup> La representación de la realidad es, en efecto, un problema bastante diferente de la erupción de la realidad en la escena. En algunos casos, ambas acciones pueden coincidir entre sí, y en estas situaciones, la presencia de lo real puede servir como garantía de representación. Sin embargo, en muchos casos, la presentación de lo real no es más que una excusa, una trampa para renunciar al significado de los hechos [...]. Si la "televisión de realidad" es el lado muy cuestionable del documental, la proliferación de lo trivial en las artes es una de las dimensiones de la preocupación por lo real que, en última instancia, debe acompañar el esfuerzo por construir la realidad (SÁNCHEZ, 2007, n.p.).

de uma plateia contemplando passivamente o desenrolar da representação de um ator, mas, pelo contrário, a audiência é, como no caso de *Rosa Cuchillo*, que analisarei a seguir, catapultada pela cena à posição de testemunha.

Ao incorporar elementos como o risco e o improviso, as teatralidades do real se tornam vulneráveis a uma série de aspectos emocionais diferentes daqueles experimentados pela ficção já que, em muitos casos, o espectador, ao se deparar com pessoas reais em cena, não controlará mais seus sentimentos, que deixarão de se ficcionalizarem para existirem tal e qual realmente são. Propostas como essas acabam por criar incômodos ao fissurarem ainda mais os abscessos produzidos por seus discursos, na medida em que, agora, o corpo do ator é confrontado com o corpo real daquele outro que o assiste. Tais contingências, muitas vezes, são experimentadas pelo espectador como acontecimentos atrelados à ideia de realidade. Nesse sentido, a plateia muitas vezes é confrontada com uma cena em seu estado bruto, esgarçada pela “última gota de desarranjo nos paradigmas da representação” (FERNANDES, 2010, p.86).

A seara do real apresentada pela cena *Yuyachkani* se constitui por meio de espetáculos cujos discursos de resistência artística se prestam a ser como um esteio quimérico para o tecido cênico da cidade de Lima e arredores. Com a legitimação das perversidades praticadas contra as cidadanias dos indivíduos, os desdobramentos traumáticos decorrentes destes fatos convocam a arte a frequentemente atuar como um discurso de denúncia e de restauração simbólica. Nesse sentido, o teatro do *Yuyachkani* parece apropriar-se deles, teatralizando a dor e seus mal-estares não enquanto ação de uma posição vitimada, mas, pelo contrário, enquanto um movimento capaz de visibilizar as feridas sociais de um povo, convertendo-as em ativismo coletivo.

Quais opções de justiça política e econômica as pessoas têm quando o processo eleitoral foi violado ou corrompido; quando os meios de comunicação foram sequestrados por intermediários políticos; e quando as instituições oficiais não conseguem mais adjudicar de uma forma vista e recebida como transparente e legítima? (TAYLOR, 2013, p.137).

Idealizada por Ana Correa e dirigida por Miguel Rubio Zapata, as articulações possíveis entre as teatralidades do real na montagem de *Rosa Cuchillo* (2001) se manifestam de modo emblemático e, particularmente por isso, se fazem relevantes para a discussão deste capítulo.

Seu processo de criação se deu num momento da realidade política peruana marcada pela renúncia de Fujimori ao cargo de presidência do país, anunciando um período de transição para uma possível democracia. Com o afastamento dos senderistas, a população passou a buscar informações sobre seus mortos e desaparecidos. Com essa finalidade, foi fundada em *Ayacucho* por Angélica Mendoza, conhecida como Mamá Angélica, primeira testemunha a dar um depoimento na Sala Penal Nacional (SPN) sobre o desaparecimento de seu filho Arquímedes Ascarza Mendoza, a ANFASEP (Associação Nacional dos Familiares e Amigos dos Sequestrados e Desaparecidos do Peru). Detido na madrugada de três de julho de 1983, o jovem foi conduzido à base militar peruana e, depois disso, desapareceu. Na ocasião, Mamá Angélica negociou o resgate, pagou a quantia exigida e chegando ao local marcado para reaver seu filho, não encontrou ninguém.

Assim, durante o processo de construção de *Rosa Cuchillo* através de uma aproximação com a ANFASEP, a atriz Ana Correa passou a escutar inúmeros relatos das vítimas dos anos de conflito e, paulatinamente, os foi incorporando ao trabalho. Desse modo, a montagem gravitava ao redor dessas mulheres que não conseguiam fazer com que o poder público peruano ouvisse suas vozes.

O trabalho com as mulheres tem sido profundo, não só porque as mulheres dentro do grupo são bastante fortes, mas também porque sinto, particularmente, que as mulheres são protagonistas diretas das lutas sociais. Nos últimos 20 anos de violência extrema no país, tem sido as mulheres as responsáveis por conduzir os movimentos, são elas que têm seguido adiante frente às crises e a violência. Desde mulheres como mamá Angélica, até uma quantidade de outras mulheres a quem podemos citar (CORREA, 2014, p.57)<sup>18</sup>.

A ação cênica estreou em novembro de 2001 e passou por *Ayaviri (Puno)*, *Urubamba (Cusco)*, *Abancay (Apurímac)*, acompanhando as Audiências Públicas da Comissão da Verdade: *Huamaga y Huanta (Ayacucho)*, *Huancayo (Junín)*, *Huanuco*, *Lima*, *Huancavelica*, e percorrendo diferentes Oficinas de

---

<sup>18</sup> El trabajo con las mujeres ha sido profundo, no sólo porque las mujeres dentro del grupo somos muy fuertes, sino además porque yo siento personalmente que las mujeres son protagonistas directas de las luchas sociales. En estos últimos 20 años de violencia extrema en el país han sido las mujeres quienes han conducido movimientos, han salido adelante frente a la crisis y la violencia, han puesto el pecho. Desde mujeres como mamá Angélica, hasta cantidad de mujeres de quienes podríamos hablar (CORREA, 2014, p.57).

Teatro e eventos internacionais em Cuba (Santa Clara), Suíça (Lugano), USA (*Universidad Yale e San Francisco*) e Dinamarca (*Odin Teatret*).

Inspirada no romance homônimo de Óscar Colchado, autor que costuma abordar em seus textos os cenários da violência praticada contra a população peruana, adotando símbolos e elementos da cosmovisão andina, a obra literária foi publicada em 1997 e sua ideia central gira em torno da problemática de uma mãe – Rosa Cuchillo - que após a sua morte, continua obstinadamente a procurar por seu filho Libório, jovem recrutado pelo *Sendero Luminoso*, desaparecido durante o conflito armado. Em sua busca, Rosa Cuchillo acaba por transitar entre universos transcendentais pertencentes à mitologia andina, tais como o mundo de baixo, *Uqhu Pacha*<sup>19</sup> e o mundo de cima, *Hanan Pacha*<sup>20</sup>, expondo seu testemunho como o de tantas mães que passaram e ainda passam por situações semelhantes a da personagem.

Guiada por um cenário formado por uma espécie de baia de rua, uma mesa de madeira negra, um toldo sustentado por alguns tubos de espessura fina e um fundo composto por um plástico azul, Alicia Vásquez, figurinista de modelos tradicionais do Departamento de *Ancash* situado a oeste do Peru, se responsabilizou pela confecção do vestido inteiramente branco, tradicional da cidade peruana de *Carhuaz* para *Rosa Cuchillo*, dada a qualidade de uma mulher procedente de outros mundos. O cabelo de Ana Correa, bem como seu rosto, suas mãos e pés também foram maquiados com pigmentação de cor branca aludindo a uma escultura de *Huamanga*<sup>21</sup> representativa da região de *Ayacucho*, zona bastante golpeada durante a guerra civil.

---

<sup>19</sup> A mitologia Inca é considerada uma das mais importantes ferramentas utilizadas no processo de formação de seu império em congruência com as mudanças econômicas, sociais e administrativas. Dentro dessa mitologia, o mundo era apreciado em dois níveis: o horizontal e o vertical; o horizontal era dividido em duas partes: *hanan* e *hurin*, o mundo acima e abaixo, entendido como complementaridade, oposição e reciprocidade. O vertical foi reconhecido em três planos; *Hanan Pacha* (o mundo celestial), *Kay Pacha* (o submundo) e *Uku Pacha* (o mundo dos mortos ou do mundo abaixo). Fonte: <https://www.mitologia.info/uku-pacha/>

<sup>20</sup> Na mitologia Inca, *Hanan Pacha* ou *Hanaq Pacha* se define como o mundo de cima onde se encontravam todas as deidades, o mundo celestial composto de três planos: *Hanan Pacha* (o mundo de cima), *Kay Pacha* (o mundo daqui) e *Uku Pacha* (o mundo dos mortos e daqueles que se encontravam abaixo da superfície terrestre). Fonte: <https://www.mitologia.info/uku-pacha/>

<sup>21</sup> A pedra de *Huamanga*: material de origem vulcânica encontrado em determinadas províncias do Peru. De coloração branca, essas pedras são a base de alguns trabalhos manuais de diversos artistas que herdaram costumes e tradições milenares de seu povo. Fonte: <https://machupicchubrasil.com/artesanato-peruano/>

A partir da experiência de Correa com o *Tai Chi Chuan* e as artes marciais foi possível ainda, segundo a artista, investigar uma série de movimentos taoísticos que lhe possibilitaram criar círculos energéticos ao redor do próprio corpo modificando, assim, sua respiração e permitindo que ingressasse em outros estados de consciência.

Essa circularidade compromete desde a maneira de se pressionar os pés sobre a terra, até os movimentos circulares dos joelhos, do quadril, da cintura, do tronco, ombros, braços, mãos, pescoço e cabeça (CORREA, 2009, tradução minha, p.116)<sup>22</sup>.

Para o *Yuyachkani*, lidar com a perspectiva dessa transcendência do real na montagem não somente intensificava o horror pelo qual muitas mulheres peruanas enfrentavam devido ao sumiço de seus respectivos parentes, como também resignificava as dimensões simbólicas e políticas da própria noção de cena proposta pelo grupo. Nesse sentido, pelas palavras de Ana Correa, *Rosa Cuchillo* procurava

remover a memória para gerar um novo olhar acerca da história vivida nos últimos vinte anos, com a importante presença da mulher na luta pela defesa da vida e à procura da verdade (CORREA, 2009, p. 111).

O desejo disparador da atriz para realizar este projeto estava inicialmente associado à recente perda decorrente da morte de sua mãe, somada às lembranças que contemplavam suas duas avós, Rosa e Paula; aos testemunhos e indagações encabeçadas pelas mães de desaparecidos que buscavam incansavelmente por seus filhos; e, claro, à novela *Rosa Cuchillo* que lhe ofereceu a possibilidade de criar vínculos entre os sentimentos pessoais e sua luta pela manutenção e restauração da memória histórica do Peru.

Estávamos em guerra. Jovens da selva matavam e violavam mulheres da costa, jovens da costa matavam e violavam mulheres da serra; tínhamos que buscar a justiça, julgar, mas ao mesmo tempo um vizinho apontava em direção a outro para que o exército o matasse; o outro vizinho apontava em direção a outro para que o "Sendero" fizesse o mesmo. Então, são muitos os perdões; são muitas as reparações, esse é o momento que estamos vivendo. Um momento em que precisamos tanto de reparações judiciais como de reparações simbólicas. Com este trabalho tão sensível pudemos descobrir uma ponte, uma possibilidade onde a arte de meu país, depois de 20 anos de guerra, pôde colaborar para um espaço de cura. Eu, que ia em direção a curar-me por conta de uma perda e também do sofrimento de meu povo, encontrei muitas respostas através dos ritos ancestrais.

---

<sup>22</sup> Esa circularidad compromete desde la manera de presionar el pie sobre la tierra, hasta los movimientos circulares de las rodillas, las caderas, la cintura, el tronco, el esternón, hombros, brazos, manos, cuello y cabeza (CORREA, 2009, p.116).

Isto é o que, nós, as mulheres do *Yuyachkani* estamos fazendo: experimentando e colaborando com a arte em um momento muito importante de cura para nosso país (CORREA, 2017, tradução minha n.p.)<sup>23</sup>.

Ao construir em nome das vítimas das perseguições políticas uma partitura corporal que incluía uma espécie de purificação ritualística através da qual se espargia nos espectadores uma água florida por pétalas vermelhas, com esta ação, Ana Correa acabava por converter simbolicamente a dureza cotidiana dos dias numa liturgia de sanidade, limpeza e florescimento espiritual que a aproximava da figura de um xamã – aquele que percorre outros mundos no intuito de recuperar a alma do enfermo, curando-a.

O vaso cerimonial em formato de *Kero*<sup>24</sup>, fino em seu centro e largo em sua boca e em sua base, preservava em cena seu desenho ancestral e simbolizava a conexão dos mundos espirituais evocados pela dramaturgia. O líquido colocado dentro do *Kero*, por sua vez, tinha um valor simbolicamente especial e primordialmente sagrado.

Consequentemente, em *Rosa Cuchillo* o universo mítico andino entrelaçava-se com a realidade peruana durante a Guerra Suja<sup>25</sup> num período de tempo que compreendia as duas últimas décadas do século XX. Ali, o que

---

<sup>23</sup> Hemos estado en guerra. Jóvenes de la selva mataron y violaron mujeres de la costa, jóvenes de la costa mataron y violaron mujeres de la sierra, tenemos que buscar la justicia, hacer los juicios, pero a la vez un vecino señaló al otro para que el ejército lo matara, el otro vecino al otro para que “Sendero” hiciera lo mismo. Entonces son muchos perdones, son muchas reparaciones, ese es el momento que estamos viviendo. Nosotros estamos viviendo un momento en que necesitamos tanto reparaciones judiciales como simbólicas. Con este trabajo tan sencillo he descubierto un puente, una posibilidad que el arte, en mi país después de 20 años de guerra pueda colaborar en un espacio de sanación. Yo que partía de sanarme a mí misma por una pérdida, por el sufrimiento de mi pueblo, he encontrado respuestas en los ritos ancestrales. Eso es lo que estamos haciendo las mujeres de Yuyachkani, experimentando y colaborando con el arte en un momento muy importante de sanación de nuestro país (CORREA, 2008, n.p.).

<sup>24</sup> Um *Kero*: objeto utilizado pelos povos incas, pelas elites e pelo povo, que continha em seu interior o licor das oferendas, “la chicha”. Foi eleito como o recipiente mais apreciado para agradar aos deuses, utilizado também no culto às múmias dos antepassados. Se voltarmos no tempo e observarmos o desenvolvimento das culturas andinas, nos daremos conta de que a importância deste vaso cerimonial provém de um prestígio adquirido já em culturas anteriores que, de uma forma ou de outra, o foram incorporando a seus rituais. Fonte: SAGASETA, Alicia Alonso. El kero: vaso ritual de los incas. In: Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte, t. 3, págs.11-30, tradução minha, 1990.

<sup>25</sup> Guerra Suja: também conhecida como o Processo de Reorganização Nacional, foi o nome usado pelo Governo Militar da Argentina para um período de terrorismo de estado no país de 1974 a 1983. Durante esse tempo, as forças militares, de segurança e os esquadrões da morte, tais como a Aliança Anticomunista Argentina (Triple A), caçaram e mataram guerrilheiros de esquerda, dissidentes políticos e qualquer um que se acreditasse estar associado ao movimento socialista. Um total de 7.158 atividades de esquerda, terroristas e militantes, incluindo sindicalistas, estudantes, jornalistas e guerrilheiros marxistas e peronistas, foram vitimados. Fonte: <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/america-latina/a-querra-suja-que-deixou-milhares-desaparecidos-na-argentina,ac904074cdc5a65ea0fe2961f5d9886csnxenfm9.html>

era possível se observar é que sua diegese por meio da qual a atriz era colocada em cena como testemunha dos fatos correspondentes ao seu povo, foi incorporada sistematicamente ao resultado final. Isto posto, o espetáculo tinha como eixo dramático principal a narração desses processos históricos e de suas correspondentes associações com os aspectos ficcionais despertados pelo texto de origem. Algo semelhante acontecia em *Antígona* (2000) que será examinada no terceiro capítulo desta tese.

Pode-se inferir que estas duas obras - *Rosa Cuchillo* e *Antígona* - tinham a finalidade de, talvez, através de suas narrativas, encontrarem suas respectivas carpintarias finais. A memória coletiva e a memória individual se confundiam com esse emparelhamento entre o público e o privado; entre documentos que diziam respeito à história de um país e, ao mesmo tempo, se referiam à maneira como esta mesma história atravessava a vida particular de cada uma daquelas mulheres-atrizes em cena, validando essas experiências atorais a pertencerem a uma zona de instabilidade e de perigo no instante mesmo em que tocavam em assuntos que muitos espectadores não queriam ou não estavam devidamente preparados para saber. Homens e mulheres que, em sua grande maioria, foram excluídos das informações oficiais peruanas. Pessoas que sequer sabiam da existência de uma Comissão da Verdade, mas que se reconheciam no universo mítico proposto pela obra, assim como nos diálogos travados entre esse universo e os anos de dilacerante opressão.

Nesse sentido, *Rosa Cuchillo* se impõe como uma obra que tem sido encenada há anos em diferentes espaços no intuito de reconciliar o país com sua própria memória. Ao buscar o espectador em seu dia-a-dia, nesse caso, nos mercados, praças, pátios, igrejas ou feiras, a montagem nos leva a um teatro arraigado a uma profunda identidade cultural que ao incorporar elementos da cosmovisão andina e ao projetar novas linguagens de sensorialidade através da música, da circularidade da dança e dos aromas das águas florais, imerge-se em preceitos ritualísticos de cunho espiritualistas. Assim, propõe novas conexões com o inconsciente do espectador e provoca nele a necessidade de se romper o silêncio para que a palavra saia em busca da justiça almejada.

Cena da montagem de *Rosa Cuchillo* (2001)  
 Fotógrafo: Edu Barroso  
 Fonte: <http://solosferteis.blogspot.com/2011/07/fotos.html>



Figura 5

Outra montagem do grupo *Yuyachkani*, a de *Contraelviento* de 1989, criada numa conjuntura diferente da de *Rosa Cuchillo*, mas igualmente paradigmática no diz respeito à incidência do real na cena, foi concebida no fervor das guerrilhas, diante de toda sorte de imprevistos e de discordâncias internas, e mostra-se como um exemplo bem acabado de como a arte pode ser um instrumento transformador de obstinação e fortaleza moral em seu propósito. Estruturada a partir do imaginário suscitado pelos personagens que compõem a *Danza de la Diablada*<sup>26</sup> pertencente à *Festa de Candelária de Puno*<sup>27</sup>, do mito

<sup>26</sup> *Danza de la Diablada* ou *La Diablada Puneña*: tem raízes no Altiplano do Peru, Bolívia e Chile e, em 2003, foi nomeada parte do patrimônio cultural peruano. É uma das festas mais populares da região tendo seus trajes ricamente bordados com ouro, prata e pedras preciosas somados às máscaras usadas por seus dançarinos. Existem várias versões da origem da dança, mas essencialmente seu tema é a fusão da luta entre a história cristã de São Miguel Arcanjo, liderando os exércitos de Deus, contra as forças de Satanás no Novo Testamento, com a lenda Aymara de Supay e os mineiros. Diz a narrativa que os mineiros foram presos em uma caverna por Supay, a divindade do mal que vivia dentro da terra, quando La Virgen os salvou da caverna ardente. Fonte: <https://www.raptravel.org/danzas-del-peru/danza-la-diablada-region-del-altiplano-en-puno.php>

<sup>27</sup> Festa de Candelária de *Puno*: localizada no sul do Peru e considerada a capital do folclore do país, Puno recebe anualmente o Festival da Candelária. São dez dias de comemorações e centenas de apresentações folclóricas entre dois e 12 de fevereiro, período que celebra Nossa Senhora da Candelária, padroeira da cidade. O Festival reúne milhares de dançarinos, bandas musicais e artistas que percorrem ruas e praças fazendo preces à “Mamacha Candelária” ou “Mamita Candelária”, como carinhosamente chamam a imagem venerada em sinal de gratidão pelos milagres concedidos. A festa já foi declarada Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela Unesco em novembro de 2014, e conta com missas na praça principal da cidade, procissões dedicadas à Virgem da Candelária na qual milhares de pessoas prestam homenagem, e inclui também um concurso de fantasias e de danças, numa amostra única do folclore peruano. Representa a maior manifestação cultural, musical e religiosa do Peru. Fonte:

andino do *Pishtaco*<sup>28</sup> e dos testemunhos de um dos massacres indígenas acontecidos durante a Guerra Suja, em *Soccos, Ayacucho*, no ano de 1986, *Contrael viento* realçava a transmissão da experiência social traumática sofrida por seu povo vitimado pelas forças armadas do Estado. De acordo com Miguel Rubio Zapata, o significado de seu título aludia à ideia de se ir contra a corrente do pessimismo e da falta de esperança, afirmando-se o desejo de uma utopia combativa aos desígnios dolorosos.

A partir dos relatos reais de um sobrevivente diante da situação em que vários de seus pares se viram forçados a saltarem de um penhasco rumo aos braços da morte, o *Yuyachkani* desenvolveu uma montagem inquieta ao examinar os aspectos da violência civil, bem como a impossibilidade de uma coexistência civilizatória numa região dividida pela raiva represada de sua população. Durante este processo criativo, descreve Diéguez (2016), o grupo vivenciou uma série de ameaças vindas tanto de setores ligados aos guerrilheiros do *Sendero Luminoso*<sup>29</sup>, quanto de parte dos militares das Forças Armadas do Estado. A vida dos artistas se contaminava com a arte praticada, na medida em que o mergulho nos espaços ficcionais das criações ocorria a partir das memórias dos acontecimentos desenhados pela realidade.

---

<https://www.mercadoeventos.com.br/feiras-e-eventos/festival-da-candelaria-movimenta-turismo-de-puno-no-peru/>

<sup>28</sup> Mito do *Pishtaco*: A figura do *Pishtaco* é relacionada com um estrageiro a quem se atribui poderes sobrenaturais, que agride e aniquila de maneira cruel os habitantes da serra andina. Quanto a suas origens, não há nenhuma pista sobre quando apareceu pela primeira vez, deixando muitas perguntas acerca de seu nascimento como lenda. Há quem afirme que não se alimenta apenas da carne de suas vítimas, mas da dor e do sofrimento que lhes provoca, com doses de crueldade que parecem não ter limites. Muitos asseguram que seu aspecto é o de um homem normal com olhos e pele de cores claras e físico atlético. O *Pishtaco* tem por costume, uma vez consumado seu crime, extrair a gordura e a pele dos mortos para depois comercializá-las. Diz-se que não há forma de se escapar dele e que a melhor precaução é não viajar sozinho pelo território andino. Fonte: <https://sobreleyendas.com/2013/04/18/el-pishtaco-leyenda-de-los-andes-del-peru/>

<sup>29</sup> O *Sendero Luminoso*: “O *Sendero Luminoso* foi fundado na década de sessenta por Abimael Guzmán, ex-professor de filosofia, também conhecido pelos membros do grupo como “Presidente Gonzalo”, que além de estudar Quechua (língua falada por grande parte da população indígena do Peru) buscou atrair simpatizantes de sua ideologia esquerdista para levarem a cabo uma revolução no Peru. O grupo é oriundo de rupturas no Partido Comunista do Peru, decorrentes de um processo de cisão na esquerda em todo o mundo durante as décadas de cinquenta e sessenta. Seu nome oficial é Partido Comunista do Peru (PCP), no entanto, o nome *Sendero Luminoso* nasceu da máxima do marxista peruano José Carlos Mariátegui: “O Marxismo-Leninismo abrirá o caminho iluminado para a revolução” e foi adotado para diferenciá-lo dos outros partidos comunistas do país. O objetivo principal da organização era o de pôr fim às instituições consideradas burguesas através de uma revolução comunista de origem camponesa inspirada na Revolução Chinesa de Mao-Tsé-Tung (1949)”. Fonte: FRANÇA, Tereza Cristina Nascimento; FRANCO, Fabio José da Silva; VIEIRA, Mariana Fortaleza; FEITOSA, Neyff Rosendo. O *Sendero Luminoso* e o 17 de maio de 1980: metamorfoses possíveis? In: América Andina: integração regional, segurança e outros olhares [online]. Campina Grande: EDUEPB, p. 237-251, 2012.

Portanto, o coletivo criava levando-se em consideração as dores experimentadas e evocadas através da presença da história peruana em seus corpos, transformando-se, assim, “em verdadeiros visionários de uma realidade quase fantasmagórica, portando visões e vozes que expressavam teatralmente a densidade do momento” (DIÉGUEZ, 2011, p.67).

Numa coprodução com a *Associação Pró Direitos Humanos (APRODEH)*, nessa época o *Yuyachkani* organizou o *Primeiro Encontro de Teatro pela Vida* com a participação de diversos grupos de teatro de Lima e arredores. Além das execuções de cidadãos peruanos, era também frequente o alto número de covas clandestinas espalhadas pelo país em decorrência do aumento alarmante de pessoas desaparecidas. Este *Primeiro Encontro pela Vida* foi realizado como parte da *Campanha Contra os Desaparecimentos Forçados* dentro do Peru, coincidindo com o marco da celebração dos 40 anos de Aniversário da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*. A realização destes eventos, segundo Miguel Rubio Zapata (2010), deu aos *Yuyas* a força necessária para que pudessem seguir no intuito de continuar trabalhando. Foi neste contexto que se despontou o espetáculo *Contraelviento*, emoldurado por um processo que, pelas palavras do diretor,

[...] foi o mais doloroso experimentado pelo grupo, uma vez que, paralelamente à criação, as relações estavam a um passo de se romper. As opiniões politicamente controversas que habitavam o interior de nosso coletivo refletiam, de alguma maneira, a polarização que afetava a vida pública do país. (RUBIO ZAPATA, 2010, p. 274).

Nesse tempo, crescia entre a população peruana o receio de que no campo pudessem acontecer fatos cada vez mais graves associados à violência, resultado de uma guerra social declarada contra os indígenas. Sabia-se ainda que em algumas comunidades campesinas havia aqueles indivíduos designados para matar e controlar a presença de pessoas estranhas à região. *Contraelviento* se remete a esse tempo sombrio, de agudização da opressão, onde às dificuldades de um processo criativo se somavam os desdobramentos de um momento politicamente conturbado,

[...] da necessidade de fazer, de dizer, sem saber muito bem o quê nem como. Em tal situação, sentíamos que nossa ferramenta, o teatro, permaneceu apático frente à impunidade violenta que víamos acontecer todos os dias. Neste cenário, nada do que podíamos fazer parecia suficiente. Sentíamos a urgência de dizer, mas nos faltava

palavras, nos faltava distância para se conseguir ver com clareza (RUBIO ZAPATA, 2010, p. 276).

A obra de criação coletiva marca o momento histórico em que, devido ao contexto descrito, os indígenas se encontravam em vias de emigrar para outras cidades: ou sucumbiam nas mãos das forças repressivas do Estado ou enfrentavam ativamente o progresso do *Sendero Luminoso*. Diante de tal panorama, grande parte da população, presa nesse fogo cruzado, viu-se forçada a considerar o conflito armado como uma alternativa viável.

Com proporções épicas, *Contraelviento* referia-se a esse massacre de camponeses através da odisseia da personagem *Coya* em busca de sua irmã *Huaco*. Apoiando-se na aparente inocuidade do discurso mítico arcaico, o *Yuyachkani* apelava para um complexo jogo de equivalências onde os mitológicos habitantes da cultura local tornavam-se uma metáfora da tragédia histórica ocorrida no país atravessada por imagens mestiçamente andinas.

Como assinala Beatriz Rizk (2011), chama a atenção que a personagem protagonista da montagem de *Contraelviento* tenha sido uma mulher ilustrando a presença fundamental da figura feminina peruana na instância bélica durante as últimas décadas. De acordo com a pesquisadora, na realidade, apesar de sempre ter participado de quase todos os conflitos armados, nunca antes a mulher havia tido um papel tão definitivo e multifuncional para o encaminhamento dos conflitos inerentes à vida peruana.

Em cena, podia-se reconhecer a *China Diabla*, os *Pishtacos* – nome dado aos lendários vampiros andinos, a virgem, o diabo, o arcanjo, entre outros personagens arquetípicos que constituíam as onze cenas e uma partitura musical constante, dedicadas aos habitantes de *Puno* e ao historiador Alberto Flores Galindo<sup>30</sup>.

Cena da montagem de *Contraelviento* (1989)

---

<sup>30</sup> Alberto Flores Galindo Alberto Flores Galindo (1949 – 1990) é reconhecidamente um dos principais intelectuais da história contemporânea do Peru. Historiador de matriz marxista, sua trajetória política sempre esteve declaradamente vinculada aos movimentos políticos de esquerda, porém sem uma adesão partidária declarada. Fonte: PINEIRO, Marcos Sorrilha. A utopia e a construção de uma identidade peruana no pensamento de Alberto Flores Galindo. In: Revista Territórios e Fronteiras, v.2, n.1 – Jan/Jun 2009.

Fonte: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/128-yuya-contralviento.html>



Figura 6

Considerada pelo crítico Hugo Salazar de Alcazar (1990) como uma potente e hermética metáfora das situações sociais e políticas, a obra representava a expansão do território teatral do grupo e do conceito mesmo de escritura cênica, uma vez que era preciso lidar, num mesmo evento artístico, com os códigos etnográficos provenientes da dança, da utilização de máscaras e da execução da música típica dos planaltos andinos.

Esteticamente, *Contraelviento* era atravessado por disrupções temporais caóticas vivenciadas dentro e fora do coletivo, e era povoado de códigos que, até então, somente os artistas envolvidos na montagem pareciam compreender. Ademais, um princípio de ordenamento das relações no interior do grupo só começou a acontecer quando durante um dos ensaios a equipe decidiu abri-lo para que espectadores vindos da comunidade de *Cóndor Cerro* pudessem assisti-lo. A partir desse encontro, foi-se delineando para o *Yuyachkani* uma estrutura espetacular cuja narrativa estaria emparelhada com os registros míticos num momento político que parecia não resistir às metáforas esperançosas. No entanto, não se tratava, segundo Miguel Rubio Zapata, de teatralizar um mito conhecido da cultura andina, mas, sim, de trabalhar e recriar a realidade a partir das perguntas suscitadas pelo processo de *Contraelviento*, numa perspectiva mítica.

No caso do Peru, particularmente, o retorno às mitologias da região se fazia imprescindível justamente por congregarem uma memória coletiva em

torno de histórias e objetivos comuns, criando na população identificações desdobradas em uma sensação de pertencimento. Como comprova os dados da história peruana, em um país segregado e assolado pela violência, promover esse tipo de identificação era criar resistência a outros tipos de racionalidades que, porventura, pudessem se impor por meio da brutalidade. Aqui, tratava-se de um trabalho de ressignificação e de tomada de consciência, objetivando ceifar as raízes da impotência frente ao passado, indo em busca de identidades perdidas, aniquiladas por um poder coercitivo que acabou por fraturar todo um projeto de país.

[...] Não percamos de vista que a linguagem teatral deve ter identidade e autonomia; não se trata, nos parece, de “representar mitos” tradicionais no teatro e assim sermos mais leais com a origem, a história e a tradição. Isto não é nada certo porque o ato mesmo de se levar um mito ao teatro, por mais exato que seja, ele está sendo distorcido por estar em um contexto estranho à sua origem e função; trata-se de se tomar consciência de que a realidade do teatro deve ser assumida pelos elementos que conformam sua própria natureza (RUBIO ZAPATA, 2001, tradução minha, p.98-99) <sup>31</sup>.

Desse modo, em *Contraelviento*, como a cada novo espetáculo, ao contar e recontar uma nova faceta de suas narrativas históricas, míticas e memorialísticas, o *Yuyachkani* acaba por partilhar crenças, medos e angústias associados ao seu povo, ajudando os cidadãos a darem um sentido existencial ao tempo que os inserem, bem como ao mundo que os recebem delineando, assim, os contornos civilizatórios indispensáveis para a preservação das culturas.

---

<sup>31</sup> [...] No perdemos de vista que el lenguaje teatral debe tener identidad y autonomía; no se trata, nos parece, de “representar mitos” tradicionales en el teatro y así ser más leales con el origen, la historia y la tradición, lo cual no es nada cierto porque el hecho mismo de llevar un mito al teatro, por más exacto que sea, está siendo desvirtuado por estar en el contexto ajeno a su origen y función; de lo que se trata es de ser consciente que la realidad del teatro debe ser asumida por los elementos que conforman su propia naturaleza (RUBIO ZAPATA, 2001, p.98-99).

## 5º ato: Teatralidade e Jogo: Memória e História

Cada período da história de um povo possui em seus registros situações adversas que ocupam um lugar em sua memória coletiva. Os acontecimentos, na medida em que são recordados, dão forma aos nossos elos de ligação com o passado e os modos pelos quais os lembramos também nos definem no tempo presente. Portanto, “o passado constrói e ancora nossas identidades para, simultaneamente, alimentar uma visão do futuro” (HUYSSSEN, 2000, p. 67).

Para o *Yuyachkani*, a compreensão da memória passa menos por uma lembrança literal e anedótica a respeito de algum fato, mas, pelo contrário, recordar o permite transcender a realidade. Nesse sentido, com frequência, o grupo retorna a eventos dolorosos sem, contudo, ficar agarrado neles para que com eles aprenda algo. Esse núcleo pedagógico presente nos atos de recordar é o que, com frequência, anima a ação criativa de suas montagens.

Há uma experiência que a mim impressionou muitíssimo: os carnavais de *Accomarca* que vi na *Plaza de Acho*, da comunidade campesina que vem lutando há trinta anos por justiça diante do massacre que sofreram. É uma festa que abriga uma profusão de cores e de música belíssima. Em meio disto, de pronto, se detém a ação festiva e começa-se a narrar o desenrolar do massacre. Os mesmos campesinos que representam os militares, contam como foi a história, e logo saem dali e voltam ao carnaval, ou seja, retornam à festa; a conclusão é a de que precisamos seguir buscando pela justiça. Então, esta é uma experiência para se clamar por justiça e não para se render ao sofrimento. (RUBIO ZAPATA, 2017a, tradução minha, n.p.)<sup>32</sup>.

O resgate dessa memória acerca de acontecimentos pessoais ou históricos reitera alguns fatos pertencentes a épocas específicas e fazem referência a algumas pessoas que podem, eventualmente, estarem vivas ou mortas. Essas reiterações proporcionadas pela oralidade aparecem nas malhas do discurso falado sejam como mitos, como fábulas morais e acabam por estabelecer papéis de importância fundamental nas criações e manutenções da percepção que os povos constroem acerca de si próprios projetando, assim, suas identidades. Simultaneamente, esses relatos configuram-se também como

---

<sup>32</sup> Hay una experiencia que a mí me impresionó muchísimo, por ejemplo: los carnavales de *Accomarca* que vi en la *Plaza de Acho*, de la comunidad campesina que viene luchando hace treinta años por justicia, por lo masacré que sufrieron. Es una fiesta de color y de música hermosísima, en la que de pronto se detiene la acción y se narra el suceso de la masacre. Los mismos campesinos representan a los militares, cuentan cómo fue la historia, y luego salen de ahí y vuelven al carnaval, o sea, vuelve la fiesta, y la conclusión es seguimos buscando justicia. Entonces, es una experiencia para pedir justicia, no para quedarse en el dolor (RUBIO ZAPATA, 2017a, n.p.).

um ato de resistência contra uma memória falível, mas que, ao mesmo tempo, tenta capturar rastros da experiência vivida, transfigurando as lembranças e suas respectivas recordações em imagens de expressão criativa.

Após longos períodos de grande sofrimento que marcaram a história da humanidade como foi o caso do Holocausto na Alemanha, bem como da queda do muro de Berlim em 1989, das ditaduras na América Latina e do *apartheid* na África do Sul, começaram a surgir alguns questionamentos sobre o lugar da memória e da sua importância frente às situações de barbárie e opressão. Diante das inúmeras atrocidades políticas, sociais e econômicas que assolaram a vida da população peruana, sobretudo no período associado ao governo Fujimori, foi-se discutida a necessidade de se registrar através de um Museu de Memórias os atos cometidos contra o país. Como ressalta o pesquisador Gerardo Arce Arce (2010, p. 43), em fevereiro de 2008 a Alemanha prestou sua solidariedade aos peruanos oferecendo cerca de dois milhões de dólares para a construção do referido Memorial, os quais foram dispensados pelo Ministro da Defesa, Ántero Flórez Araoz, alegando não se tratar de uma prioridade. Essa não aceitação flerta, inequivocadamente, com o que chamo de ‘desmemória’ e se mostra muito eficiente entre aqueles que vêm na possibilidade da lembrança um perigo iminente de tomada de consciência: um povo que lembra é um povo que luta; um povo que luta, é um povo que pensa. A quais estruturas de poder isto interessaria?

O lugar da memória numa determinada cultura é definido por uma rede discursiva extremamente complexa envolvendo fatores rituais e míticos, históricos, políticos e psicológicos. Assim, a lamentação de que a nossa cultura pós-moderna sofre de amnésia é apenas o reverso do conhecido lugar-comum da crítica cultural que sugere que a modernização esclarecida nos livra da tradição e das superstições, que a modernidade e o passado são necessariamente antagônicos um ao outro, que os museus não são compatíveis com uma cultura verdadeiramente moderna, que um monumento moderno é uma contradição – em suma, que ser radicalmente moderno significa cortar todos os elos de ligação com o passado (HUYSEN, 2000, p.69).

Os relatos vitais, dados e recolhidos por uma comunidade a respeito de sua historiografia se revelam como momentos de potente catarse, na medida em que percorre um caminho de recuperação da memória comunitária através de uma memória dinâmica particular. É o que nos demonstra Miguel Rubio Zapata (2016) quando por meio de seu artigo nos oferece informações a respeito das

origens do teatro feito no Peru, afirmando que sempre estiveram associadas a um passado colonial marcado por textos teatrais em *quéchua*, onde o mais célebre deles seria o núcleo dramático pré-hispânico *Apu Ollantay* que, com o passar dos anos, se conservou enquanto tradição oral. Para o diretor, faz-se imprescindível mencionar também - como possíveis gêneros de origem pré-hispânica - o *Wanka*, que na versão do cronista Jesús Lara se destinava à celebração das façanhas dos hierarcas e era definido como tragédia, bem como o *Aranway* que representava a vida cotidiana e era associado às comédias. Contudo, adverte-nos Zapata, rotular esses gêneros simplesmente como sendo uma coisa ou outra seria realçar suas limitações acabando, assim, por privilegiar as categorizações como parâmetro para suas respectivas análises simplistas.

Zapata deixa claro que, em primeiro lugar, para se compreender a teatralidade andina manifesta através de suas festas tradicionais, muitas delas de cunho religioso, é necessário considerar as fontes dessa teatralidade presentes no comportamento e na representação de papéis muito bem delineados pela dramaturgia do espetáculo que opera. Desde então, ao se falar em teatralidade peruana, é indispensável associá-la ao ato de lembrar e ao de dançar. Através da dança cada povoado parece reafirmar sua existência diante do mundo. Nesses contextos, a máscara é sua companheira inseparável e afirma a vida coletiva inscrita no universo rotineiro das ações cotidianas. Todos os elementos que a acompanham, em geral, estão inseridos dentro de um ideário de festa e religiosidade popular. É a festa que, na visão de Zapata, une e reúne a comunidade local. Desse modo, para o diretor, é fundamental incorporar na matriz da teatralidade andina e em seu imaginário figurativo, a presença do dançarino mascarado, que em seu ato de dançar inscreve a memória histórica retida em seu próprio corpo.

Miguel Rubio Zapata (2016) ressalta que não somente os acontecimentos celebrativos, mas também os contextos funerários acolhem as diversas maneiras de se utilizar as máscaras nas culturas pertencentes à historiografia andina. Muitas destas celebrações acabam por incorporar seus mortos ao ambiente comemorativo, como no dia em que o cemitério é aberto e os dançantes chegam para saudar os que já não estão presentes. No festejo de *La Candelaria*, em

*Puno*<sup>33</sup> ou na própria cerimônia da *Virgen del Carmen*<sup>34</sup> em *Paucartambo*, *Cuzco*, por exemplo, diversas alas mascaradas chegam ao sepulcrário

[...] com suas bandas, levando comida e bebida para continuar compartilhando a vida com os mortos. As máscaras são retiradas e colocadas sobre as tumbas, onde eles cantam, dançam, bebem e recordam os companheiros falecidos. Diante dessas tumbas ocorrem cerimônias de batismo ou de iniciação de novos dançantes, entre muitas outras práticas habituais neste compartilhamento com os mortos (RUBIO ZAPATA, 2016, p.13).

O jogo (*Pukllay*) também aparece como um indicador importante dessa teatralidade e é um conceito que nos remete a diferentes maneiras de se entender o cênico; como o que acontece no *Pukllaypampa* (lugar de jogo) ao pé do *apu Ausagante*, um pico da cordilheira *Vilcanota*, subcordilheira dos Andes, localizado na região de *Cuzco*, durante as festas em honra do senhor de *Qoylluriti*<sup>35</sup>. Ali, os participantes desempenham papéis diferentes por meio dos quais expressam seus desejos. Durante esses jogos, geralmente de compra e venda, comenta Rubio Zapata (2016), são negociados virtualmente gado, terras

<sup>33</sup> A festa da Virgem da Candelária, em *Puno*, considerada como Capital Folclórica do Peru, celebre por sua variada e imponente manifestação cultural cuja máxima expressão é a festa da Virgem da Candelária, também chamada "Mamacha Candelária" (Mamãe Candelária), então patrona da cidade, essa festividade é associada ao culto da terra ou "Pachamama" que simboliza a pureza e a fertilidade. Dois meses antes da celebração, os devotos se preparam para viver esta profunda experiência de fé, onde o Santuário da Virgem é carregado em procissão pelas ruas e praças lotadas de pessoas a contemplar a beleza de suas danças e costumes.

Fonte: <https://www.cuscooperu.com/pt/festivais-e-eventos/janeiro-fevereiro/virgen-de-la-candelaria-puno>

<sup>34</sup> A festa da *Virgen del Carmen de Paucartambo* é uma celebração religiosa e folclórica que ocorre em *Paucartambo (Cuzco)*, entre 15 e 18 de julho de cada ano em homenagem à *Virgen del Carmen*. - sua padroeira, também chamada de *Mamacha Carmen*. Milhares de fiéis veneram a Virgem de Carmen em grandes festas, também chamada de "Mamacha Carmen", padroeira dos mestiços. O encontro é realizado na Plaza Mayor, onde bandas de músicos tocam seus instrumentos enquanto coros ricamente vestidos cantam em quéchua, iniciando coreografias engenhosas que representam passagens da história do Peru. Durante o dia, as trupes viajam dançando nas ruas estreitas da cidade precedidas por suas bandas e orquestras. Tudo é transformado em roupas coloridas e acordes musicais. Os peregrinos se misturam com as gangues de dançarinos, confundindo-se em uma celebração mágica.

Fonte: <https://www.cuscooperu.com/es/festividades-y-eventos/julio-agosto/virgen-del-carmen-paucartambo>

<sup>35</sup> *Qoylluriti*: Considerada uma das maiores peregrinações do continente a festa do Senhor de Quylluriti atrai milhares de pessoas todos os anos. De caráter religioso cristão o evento apresenta um grande sincretismo, na fusão da fé católica e dos antigos costumes indígenas ancestrais. A festividade consiste em uma caminhada em procissão até o pé do **Nevado Ausangate**, a 4.700 metros sobre o nível do mar. Acompanham esta procissão fogos de artifício, músicos, bailarinos e uma série de pessoas fantasiadas de personagens míticos, como os Chauchos, Qollas, Pabluchas e Ukukus. Estes mesmos personagens bailarinos são responsáveis pela organização e ordem durante a festa, um costume comum entre os povos andinos. No dia principal da festividade os camponeses partem rumo ao cume da montanha (6.362 metros sobre o nível do mar) em busca da chamada "estrela da neve". Na volta carregam pesados blocos de gelo nas costas até seus povoados de origem com o objetivo de regar suas lavouras de forma simbólica com a água tida como sagrada proveniente do Ausangate.

Fonte: <https://www.viagensmachupicchu.com.br/dicas/festividades/festa-do-senhor-de-qoylluriti-festividades-do-peru-cusco>

cultiváveis, animais, veículos, etc. Simultaneamente, na mesma área de jogo são realizados casamentos, divórcios e batizados, onde testemunhos e padrinhos oferecem seus serviços para fazer a escritura dos respectivos contratos; ali são ofertados ainda títulos universitários das mais diversas profissões. Nessa feira teatral dos desejos os vendedores anunciam as ofertas e os compradores se aproximam, interessados. Enfim, tudo é possível neste lugar onde chama atenção a enorme capacidade dos participantes de improvisar e sustentar o personagem. Desse modo, as pessoas, mais do que crerem, se tornam o próprio jogo. Nesse sentido, faz-se curioso perceber como o jogar pode criar sua própria realidade definida por um conjunto de regras especificamente atrelada ao tipo de negociação relacional do momento, com todas as suas fronteiras porosas e movediças.

Jogar, portanto, pressupõe reconstruir criativamente o mundo e pode ser uma atividade tanto ludicamente física, quanto emocionalmente perigosa. Isto porque seus riscos estão associados ao mascaramento ou a uma perspectiva ingênua de se atribuir ao jogo um caráter de entretenimento, de prazer e de distração. “Essas são crenças modernas ocidentais e dificilmente verdadeiras. De fato, a maior diversão no jogar, quando há divertimento, está em brincar com o fogo, em pular sobre a cabeça de alguém” (SCHECHNER, 2012, p.96).

No teatro mesmo, o processo de atuação deve ser baseado na participação dos atores também a partir de jogos de relações pré-estabelecidos. Dessa maneira, por meio do desenvolvimento criado pela relação de jogo, o ator desenvolve liberdade pessoal dentro do limite de regras impostas pela cena, criando técnicas de habilidades pessoais necessárias para o bom andamento de seu espetáculo. Nesse sentido, o jogo teatral é um apuro na construção da forma estética. Por conseguinte, o ator estabelece com outros atores uma relação de trabalho em que toda a imaginação desenvolvida no processo envolva, também, um discernimento. Segundo Fernandes (2010, p.198), os procedimentos cênicos relacionados especialmente à atuação no teatro de grupo deixam, a partir de então, de se estruturarem a partir das técnicas e métodos tradicionais de formação atorial, para basearem-se em jogos lúdicos, onde se experimenta a liberdade, a expansão do corpo e suas possibilidades na cena, bem como a improvisação em suas dimensões mais complexas.

Na cena *Yuyachkani* se evidencia, com frequência, o que podemos entender por jogo proposto pelos atores em detrimento da representação clássica. Ainda que neste jogo haja personagens com seus efeitos imaginários vinculados aos papéis, eles não sustentam a singularidade do fenômeno teatral que, durante anos, esteve atrelada à ideia aristotélica de fabulação. Assim como também não trazem mais consigo a razão de sua necessidade dramática. “A questão não é mais fazer viver, nem, portanto, viver papéis. Pode ser necessário fazê-los viver, mas para viver o jogo. É o jogo que sustenta o papel, não mais o contrário” (GUÉNOUN, 2014, p.131).

Em suas montagens as engrenagens do processo de representação passam, agora, a serem reveladas ao público. A partir dessa lógica desconstrutivista da cena, os *Yuyas* frequentemente mostram que estão representando por meio da nudez de seu jogo e que, às vezes, estarão despidos dos aparatos e véus do papel. Nos eventos como os de Desmontagem Cênica é a vida do ator e não mais a do herói ficcional que nos captura enquanto espectadores. Instalamos-nos diante desses acontecimentos não mais para saber sobre o que será feito de um personagem de Shakespeare ou de Racine, mas para nos depararmos com o próprio teatro; com “aquilo mesmo que acontece em cena enquanto cena: as práticas da cena enquanto práticas. Ver como fazem aqueles que ali se apresentam.” (GUÉNOUN, 2014, p. 139).

O objetivo primordial dessas situações de jogo calca-se não mais na representação, mas, sim, na atuação, liberando o ator da responsabilidade de construir um personagem acabado. Nesse processo, os espetáculos geralmente são pensados como uma consequência lógica das experimentações e pesquisas práticas nascidas da criação e da espontaneidade coletiva. No entanto, diante de um jogo performativo radical, por exemplo, o espectador pode se sentir provocado a ponto de reagir de maneira pouco esperada. O evento performático é a prova de que a instabilidade e o risco acarretados por seu jogo cênico se convertem em elementos indispensáveis para que se sustente enquanto tal.

No plano real, como o das diversas festas populares peruanas, os estados emocionais das pessoas em jogo também podem ser especialmente instáveis e transitórios. O ato de jogar, bem como os próprios jogadores pode, eventualmente, passar dos limites esperados; em pleno *clímax*, no meio do

fervor de uma competição, algo pode não sair da melhor maneira comprometendo, assim, toda a situação criada.

Nos jogos obscuros, algumas vezes, até mesmo os jogadores conscientes não têm certeza se estão ou não jogando. O que começa como um jogo, como um gesto de bravura, pode facilmente sair do controle. Muitas pessoas já morreram em ousadias similares. Os sobreviventes podem dizer que estavam “só de brincadeira” (SCHECHNER, 2012, p.127).

O *Yuyachkani*, no caso, parece compreender a zona de perigo em que se encerram muitos dos jogos presentes em suas performances, sobretudo por atuarem como instrumento de preservação e de transmissão de memória social. São trabalhos que, ao criarem um distanciamento crítico, possibilitam, ao mesmo tempo, a ação de testemunhar e a conscientização do dano emocional. Neste sentido, os atores do grupo se insinuam como testemunhas das tragédias da vida real convertidas em arte e convocam o espectador a fazer o mesmo. Assim, acabam por inscrever suas montagens na memória de uma comunidade, eternizando-as como lembrança.

A montagem de *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria* (2001) é um bom parâmetro disto, na medida em que a máxima de Miguel Rubio Zapata “somos todos testemunhas, somos todos espectadores”, registrada no programa da obra, parece permear toda sua atmosfera cênica e, dentro desta perspectiva, nos revela que esta condição não deve ser passiva. De fato, questionar-se sobre a maneira como se olha, como se é olhado e o que pode ser feito a partir disto já é, segundo a ética desses artistas, o começo de uma prática política e estética a ser almejada.

Um presente sem memória nos condena a um futuro empobrecido, porque acreditar que hoje nada se deve à história nos leva a pensar que não temos nenhuma obrigação em relação ao futuro. Ao contrário, é necessário repetir que as faculdades da memória e da imaginação se complementam, porque nos permitem representar o que já não é mais e o que ainda pode vir a ser. O trabalho do *Yuyachkani* baseia-se na convicção de que o presente é o lugar onde as águas do passado e do futuro convergem, com turbulência (RUBIO ZAPATA, 2011, n.p.).

Em *Hecho en el Perú*, o grupo realiza um trabalho que nasce da confluência entre duas dimensões artísticas: a instalação plástica e a ação dramática, onde seis presenças expressam pensamentos, atos e perfis heterogêneos que têm matrizes de reflexões sobre temáticas comuns: os

questionamentos lançados sobre o temor e a esperança emanados da fé; a maquinação oculta do terror do Estado peruano e o imaginário indígena e sua respectiva dominação colonial.

Cena da montagem de *Hecho en el Perú* (2001)

Fotógrafo: Yuris Nórido

Fonte: [http://yurisnorido-fotos.blogspot.com/2010\\_05\\_01\\_archive.html?view=snapshot](http://yurisnorido-fotos.blogspot.com/2010_05_01_archive.html?view=snapshot)

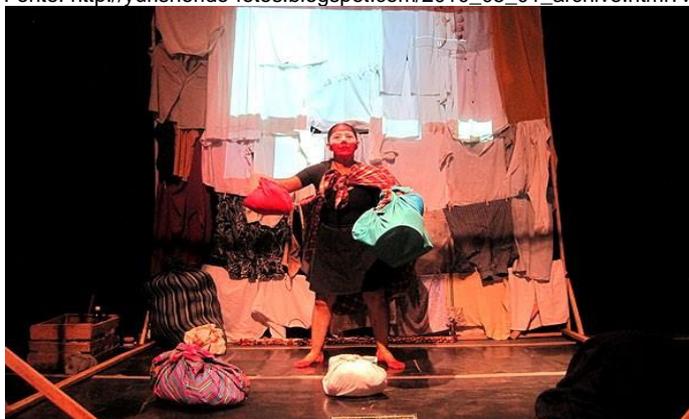


Figura 7

Durante a apresentação, os atores trabalham dentro de micro cabines dando seu testemunho sobre os fatos que abarcaram os últimos 20 anos de violência no país, realizando performances individuais relacionadas aos temas que nomeiam cada uma: *El Dorado*, *Pielas de mujer*, *La mano poderosa*, *Embarque desembarque*, *La madre pátria* e *El assessor*. Com isso, passam também a incluir a plateia como parte determinante e integrante do trabalho.

Com sua estrutura documental, *Hecho en el Perú* reafirma ainda o compromisso político, social e cultural de seus artistas ao optar por percorrer, mais uma vez, os caminhos da memória. Desta feita, permite que o espectador tome contato com as feridas abertas por suas próprias demandas históricas. Durante aproximadamente 3 horas, percorre-se uma espécie de galeria subdividida, na qual cada espectador faz o seu roteiro individual tecendo, assim, as suas próprias dramaturgias em relação à montagem. Desse modo, o espetáculo apresenta também princípios de trabalho para os espectadores uma vez que os mesmos têm a liberdade de trânsito ou de permanência diante das cabines, movidos simplesmente pelo interesse despertado. Esse trânsito determinado pela fruição livre e que se estabelece a partir dessas fissuras no tecido dramático, acaba por propor que a plateia responda também do lugar de um dramaturgo. Nesse sentido, cada indivíduo é plenamente responsável por sua rota, por criar o seu próprio roteiro. As edições das cenas realizadas por quem as assiste, confere, ainda, a cada roteiro individual, características

absolutamente singulares se confrontadas umas com as outras. Essa liberdade de escolha, acaba por aludir ao movimento da própria memória, uma vez que o próprio percurso mnemônico também recolhe, seleciona e edita. Em vista disso, seu espaço atávico se constrói a partir dos deslocamentos entre a razão e a emoção, o pragmatismo e a subjetividade, a revelação e o desaparecimento, o mundo interior e a exterioridade da vida real. Nesse sentido, ao entrar em contato com aspectos emocionais de sua vida pessoal por meio da imaginação evocada, o ator em *Hecho en el Perú* distorce a realidade para acessar a reinvenção das lembranças que, via de regra, não devem fidelidade aos fatos, uma vez que lembrar é construir, inventar, imaginar, criar, mas também é esquecer, subtrair, mentir, ocultar.

A memória enquanto dispositivo teatral em *Hecho en el Perú* permite tanto aos atores quanto aos espectadores uma experiência de linguagem entrelaçada à ideia de construção; as temporalidades passadas, presentes e futuras se organizam e se colocam umas a serviço das outras, de modo que esses entrelaçamentos impliquem em um alargamento do olhar: vivemos o presente, arquivamos e imaginamos dados do vivido e almejamos o incerto *por vir* a partir de uma mesma pergunta: qual futuro nos aguarda?

Fora dos espaços seguros da representação, em *Hecho en el Perú* os atores parecem não se guiar pela lógica representativa, mas, como salienta Ileana Diéguez (2016), acionam uma espécie de persona liminar compondo performances individuais que transformam o evento em uma espécie de *Collage*<sup>36</sup> cênica. Explorando os dispositivos midiáticos, essas vitrines humanas funcionam como telas vivas expandidas onde, por meio delas, se carnaliza o espetáculo nacional peruano exibido através dos escândalos da “refinada” política numa apropriação kitsch dos mitos nacionais, bem como das figuras do imaginário popular. Assim, a criação das ações cênicas desse inventário de memória, são trabalhadas por meio de materiais pessoais recolhidos das experiências derivadas do próprio grupo, buscando refletir o

---

<sup>36</sup> Segundo Renato Cohen, “a collage seria a justaposição e colagem de imagens não originalmente próximas, obtidas através da seleção e picagem de imagens encontradas, ao acaso, em diversas fontes”. Assim, o artista transformaria imagens e objetos em composições abstratas ou figurativas, tensionando-as para que então, posteriormente, as utilize em seu projeto estético. Fonte: COHEN. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, p.60, 1989.

teatro não somente como uma prática coletiva, mas também como meio de se exercer a cidadania.

Conseqüentemente, o teatro feito pelo grupo *Yuyachkani*, mais especificamente em *Hecho en el Perú*, para além do fato de poder ser compreendido como uma ferramenta combativa diante de um contexto socialmente destruído, ao propor uma revisão da história de seu país, acaba por agir, interagir e agitar o perímetro dos relatos de acontecimentos reais, muitas vezes marcado por situações de violência extrema. Não se trata, aqui, de uma revisão histórica puramente didática; trata-se de revisar para não se esquecer, dinamizando o circuito mnemônico, fazendo com que parte do material recalcado venha à tona retornando, assim, à consciência.

Desse modo, é como se o espectador-testemunha aceitasse o jogo proposto com todos os perigos de lembrar e de agir movido pelo que assistiu. O ato de testemunhar e, por conseguinte, de formular denúncia, se mistura ao ato teatral em si, circunscrito pela montagem. Nesse sentido, tudo assume uma dimensão testemunhal, memorialista: atores, público e o próprio ato performativo de se estar em cena potencializa o instante decisivo de não se desviar a criação do grito primordial.

## MONTAGEM 2: PERFORMATIVIDADES E A CENA *YUYACHKANI*

### 1º ato: Hibridismo e Intercultura: O Teatro de Máscaras

#### Hibridismo

Para o antropólogo argentino Néstor Garcia Canclini (1997), umas das referências contemporâneas mais importantes sobre o tema do hibridismo, o processo latino-americano de hibridação cultural se caracteriza como um movimento sociocultural em que estruturas ou práticas que existiam em formas separadas combinam-se para gerar novas matrizes. Para o autor, a inexistência de projetos nacionais de integração na América Latina foi, em grande parte, responsável pela perda de referenciais tradicionais e pelo afloramento de processos de estranhamento em vista do convívio entre sociedades díspares que, embora ocupando espaços comuns, não chegaram a se integrar. Canclini chega a afirmar que essas culturas foram geradas por contradições decorrentes do convívio social urbano e do contexto internacional. Assim, passamos de sociedades dispersas por milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais e homogêneas, para uma trama majoritariamente urbana, “em que se dispõe de uma oferta simbólica heterogênea, renovada por uma constante interação do local com redes nacionais e transnacionais de comunicação” (CANCLINI, 1997, p.284). Desse modo, conclui, todas as culturas são de fronteira e as artes, em virtude do fenômeno da desterritorialização, articulam-se em relação umas com as outras sendo-lhes possível, com isso, ampliar seu potencial de comunicação e conhecimento.

Por meio do aumento da circulação de pessoas, do incremento das viagens de turismo, das migrações e outros processos, fomentou-se um maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos, essa relação não foi somente de uma apropriação pacífica, mas também conflitiva, provocando um choque entre elas. Nesse sentido, as nações, na visão do teórico argentino, são territórios multideterminados por uma variedade de sistemas culturais que se cruzam, se interpenetram e isso tem impactos sobre seus habitantes. Essa heterogeneidade conduziria a uma identidade poliglota, multiétnica e migrante, aglutinadora de diversas idiosincrasias.

O Peru é, de acordo com a pesquisadora Beatriz Rizk (2011), um exemplo de país multifacetado em termos culturais chegando à modernidade com seus aspectos teatrais enraizados em, pelo menos, duas culturas diametralmente diferentes: a *criolla*, que tinha sua matriz na colonização espanhola e a andina que refletia as vicissitudes do homem e da mulher indígenas, especialmente da Serra, com fortes raízes incas. A grande diversidade de culturas que coexistem no país tem sido canalizada por meio do uso do idioma espanhol e do *quéchua* como línguas francas, sem que, por isso, se tenha deixado de lado o *aimará* considerado também um idioma oficial falado por mais de dois milhões e meio de pessoas da etnia *aimará*.

Por outro lado, por meio de festivais e eventos teatrais acontecidos durante as últimas décadas, discutiu-se sobre a comprovada existência de um substrato teatral que permaneceu intacto e que podia ser notado nas festas populares e no imaginário andino desde a colônia até a era republicana. De modo que, apesar da perseguição oficial sistemática por parte dos espanhóis contra toda expressão cultural de origem nativa, o teatro inca sucumbiu visivelmente, mas, de outra parte, sobreviveu também e de modo profundo. Nesse sentido, não somente as formas ritualísticas da região seguem vivas, como também a cosmogonia, a mitologia e as histórias que as nutrem e reforçam, fazendo-se presentes, ainda hoje, em uma dramaturgia que pretende investigar o homem e a mulher andinos como cidadãos do mundo.

Diante desse debate, muito se tem tematizado acerca das representações da identidade dos peruanos. De modo a contribuir para essa discussão, a montagem de *El último ensayo* (2008) recupera, inicialmente, as observações do *Yuyachkani* a respeito do tema para, em seguida, pô-las em xeque através de suas próprias visões sobre essa mesma identidade nacional. Com isso, o espetáculo problematiza algumas questões sobre o que seria o universo híbrido andino, procurando entender um pouco mais sobre os traços negativos e positivos que o constituem.

Miguel Rubio Zapata parece partir da ideia de que não é somente pelas particularidades de uma cultura que um povo se distingue de outros. É também pelo modo como se representa diante do olhar estrangeiro. Esta situação atravessa a montagem de *El último ensayo* (2008), propondo-nos uma mirada autoreflexiva marcada pela trajetória das produções artísticas do grupo.

Ao entrar no teatro o espectador se encontra com músicos que praticam suas partituras através de diferentes instrumentos musicais, enquanto uma bandeira peruana toma o espaço da cena e uma grande tela de cinema é percebida em meio às mesas cenográficas. O ambiente sugere algo como uma mistura entre um cinema decadente e um teatro abandonado, onde esses músicos de orquestra tentam homenagear a lendária cantora peruana Yma Sumac. Desse modo, constroem cenas curtas e fragmentadas para acomodar a biografia apócrifa da diva, entrelaçada com textos de José Carlos Mariátegui, César Vallejo e documentos que atestam sobre a realidade sócio política do país.

O cenário teatral se converte em um espaço híbrido onde as imagens da realidade mundial do século XX projetam-se através da grande tela de cinema através da qual nos é oferecido uma variedade de eventos reais, seja através de fotos de figuras políticas como Lula, George Bush, Hugo Chávez, Fidel Castro, Augusto Pinochet e Che Guevara ou simplesmente por meio de imagens bélicas de diferentes partes do planeta. Por meio de uma espécie de jogo, onde a apropriação imagética ora se projeta pela presença dos atores, ora virtualmente como película digital, os espaços do teatro e do cinema se entrecruzam afirmando uma estética pautada pela mistura, pela combinação, pelos cruzamentos e irregularidades. Nesse sentido, a tela de projeção em *El último ensayo* se interpõe como a grande janela pela qual as histórias do Peru e do mundo são desveladas. Através dela, os atores, muitas vezes, se convertem em espectadores passivos lendo os conteúdos projetados relacionados tanto a monumentos, quanto a personagens reais.

Cena da montagem de *El Último Ensayo* (2008)  
Fonte: [hemisphericinstitute.org](http://hemisphericinstitute.org)



Figura 8

Assim, o *Yuyachkani* coloca em evidência o caráter cíclico da história a que presenciamos e que, paulatinamente, se vai convertendo em pesadelo. Um sentido atravessado pelo absurdo se vai apoderando também dos personagens-atores que, ora representam, ora ensaiam uma obra inconclusa interrompida pelas pequenas batalhas cotidianas travadas entre os artistas.

De pronto, nos invade o pressentimento de que a tragédia do ‘ser peruano’ consiste nessa dicotomia que se resolve pela equação criollo vs. indígena / litoral vs. serra, com todas suas variações de rigor que se impõem frente a qualquer representação de uma ‘realidade’ unívoca, ou ao que possa almejar a sê-la. A imagem cristalizada e caduca de uma Yma Sumac, prodígio nacional do canto, vestida com um vistoso traje inca, se presta para ilustrar esse duplo jogo de se ser um ‘outro’, porém já desprovido de sua condição de ser e estar, convertendo-se, assim, em um ‘parecer’” (RIZK, 2011, tradução minha, n.p)<sup>37</sup>.

O humor inscreve-se no tecido cênico quando, por exemplo, se visualiza *Machu Picchu* com tons artificiais enfatizando o *kitsch* da representação. As projeções na tela demonstram, com sarcasmo, que a vida de Yma Sumac teria sido parte de um Peru idealizado para vender ao exterior sua imagem comercializada. O canto é, também, motivo para se parodiar sua figura de diva, assim como suas repercussões sobre a cultura popular peruana. Desse modo, a atriz no papel de *Sumac* se converte, pouco a pouco, em um borrão exagerado do que poderia ser a ideia de uma princesa inca, transfigurada em uma estereotípia patética enfatizando, assim, sua artificialidade atrelada a interesses notadamente mercadológicos.

Os desdobramentos do espetáculo nos fazem refletir acerca da arte enquanto possibilidade construtiva da subjetividade dos sujeitos inseridos culturalmente, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, se apresenta como a negação dessa mesma cultura: o caráter contestador, infrator, transgressor e anárquico das obras de arte faz com que sejam uma exceção e não uma regra em relação às manifestações culturais que, não raro, remetem a uma ordem normativa. O significado dessa alteridade está justamente relacionado a esta diferença entre o indivíduo dentro da sociedade e o indivíduo como unidade singular. Nesse sentido, esses dois conceitos – o de arte e o de cultura -,

---

<sup>37</sup> De pronto, nos invade el presentimiento que la tragedia del ‘ser peruano’ consiste en esa dicotomía que se resuelve en criollo vs. indígena / litoral vs. sierra, con todas sus variaciones de rigor, que se impone ante cualquier representación de una ‘realidad’ unívoca, o lo que pasa por serla. La imagen, anquilosada presta para ilustrar ese doble juego de ser un ‘otro’, pero ya desprovisto de su condición de ser y estar, para convertirse en un ‘parecer’” (RIZK, 2011, n.p).

transitam pelos espaços de *El último ensayo* talvez nos lembrando de que ambos só podem se constituir em função um do outro, na medida em que nenhum indivíduo pode existir senão a partir do contato com seu (des) semelhante.

Em dado momento da montagem, Yma Sumac, apresentada como uma anciã, é condecorada com uma medalha para que, posteriormente, cante por alguns segundos. Rapidamente faz um agradecimento em inglês que será traduzido para o idioma *quéchua* por outra atriz parada a seu lado. Nesse momento, Zapata parece sintetizar a ideia de que o tradutor é, em última instância, um traidor. E assim o é, na medida em que ninguém é capaz, através da tradução, de reter ou de transportar de modo pleno os significados de uma fala, de um texto ou de uma imagem. É impossível traduzi-los como se uma ideia formulada num desses contextos pudesse ser transposta para outro, tal qual numa operação matemática de paridade entre as palavras e um dicionário. Entretanto, ao nos depararmos com discursos traduzidos sejam eles imagéticos, escritos ou falados, estes podem ganhar um estatuto de palavra final, algo incontestável, como se as línguas, nesse momento, se cristalizassem.

Nessa montagem, aquele que observa, assim como a atriz que traduz, também é convocado a decifrar as diversas possibilidades apresentadas sobre o universo peruano. Tal como um tradutor, o espectador ao ser confrontado ora com inúmeras imagens de equivalência, ora com outras de absoluta infidelidade a respeito de sua realidade, passa a redefini-la ocupando, assim, um papel decisivo no processo tradutório proposto. Desse modo, a pluralidade de sentidos evocados, sobretudo pela tela em contraste com as cenas apresentadas presencialmente, relativiza a noção de verdade e de autenticidade as quais passam a ser construídas subjetivamente por cada indivíduo que compõe a audiência. Nesse sentido, nenhuma versão da cultura peruana seria original porque a própria língua, em sua essência, já deve ser considerada como uma tradução: primeiramente, do mundo não verbal e, em segundo lugar, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase perpetuados pela linguagem.

[...] este é um país de contrastes. Meu lema cênico é pensar que tudo é igual a seu contrário. Ou seja, se estou trabalhando com algo que tem muito humor, procuro também o seu reverso. Busco o paradoxo da experiência. Creio que isso nos permite não sermos unívocos. Procuro gerar pesos, acentos. Eu vivo fascinado pelo Peru, apesar de tudo. Este é um país que nos golpeia, e não sei se somos

'masoquistas', mas para meu ofício e seu caráter cênico, este país é uma delícia, com todos os seus problemas (RUBIO ZAPATA, 2017d, tradução minha, n.p.)<sup>38</sup>.

Ao lidar, propositalmente, com visões culturais estereotipadas, o espetáculo abre um debate sobre o pouco que se fala dos peruanos como um povo produtor de ideias. Assim, em vários momentos, Miguel Rubio Zapata opta por colocá-lo em situação de desvantagem, de dependência, de raça colonizada. Algumas vezes, a imagem projetada do país na imensa tela de cinema reflete uma visão simpática que apenas perpetua um sistema de dominação através do qual os latino-americanos continuam sendo retratados como produtos exóticos, enquanto os europeus e, sobretudo, os norte-americanos, permanecem como detentores de saberes regidos por seus selvagens impérios mercantis. Nesse sentido, a apropriação do conceito de hibridismo por Rubio Zapata e integrantes do *Yuyachkani* ocorre para descrever fusões dialógicas em meio a novas culturas circunscritas por espaços de fronteira que, conseqüentemente, irão esbarrar em questões concernentes às identidades de um povo.

Entretanto, esse processo de identificação por meio do qual projetamos nossas identidades culturais, na atualidade, tornou-se difuso, variável e problemático. Do mesmo modo, dentro desse universo tecido por processos multiculturais, a identidade também se tornou uma celebração móvel, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados socialmente e lidos pelo olhar forasteiro. Segundo Hernández (2009),

[com] quase 50 anos de produção teatral, o grupo *Yuyachkani* volta a apostar no riso como estratégia de cura, pelas palavras de Rubio, mas também de reconhecimento e de diálogo com diferentes fragmentos da história do Peru, forçando a audiência a também construir sua própria interpretação da obra (HERNÁNDEZ, 2009, tradução minha, n.p.)<sup>39</sup>.

---

<sup>38</sup> [...] este es un país de contrastes. Mi lema escénico es pensar que todo es igual a su contrario. O sea, si estoy trabajando algo que tiene mucho humor, le busco el contrario. Buscar la paradoja de la experiencia. Creo que eso nos permite no ser unívocos. Generar pesos, acentos. Yo vivo fascinado por el Perú, a pesar de todo. Este es un país que nos golpea, y no sé si somos 'masocos' [masoquistas], pero para mi oficio, para lo escénico, este país es una delicia por todos los pendientes que hay (RUBIO ZAPATA, 2017d, n.p.).

<sup>39</sup> Para el grupo, cuyo nombre significa "estoy pensando, estoy recordando", esta obra trae una perspectiva de la historia del Perú como "auto representación paródica", la cual dialoga con los iconos de la cultura que deambulan como fantasmas o espectros de un pasado abandonado en la historia. Casi a [50 años] de producción teatral, el grupo Yuyachkani vuelve a la risa para sanarse, en palabras de Rubio, pero también para reconocerse y dialogar con diferentes fragmentos de la historia del Perú que fuerza a que la audiencia también construya su propia interpretación de esta obra (HERNÁNDEZ, 2009, n.p.).

Assim, este *El último ensayo* aponta em direção a um posicionamento chave nestes momentos críticos da história peruana e mundial: o espetáculo não só realça o declínio dos discursos ideológicos, como também atiza a discussão sobre o problema da representação nas artes cênicas e no mundo contemporâneo. A representação de uma realidade que, muitas vezes, sabemos que não chega sequer a ser uma sombra original dos fatos, mas, com frequência, uma cópia grotesca e inacabada de suas respectivas versões. Zapata ressalta:

Durante a conquista e o colonialismo, a exclusão dos indígenas – cujas condições de seres humanos, inclusive, foram postas em dúvida pela ideologia oficial –, correspondeu a exclusão de práticas artísticas e culturais. Estes últimos processos não se podem considerar concluídos ainda hoje. Na missão colonial, aquele que não se pode erradicar foi incorporado para interiorizar os valores do catolicismo, que usou para isso os elementos de representação presentes na dança, na música e na imagem que, posteriormente, foram assimilados nas grandes exposições festivas, iniciando-se assim os níveis de mescla e sincretismo com os quais convivemos hoje e os que sustentam o encontro de elementos pré-hispânicos e cristãos em uma conjunção de ritos de diversas procedências. Sensibilizarmo-nos sobre como funciona esse mecanismo sincrético é fundamental para entender a mistura e a “hibridização” de processos culturais em constante movimento (RUBIO ZAPATA, 2014, p. 264).

É evidente que esta é mais uma das prerrogativas que o impulsionou a partir para a investigação do que, posteriormente, viria a se materializar cenicamente como a criação de *Santiago* (2000), considerada por muitos como uma das melhores montagens do repertório do *Yuyachkani*.

Antes de estrear como um trabalho teatral em sua forma acabada, *Santiago* - peça em língua *quéchua* que enfocava permutas de fé em uma aldeia andina quase desabitada - foi se consolidando como um processo de investigação nas praças e outros ambientes públicos, sempre com o acompanhamento indispensável do escritor Peter Elmore, coautor da montagem.

Vimos *Santiago Matamoros* em *Santiago Mataindios* pela primeira vez na cidade de *Cuzco* durante a festa de *Corpus Christi*. Foi chocante. Uma multidão fervorosa carregava um cavalo branco com as patas dianteiras levantadas. Ali, nós começamos o processo, mas ainda não sabíamos disso. Uma das primeiras coisas que fizemos foi encomendar a construção de um cavalo branco semelhante em uma escala real. Assim, começamos a explorá-lo (RUBIO ZAPATA, 2017d, n.p.).

Beatriz Rizk (2011) salienta que, nesta obra, o grupo *Yuyachkani* examina a religiosidade popular e a origem do sincretismo religioso tendo em vista que,

por detrás das divindades cristãs e suas liturgias, houve um projeto de relativo êxito de se camuflar os ritos de origem indígena. Portanto, não se trata, aqui, segundo a pesquisadora, de um teatro em branco e preto (ou melhor dizendo, branco e indígena) mas de uma visão de caráter heterogêneo que pôs a perder o falso conceito de miscigenação homogênea. O que entra em questão em *Santiago*, salienta Rizk, é a representação de uma realidade híbrida que aborda as questões que dizem respeito ao transnacionalismo e aos sincretismos simbólicos, problematizando quaisquer leituras simplistas ou estereotipadas sobre o assunto.

Na medida em que o Peru é constituído de uma imensa variedade cultural presente no interior do país, as desavenças decorrentes disto também são enormes. Desse modo, a montagem procura tratar desse hibridismo cultural e de seus impactos numa sociedade devastada pela violência interrogando, ainda, os modos pelos quais os peruanos lidam com sua própria identidade. "A guerra acabou, mas quando a paz começa?" "Quando serão curadas, se é que um dia serão, as feridas deixadas pelos anos de violência política no Peru?"

Com estas perguntas, o espectador é convidado a adentrar o interior da igreja de um povoado aparentemente devastado pela violência civil, localizado em algum lugar da Cordilheira dos Andes. Ali, buscando reviver a cerimônia em homenagem ao apóstolo Santiago, encontram-se em cena três personagens, os últimos três habitantes dessa cidadezinha quase vazia, trancafiados em um santuário onde Santiago é o seu santo padroeiro: Bernardina, uma mestiça que perdeu o casal de filhos gêmeos e espera pelo milagre de encontrá-los; Armando, empresário caucasiano e mordomo do festival em comemoração ao santo, deseja que a vida volte à cidade para continuar obtendo lucros através de seus negócios; e Rufino, um indígena guardião da igreja, herdeiro do trabalho de seu pai, que não se importa se a procissão ocorrerá ou não, razão pela qual os outros dois personagens suspeitam dele. Assim, à sombra de um ritual interrompido e iminente, as imagens, as tensões e as circunstâncias dessas relações entre um branco, um indígena e uma mestiça vão sendo construídas.

Com o fim do período da ditadura Fujimori, a dívida histórica junto aos peruanos ainda parece estar pendente: a guerra não foi apenas nacional; cidades foram dizimadas assim como famílias inteiras foram destroçadas. Essa violência, que é o tema principal de *Santiago*, ainda ocorre

em diferentes estratos da sociedade local, em situações distintas. De tal maneira que o Peru é um país não reconciliado; uma província a caminho dessa reconciliação, com muitas feridas ainda por serem cicatrizadas. Assim, o que a montagem de *Santiago* parece nos revelar é que a guerra interna decretada pelas forças estatais também foi uma guerra entre vizinhos, entre pessoas da mesma cidade que defendiam interesses diferentes. Nesse sentido, sua mensagem conecta-se a um sentido de tolerância entre culturas, entre habitantes, erguendo-se em cena como um hino potente a favor das alteridades.

Figura 9: Cena da montagem de *Santiago* (2000)  
Fotógrafo: Marco Ramón  
Fonte: peru21.pe



Figura 9

O conflito da obra está representado pela posição de cada um dos personagens diante do que poderia significar, no tempo presente, a gigantesca estátua do apóstolo e seu cavalo, cuja intervenção divina, de acordo com Rizk, estaria associada, por exemplo, ao triunfo da colonização espanhola sobre os mouros e, por associação, sobre todos os infiéis, incluindo os “índios” da América. É evidente que o *Yuyachkani* está satirizando os comportamentos manipuladores, oficializados e instituídos, pois a obra representa esse passado colonial que não morre nunca. Um passado colonial que não só forma parte da história peruana, como também modela a mestiçagem e as paridades culturais de um povo. Nesse sentido, Rufino, Bernardina e Armando devem ser tomados como resultado de uma rede disruptiva de processos de percepção e resistência cultural diante dos quais tentam se reconhecer em suas alteridades. Em embates constantes com o pensamento hegemônico, os três personagens buscam formas de sobreviver e de preservar suas singularidades diante dos preconceitos e da violência.

À luz do ponto de vista de Taylor (2013, p.144) a mestiçagem de Bernardina, em *Santiago*, se expressa através de seu corpo já que,

historicamente, está ligada à mistura racial por meio do sexo inter-racial e heterossexual. Isso significa dizer que a personagem é fruto de uma relação sexual pautada pela mistura de raças e que, provavelmente por isso, carrega consigo cicatrizes deixadas por relações de poder desiguais, dominação racial, sexual e, porque não, estupro: o homem branco, representado pela personagem Armando se impõe à mulher indígena pela força. Aqui, a personagem Rufino, enquanto indígena, completa a tríade referente à mestiçagem peruana. Como criança bastarda de raça misturada, Bernardina talvez experimentasse na própria pele as tensões, o racismo, o ódio e o ódio a si próprio associado à dominação caucasiana que, até hoje, impera e difunde um profundo preconceito social e racial vindo do pai branco que se recusa a reconhecer o filho mestiço.

Não nos esqueçamos, ainda, como bem salienta Diana Taylor (2013), de que os montes de lixo sempre ofereceram amplas oportunidades para serem reciclados, revalorizados e reafirmados a partir do que a cultura dominante jogou fora. Como lugar e como prática recuperativa, a mestiçagem nos conduz a uma lógica semelhante de perdidos e achados em termos de raça, gênero e memória cultural. Então, como ler os códigos, os signos, os conceitos descartados e encontrados no lixo? Essa parece ser uma das perguntas chave que, em *Santiago*, deve guiar a racionalidade de seus conflitos.

Todas essas possibilidades cobram sentido e são pertinentes como objeto de exploração devido à complexidade de nossas sociedades, onde cidadania, exclusão, corrupção e racismo são objetos de protesto permanente. O bom teatro sempre será aquele que funciona nos códigos de sua comunidade sem renunciar a essa complexa relação entre o real e o artifício. América Latina e Caribe não significam uma coisa única. É o indígena, o africano, o europeu e o contemporâneo, um lugar aberto a todas as práticas cênicas do século XXI. Nosso teatro recolhe o espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes [...] (RUBIO ZAPATA, 2014, p. 265).

Ao argumentar sobre as alteridades em *Santiago* e em *El Último Ensayo*, Miguel Rubio Zapata parece se ocupar tanto dos usos de saberes populares quanto dos eruditos; tanto dos meios massivos de comunicação quanto dos processos de recepção e apropriação dos bens simbólicos da cultura peruana. O entrelaçamento desses elementos engendra as tessituras híbridas de suas cenas, bem como anima a discussão sobre a mestiçagem e seus desdobramentos históricos, também sobre essa mesma cultura.

Na época globalizada em que vivemos, na qual também a multiculturalidade é celebrada, tudo conflui para que possamos prescindir dos hábitos e das línguas intermediárias, privilegiando as das culturas dominantes. As duas montagens em questão parecem, assim, provocarem reflexão: o período colonial peruano, e, num contexto mais amplo – latino-americano, de fato, teve fim?

#### A Interculturalidade

Foi a partir do início do século XX, que o exotismo formal dos teatros asiáticos inspirou várias pesquisas e obras cênicas européias onde elementos visuais e sonoros eram combinados com a linguagem cênica ocidental. Essa permuta de elementos culturais de origens distintas se revelou com o nome de interculturalidade e foi muito bem aceita por crítica e público, ganhando ares de estilo estético e fundamentação teórica. No entanto, as dificuldades no campo intercultural se apresentam em seus níveis mais básicos ao tomarmos, por exemplo, a definição do que seja cultura(s). Esse apontamento já oferece uma seara reflexiva extensa, sobretudo quando associado a fatores que possam distinguir uma cultura de outras. Patrice Pavis (1996, p.5) já chama a atenção para o fato de que o interculturalismo ainda é um território de contornos obscuros que abriga muita confusão e pouca ética, alguns pensadores e muitos oportunistas. Tal situação aguça a atenção para fatores relacionados aos possíveis mal-entendidos na realização desses intercâmbios: quando não compartilhamos estruturas básicas de comunicação, como a língua e os valores referentes a determinados hábitos, as condições para essa comunicação se dar podem estabelecer estruturas demasiadamente rígidas entre as pessoas. Nesse sentido, devemos levar em conta as relações de poder que, frequentemente, se criam nos contatos interculturais, convocando a se apurar a escuta crítica tanto em relação ao outro, quanto em relação a nós mesmos.

As práticas interculturais aliadas à linguagem teatral são, frequentemente, alvo de protestos por parte de muitos artistas e pesquisadores por entenderem que, mais do que um intercâmbio entre indivíduos culturalmente distintos, se apropriam indevidamente de determinados elementos de sua tradição de modo a, imperceptivelmente, repetir em muitos contextos a lógica do colonizador sobre o colonizado. Nesse sentido, Diana Taylor lança sua crítica ao grupo *Yuyachkani*,

levando em consideração exatamente os pontos abordados pelos parágrafos anteriores:

[como pode] um grupo formado predominantemente (mas, com certeza, não exclusivamente), de pessoas de teatro urbanas, brancas/mestiças, de classe média, falantes de espanhol, ser capaz de pensar/dançar/lembrar as complexidades e divisões étnicas e culturais do país sem minimizar os cismas ou sem representar de modo errôneo aqueles que eles não são? Quem está pensando exatamente o pensamento de quem? [...] Como um grupo formado predominantemente por habitantes de Lima, será que o *Yuyachkani* tem acesso às memórias das comunidades andinas? O grupo conseguiria comemorar suas festas e realizar seus rituais? O *Yuyachkani* seria capaz de contar sua história de trauma social cumulativo? Como evitar acusações de personificação e apropriação? (TAYLOR, 2002, p. 22).

Inicialmente, esses foram dilemas frequentes enfrentados pelo *Yuyachkani* diante das comunidades as quais se dirigiam e que guardavam no seio de seus próprios agrupamentos uma série de códigos, línguas, ritos e rotinas sobre os quais o grupo sabia pouco. Em *Puño de Cobre* (1972), por exemplo, a primeira obra encenada pelo coletivo, relata-nos Rubio Zapata (2001, p.1-2) que o figurino dos atores se limitava a ser composto por uma camisa básica acompanhada de uma calça jeans. Ao final de uma das apresentações, a equipe se surpreendeu com o comentário de um dos mineiros espectadores ao dizer que a peça era boa, porém, prescindia de vestimentas adequadas à realidade de sua comunidade.

Cena da montagem de *Puño de Cobre* (1972)

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/yuyachkaniteatro/5625702993/in/photostream/>



PUÑO DE COBRE - 1972  
Creación Colectiva de Yuyachkani

40  
AÑOS  
Yuyachkani 1971-2011

Figura 10

A pesquisadora Gina María Monge Aguilar (2013), em entrevista com o ator Augusto Casafranca, disponibiliza outro episódio semelhante em sua tese, relatado pelo próprio artista, que viria a ocorrer anos depois em *Allpa Rayku*

(1978) quando numa das apresentações na cidade de *Cuzco*, Casafranca, que integrava uma “dança de camponeses” que compunha a abertura da montagem, não se conteve e começou a gargalhar em cena. Confrontado por Miguel Rubio Zapata, o ator se justificou ancorado pela percepção de que o que estavam realizando ali era uma apropriação indevida, uma imitação malfeita de uma manifestação pertencente a uma cultura que eles mal conheciam. Em decorrência desse fato, novamente a discussão sobre a indevida apropriação cultural retornava ao centro do coletivo, impondo mudanças rigorosas em suas pesquisas futuras. Contudo, para Taylor, a cada nova obra do *Yuyachkani*, o recontar e o reencenar de sua própria história continua apresentando alguns problemas de legitimidade. A autora se pergunta:

O que acontece, por exemplo, com a história de um povo quando não se tem nenhum arquivo para endossar as alegações de violência? Quando essa violência é conhecida apenas por meio de uma repetição performática? (TAYLOR, 2013, p. 289).

Para além dessas questões envolvendo a apropriação cultural, o grupo *Yuyachkani* é hoje um dos exemplos sempre lembrados na utilização das práticas concernentes ao teatro intercultural uma vez que, com suas produções, se orienta pela preservação de elementos que estruturam a cultura de seu povo, ao mesmo tempo em que lança mão de práticas corporais estrangeiras presentes no treinamento de seus atores, como é o caso, por exemplo, do *Tai Chi Chan* e do *Kung Fu*. Nesse sentido, o contato com o *Odin Theatret* capitaneado por Eugênio Barba no *Encuentro Ayacucho* de 1978, provocou em seu interior a tensão necessária para que houvesse contaminações estéticas e metodológicas em seu pensamento teatral, fortalecendo ainda mais o rompimento com os cânones de uma estética eurocêntrica e colonizadora.

Inicialmente, os *Yuyas* discordaram de alguns pressupostos sustentados pela antropologia teatral de Barba que pareciam não contemplar temas que, para o *Yuyachkani*, eram fundamentais. No entanto, a pesquisa sobre as diferentes qualidades energéticas impressas pelo ator na cena e a noção rigorosa sobre o seu treinamento diário foram determinantes para suas práticas posteriores.

Pode-se discordar de Barba, pode-se não estar de acordo com sua opção estética, mas o que dificilmente se pode negar é que se está diante de um renovador do teatro contemporâneo, de um maestro com uma grande vocação pedagógica que tem produzido teórica e praticamente uma sistematização de seu trabalho e, sobretudo, uma respeitável postura ética frente ao teatro valiosa por, principalmente,

se dar em uma época em que se prolifera o artifício, o pragmatismo e a lei do menor esforço (RUBIO ZAPATA, 2001, tradução minha, p.XVI)

<sup>40</sup>.

Desde então, o *Yuyachkani* começou a trabalhar com os princípios do teatro antropológico, sobretudo depois da participação de uma de suas atrizes, Teresa Ralli, na *ISTA – Escola Internacional de Teatro Antropológico* sediada pelo *Odin Teatret* na Dinamarca. A proposta, a partir da referência antropológica, era tomá-la para si, traduzindo-a com base na identidade e na linguagem do grupo, reinventando-a por meio dos limites impostos a cada ator pela delimitação de seu próprio país, bem como pela cultura advinda dele. Não era suficiente praticar uma arte marcial ou aprender uma dança. Era preciso torná-las vivas através do corpo, uma vez que o corpo, para os integrantes do *Yuyachkani*, sempre foi o lugar onde tudo acontece. Para tanto, os atores teriam que se predispor a uma inevitável transformação de hábitos. Desse modo, é possível deduzir como se tenha dado as contaminações estéticas do *Yuyachkani* através das quais puderam acontecer vivências e aprendizados com as técnicas orientais, além dos diálogos e oficinas com Antunes Filho, Augusto Boal, Eugênio Barba, Santiago García, Atahualpa del Cioppo, entre outros.

Essa nova mirada culminou na exaltação de práticas teatrais coletivas, onde atores e diretores passariam a ser transformados pelo próprio caminho criativo a ser descoberto. Desse modo, os mitos individuais dos próprios artistas eram, agora, considerados como relatos a serem apresentados, podendo e devendo ser tomados como formas possíveis de dramaturgia. Por conseguinte, a noção de teatro intercultural no *Yuyachkani* foi afetada pela própria ação exploratória da atenção a si próprio e ao outro, numa situação de ressonância construída a partir dessas hibridizações, dessas misturas. Assim, sua estética se deu (como até hoje se dá) pela justeza do desejo em mesclar-se com aquilo que a eles parecia estranho, ao mesmo tempo, atraindo o familiar. Isso equivale dizer que para Miguel Rubio Zapata, a cultura do ator é composta desses múltiplos saberes que se proliferam através de múltiplas culturas corporais.

---

<sup>40</sup> Si puede discrepar con Barba, se puede no estar de acuerdo con su opción estética, pero lo que difícilmente se puede negar, es que se está frente a un renovador del teatro contemporáneo, a un maestro con una gran vocación pedagógica que ha producido teórica y prácticamente una sistematización de su trabajo y sobre todo, una respetable postura ética frente al teatro, valiosa además por darse en una época en la que abunda el artifício, el pragmatismo y la ley del menor esfuerzo (RUBIO ZAPATA, 2001, p.XVI).

*Los Músicos Ambulantes* (1982), baseado em *Los Saltimbanquis* do argentino Luis Enríquez e do italiano Sergio Bardotti, bem como em *Los músicos de Bremen* dos Irmãos Grimm, se tornou um clássico mantido no repertório do *Yuyachkani* desde 1982, onde os atores despertavam a atenção pela expressividade física, pela movimentação coral e pela musicalidade essencial à narrativa. Esse tripé condizia com a energia e a atmosfera fabular necessárias às personagens vividas por Augusto Casafranca, Teresa Ralli e as irmãs Ana Correa e Débora Correa. A montagem, marcada por fortes tons do interculturalismo, era um híbrido que misturava o folclore peruano com a tradição do teatro de máscaras, com a *Commedia Dell'arte*, com o teatro político de Bertold Brecht e com elementos orientais. *Los Músicos Ambulantes* ainda podia ser entendido como um exemplo de como o *Yuyachkani* apelava para enxertos autobiográficos que funcionavam como um esteio para que os atores construíssem seus respectivos personagens. Por meio do manejo da voz, da máscara, dos instrumentos musicais e dos objetos de cena - princípios caros à formação transmitida por seus integrantes -, o grupo reafirmava o seu pensamento artístico, bem como sua ambição poética, retroalimentando o lugar de sua cena por meio da ressignificação de seus atores dentro dela.

A história gravitava em torno da jornada de um quarteto de bichos (estavam lá o Burro de la Sierra, o *Perro* de la Costa Norte, a *Gallina* de *Chincha* e a Gata de la Selva) que migravam do interior para a capital com o intento de formarem um conjunto musical, território simbólico de alteridade e convívio que, finalmente, poderia acolher as diferenças expressas por cada um.

Com esta obra abrimos uma saga sobre o tema da migração. Esta é a obra da migração feliz por opção, por utopia de artistas que querem vir à capital montar um conjunto a partir da diversidade. Já a segunda obra da trilogia nasceu em pleno conflito armado no ano de 1986, "Encuentro de zorros". Ali falávamos sobre a migração da violência. A terceira parte da trilogia é 'Adiós Ayacucho', a história de um campesino morto e mutilado que chega a Lima para buscar as partes do próprio corpo que lhe faltavam para que, então, pudesse ser sepultado. Todos estes temas a respeito da migração se complementam. *Los Músicos Ambulantes*, a mais sensível, a menos pretenciosa, é a que mais nos tem ensinado sobre o Peru, sobre sua diversidade, sobre nossa profissão, sobre o ofício. E, de alguma maneira, sobre o que o *Yuyachkani* quer fazer: encontrar-se nessa diversidade (RUBIO ZAPATA, 2017e, tradução minha, n.p.)<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> Con esta obra nosotros abrimos una saga sobre el tema de migración. Esta es la obra de la migración feliz, por opción, por utopía de artistas que quieren venir a la capital a hacer un conjunto en esa diversidad. Pero la segunda obra fue en pleno conflicto armado en 1986, "Encuentro de zorros" pero es migración de

Com isto, *Los Músicos Ambulantes* acabava por expor as contradições sociais e políticas de diversas regiões peruanas, como também as especificidades manifestadas através de suas diferentes culturas.

Construindo uma dramaturgia de inegável posicionamento político em pleno rastilho da guerrilha *Sendero Luminoso*, *Los Músicos Ambulantes* alcançava uma multiplicidade de signos manifestos através do tratamento gestual, coreográfico e sonoro, democratizando o acesso a um público variado composto por pessoas de todas as idades. Era, ainda, uma obra cuja trama impulsionava a plateia a refletir sobre alguns dos relevantes temas contemporâneos: fazia-a questionar como no cotidiano se dava as relações sociais e culturais entre os imigrantes peruanos; ou como se foi configurando um micro Peru dentro da cidade de Lima. Nesse sentido, revela-nos o professor Ríchar Primo Silva (2008), era quase um dever assistir a esta obra, não somente por se viver um momento de profunda reflexão sob a forma de entretenimento, mas também porque depois de assisti-la os peruanos sentiam ser possível se tornarem cidadãos melhores para o mundo.

Talvez, se possa pensar que este espetáculo tenha sido um divisor de águas dentro do *Yuyachkani* justamente porque, a partir desta experiência cênica, foi tomada a decisão de se produzir montagens criadas a partir das memórias e vivências de seus atores que funcionassem não somente como um entretenimento, mas que também pudessem construir um espaço de pertencimento e resistência ao teatro espetacular. Nesse sentido, a cena *Yuyachkani* parece ter incorporado elementos da interculturalidade em sua tessitura como um fator natural à sua elaboração, bebendo das águas das tradições teatrais – e não teatrais também – de países estrangeiros e dialogando com elas de inúmeras formas.

---

violencia. Y la tercera es 'Adiós Ayacucho', la historia de un campesino muerto y mutilado que viene a Lima a recoger las partes del cuerpo que la faltan para darse sepultura. Todo este tema de la migración se complementa. Los Músicos Ambulantes, la más sencilla, la menos pretenciosa, es la que más nos ha enseñado del Perú, de su diversidad, de nuestra profesión, del oficio. Y de alguna manera de lo que Yuyachkani quiere hacer: encontrarse en esa diversidad (RUBIO ZAPATA, 2017e, n.p.).

Peça gráfica da montagem de *Los Musicos Ambulantes* (1982)  
 Fonte: <https://www.facebook.com/centroculturalUP/photos/>



Figura 11

Esta obra gravita em torno de uma utopia, da possibilidade de nos identificarmos com o outro, mais além da tolerância. Eu posso 'tolerar' a diferença, mas me identificar com ela é me aceitar e aceitar o outro; é buscar os elementos que te movem, te mobilizam, assumir sua cultura como sendo minha. Estamos falando de uma cultura mãe andina que conduz democraticamente um encontro com todas as culturas minoritárias. (...) como dizia José María Arguedas: viver todas as pátrias e suas possibilidades de cores (CORREA, A. 2017e, tradução minha, n.p.)<sup>42</sup>.

## A Máscara

Um bom exemplo de como os integrantes do *Yuyachkani* procuram trabalhar com o universo intercultural e, por conseguinte, com a máscara teatral, está presente na montagem de *Allpa-Rayku* (1978) inspirada em uma circunstância de reapropriação de terras por parte dos camponeses pobres de *Andahuaylas*, no sudeste do Peru. Essa obra marcou o início de uma parceria longeva entre o grupo e o artista Edmundo Torres, decisiva para a incorporação da máscara, do mundo das festas populares andinas, da dança proveniente de outros continentes, da música e do idioma *quéchua* nas obras teatrais posteriores do grupo. A montagem também abriu um caminho de exploração

<sup>42</sup> Esta obra te habla de una utopía, de la posibilidad de identificarte con el otro, más allá de la tolerancia. Yo puedo 'tolerar' que estés, pero identificarte es aceptarte, tratar de buscar los elementos que a ti te mueven, te movilizan, asumir tu cultura como mía. Estamos hablando de una cultura madre andina que conduce democráticamente un encuentro con todas las culturas minoritarias. (...) como decía José María Arguedas: vivir todas las pátrias, las quinquas de colores (CORREA, A. 2017e, n.p.).

inédito, chamando a atenção de seus integrantes para expressões artísticas que se mantiveram vivas e renovaram-se através de longos anos de resistência à dominação cultural. Nesse sentido, de acordo com Rubio Zapata (2001), *Allpa Rayku* permitiu aos *Yuyas* compreender o teatro também como possibilidade de novos personagens habitando a cena que, por sua vez, seria formada por escrituras complexas compostas por uma diversidade de textos capazes de imprimir novos ritmos às ações nela engendradas.

Não houve na época nenhum planejamento especializado para nos prepararmos para o uso da máscara festiva e carnavalesca. Edmundo nos deu o conselho de que deveríamos aprender a bailar e buscar, bailando, esse registro corporal necessário para encontrar essa nova presença no corpo, demandada pela máscara. Posteriormente, Edmundo Torres criaria a Sala de Máscaras na sede do *Yuyachkani*, um lugar para confecção e investigação da máscara e o intercâmbio com mestres da máscara do Peru e de outros países (RUBIO ZAPATA, 2017, p. 85-86).

A montagem de *Allpa Rayku* foi uma decorrência da ação cênica *Por el camino de Andahuaylas* e procurou recolher também elementos ligados às canções e aos carnavais que se realizavam nos chamados *Comités de Distração*. Esses eventos se organizavam em cada fazenda invadida e acabavam por realçar as habilidades artísticas dos campesinos locais. Por conseguinte, a obra se apropriaria de dados históricos para contar esse fato a partir da incorporação do uso das máscaras festivas e bufanescas criadas por Torres, o que demandaria por parte dos atores um intenso treinamento corporal baseado em danças tradicionais da região atravessada pela multiculturalidade.

De acordo com Rubio Zapata (2001), *Allpa Rayku* teve como foco avançar em direção a uma concepção dramatúrgica sustentada pelas expressões tradicionais do teatro peruano, pensado como acontecimento capaz de chamar a atenção sobre o cotidiano e, paradoxalmente, romper com sua rotina automatizante. Sua estrutura aberta, sempre com a premente possibilidade de modificar-se a cada apresentação, foi-se definindo a partir das reações do público, bem como de suas opiniões em relação ao que assistiam.

Cena da montagem de *Allpa Rayku* (1978)

Fonte: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=116>



Figura 12

Um primeiro problema que tivemos que enfrentar foi o dramático. Como integrar em uma só obra o teatro, a música, a dança e a poesia? (...) Foi a prática e o material que tínhamos que nos levou a questionar o texto literário teatral como código determinante no espetáculo, e a buscar outras formas de “escritura” teatral (RUBIO ZAPATA, 2001, tradução minha, p. 5-6) <sup>43</sup>.

A atriz Débora Correa (2009) relata que a partir do trabalho desenvolvido com as máscaras em *Allpa Rayku*, foi possível estruturá-las em duas vertentes: as máscaras originadas das diversas tradições teatrais europeias e asiáticas e as decorrentes das próprias tradições e teatralidades nativas, encontradas nas festas populares andinas. Segundo ela, foi de extrema utilidade todo seu treinamento físico desenvolvido dentro e fora do *Yuyachkani*, uma vez que pode aplicá-lo na pesquisa com máscaras. Cada uma das técnicas empregadas, segundo a atriz, aumentava o número de questionamentos acerca de seu ofício, o que possibilitou também que optasse por revelar em sua demonstração técnica *Por Detrás de la Máscara* a maneira pela qual enfrentava todas essas perguntas, lançando mão de alguns exemplos de personagens mascaradas construídas em diversas obras de seu grupo. “Qual a primeira coisa que faço quando decido trabalhar com uma máscara? Olho-a, toco-a, faço-me uma série de perguntas: quem é? O que quer? O que faz? Como é? O que quer me dizer?” (CORREA, 2009, p. 171).

Durante anos de trabalho com o *Yuyachkani* conheci diversas formas de treinamento corporal: ginástica, acrobacia, danças tradicionais, taichi, artes marciais, dança moderna e outras disciplinas corporais.

<sup>43</sup> Un primer problema que debíamos afrontar – y creemos no haber solucionado aún – ha sido el dramático. ¿Cómo integrar en una sola obra el teatro, la música, la danza y la poesía? (...) Fue la práctica y el material que teníamos lo que nos llevó a cuestionar el texto literario teatral como código determinante en el espectáculo, y a buscar también otras formas de “escritura” teatral (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 5-6).

Fruto de uma longa jornada percorrida até aqui, permaneço com os princípios básicos destas disciplinas que me ajudaram a procurar por minha presença cênica. Para investigar esta presença, ainda hoje preciso reconhecer uma energia diferente da energia cotidiana; então o que faço: começo por reconhecer minha coluna vertebral que é o eixo que articula meu corpo; então, desperto minha coluna com exercícios e movimentos ondulantes, para trás, para frente, para os lados, para baixo e para cima, sempre prestando atenção em encontrar novos movimentos. Depois de tornar consciente o uso de minha coluna vertebral, trabalho a partir de um triângulo imaginário formado por minha cabeça, meus ombros e meus braços; já que a máscara será colocada sobre meu rosto, movo conscientemente este triângulo com o objetivo de dar vida à máscara compondo, simultaneamente, movimentos complementares com o auxílio de meu pescoço, cabeça, ombros, braços, mãos e dedos (CORREA, 2009, tradução minha, p.170) <sup>44</sup>.

Peça gráfica da demonstração *Por Detrás de la Máscara*

Fonte: <https://radio.uchile.cl/2019/03/25/santiago-recibe-su-primer-encuentro-con-la-mascara-escenica/>

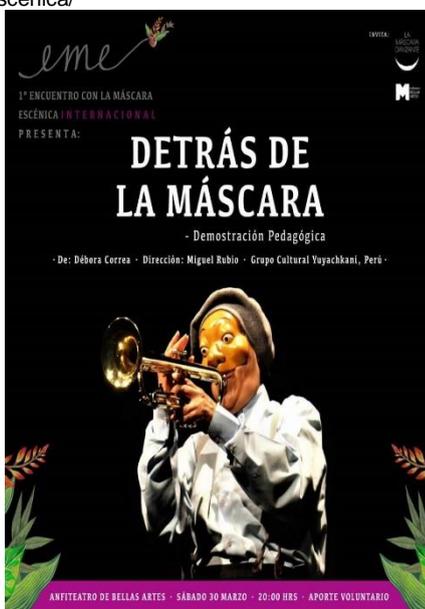


Figura 13

Através de *Por Detrás de la Máscara*, suas reflexões e seus processos de criação se encontravam vivos e se mesclavam com as noções ancestrais de cultura e identidade – elementos a partir do qual se elaboravam as propostas de

<sup>44</sup> Durante años de trabajo en Yuyachkani he conocido diversas formas de entrenamiento corporal: gimnasia, acrobacia, danzas tradicionales, taichi, artes marciales, danza moderna y otras disciplinas corporales. Luego de un largo recorrido, me quedo con los principios básicos de estas disciplinas que ayudaron a buscar mi presencia escénica. Para indagar esta presencia me es necesario reconocer una energía diferente a la energía cotidiana; entonces que hago: comienzo por reconocer mi columna vertebral que es el eje que articula mi cuerpo, despierto mi columna con ejercicios y movimientos ondulantes hacia atrás, hacia adelante, hacia los costados, hacia abajo y arriba ella pongo en atención para encontrar nuevos movimientos. Luego de hacer consciente el uso de mi columna vertebral, trabajo un triángulo imaginario conformado por mi cabeza, mis hombros y mis brazos; ya que la máscara se ubicará sobre mi rostro, muevo conscientemente este triángulo con el objetivo de darle vida a la máscara, componiendo movimientos complementarios con mi cuello, cabeza, hombros, brazos, manos y dedos (CORREA, 2009, p.170).

trabalho do *Yuyachkani*. Para esses artistas, a máscara deve ser compreendida como uma ferramenta que coloca o ator defronte a um Outro, a um Outro de si. Suas inúmeras capacidades criativas possibilitam a eles descobrirem uma voz própria e um sentimento justo que coabitem neste Outro que os divide. Desse modo, o trabalho do ator mascarado reside nesta aprendizagem, nesta transcendência do rosto, nesta transcendência do Outro em direção ao descobrimento de sua própria alma.

Nesse sentido, Jean Marie Binoche, diretor especializado nessa arte, teve um papel fundamental para o grupo ao desenvolver em 1983 intensas oficinas com seus integrantes.

Quando, no nosso dia a dia, nos comunicamos com a cara descoberta, muitas vezes a palavra diz uma coisa e os olhos outra. Esta mentira é impossível de ser sustentada com a utilização da máscara. Se o ator não é verdadeiro por dentro de suas emoções, a máscara não expressará nada. Portanto, trata-se, aqui, de se ir em busca de uma linguagem genuinamente teatral que não se assemelha em nada com a vida cotidiana (Binoche apud D.Correa, 2009, tradução minha, p.170)<sup>45</sup>.

Desta forma, a máscara, seja ela um objeto a ser manipulado ou construído por meio da maquiagem, situa os *Yuyas* e os espectadores em uma dimensão que ultrapassa os limites do realismo ao exigir desses artistas uma voz e uma corporalidade diferentes das do registro diário.

Para o ator e diretor André Pérez, citado por Ileana Diéguez em seu artigo *Hacia otro rostro: viaje a la máscara* integrante do livro *Pedagogía y experimentación en el teatro latinoamericano* (1996)<sup>46</sup>, o ator de posse da máscara deve revelar seu coração, suas emoções e os seus desejos mais recônditos; expor tudo o que na vida ordinária está reservado a permanecer oculto. Somente através de uma vontade transcendental pode-se animar e se quebrar as barreiras cotidianas, bem como o fortalecimento do ego na busca por outros espaços e outros rostos. Assim, a máscara torna-se um estado preenchido de verdades, de sinceridade não apenas ao nível das emoções, mas, sobretudo, ao nível dos mais insignificantes movimentos articulados pelo corpo

---

<sup>45</sup> Cuando hablamos en la vida diaria con la cara descubierta, muchas veces, la palabra dice una cosa y los ojos, otra; esa mentira es imposible con la máscara. Si uno no está verdadero por dentro, la máscara lo rechaza; se trata entonces de buscar el registro de un lenguaje esencialmente teatral que no tiene nada que ver con la cotidianidad, se trata de encontrar una correspondencia del cuerpo, la voz y el movimiento al buscar la proyección de la silueta de la máscara con la silueta del propio cuerpo del actor (Binoche, 2009, p.170).

<sup>46</sup> Faz-se necessário ressaltar que, por falta de fontes bibliográficas provenientes diretamente de André Pérez, a opção foi a de colher informações sobre pontos de vista do autor através de Ileana Diéguez.

do ator. Aqui, trata-se de se transmitir e evidenciar sentimentos que não podem ser vistos, mas, vivenciados. Por isto, para Pérez, o ator do teatro de máscaras deve recorrer a uma profunda concentração e apelar para todos os seus repertórios emocionais de modo a fazer aparecer em cena o mistério, a mágica de se tornar visível, o invisível. A presença da máscara pressupõe ainda, de acordo com o artista, uma ritualidade uma vez que sua vocação intercultural está intrinsecamente associada aos ritos e às suas múltiplas conexões com os diferentes princípios da tradição do teatro oriental.

Na montagem de *Los Músicos Ambulantes* (1982), por exemplo, de acordo com Rubio Zapata (2017e), o *Yuyachkani* sabia que faria uso de máscaras, mas não imaginou o longo processo pelo qual teria que passar para encontrar a máscara correspondente a cada personagem. Edmundo Torres as foi construindo a partir das sugestões compartilhadas e das discussões com cada um dos atores, uma vez que suas personagens fariam uso delas todo o tempo. Por meio desta experiência, o grupo pôde orientar definitivamente sua busca por um corpo festivo, dançante, disposto a receber a máscara e a firmar com ela uma unidade corpórea que bailasse, cantasse, tocasse instrumentos diversos, mas que, sobretudo, jogasse.

Como relata Débora Correa, nessa montagem, a atriz fez uso de uma meia máscara para personificar de maneira humanizada a personagem de uma gata da amazônia peruana fugindo dos mal tratos de sua patroa. Essa meia máscara foi inspirada nas máscaras da *Commedia Dell'arte* italiana as quais não somente permitem que os atores falem sem grandes dificuldades, como também fazem com que vejam com clareza, uma vez que sua abertura para os olhos é relativamente larga. Para o bom uso na construção de seu papel, Correa desenvolveu um treinamento a partir de sua coluna vertebral trabalhando suas percepções em relação às vértebras de um felino. Através delas, pôde explorar ao máximo os movimentos, ritmos e comportamentos desses animais que acabaram por fazer com que descobrisse novas cadências e possibilidades sensuais presentes em seu próprio corpo.

Já *Bocón*, um de seus personagens no espetáculo *Encuentro de Zorros* (1985), era representado por uma máscara inspirada no rosto de um índio que, por sua vez, era retratado com a boca aberta e fazia supor que poderia tanto estar anunciando alguma notícia, quanto estar cantando uma canção andina.

Cena da montagem de *Encuentro de Zorros* (1985)  
 Fonte: <http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=116>



Figura 14

No espetáculo infantil *Un día en perfecta paz* (1984), sua personagem era *Pocholo* e fôra construída a partir das máscaras orientais. Para a atriz, este tipo de máscara apresentava um elemento novo que dizia respeito justamente ao olhar limitado que o objeto impunha e que, por isso, a obrigava a movimentar-se de uma maneira diferente. Uma vez que não podia enxergar seu próprio corpo, podia sentir nascer um outro corpo no seu.

*Assim, aprendi uma maneira de caminhar: dobrando meus joelhos e deslizando meus pés suavemente sobre o chão, uma maneira nova de movimentar-me, com sequências do Tai Chi que me davam uma sensação de florescimento no espaço e me permitiam desenvolver um trabalho sutil com minha cabeça, pescoço, ombros, braços e mãos (CORREA, 2009, tradução minha, p.179) <sup>47</sup>.*

*Se o teatro é um território genuíno para que se possa exercitar a liberdade, talvez o uso da máscara pelos Yuyas permita que essa liberdade se exerça e se expanda no interior de si próprios, bem como no de suas cenas. Nesse sentido, o ator portador da máscara deve aprender a completá-la; mas, para completá-la, talvez seja preciso se libertar de si; fazer-se viver dentro da máscara, talvez implique em desprender-se de algumas de suas amarras; respirá-la alcançando um domínio corporal em estreita sintonia com esse universo, talvez exija a independência dada pela coragem. Coragem de unir-se à máscara por uma*

<sup>47</sup> Así, aprendí una manera de caminar: doblando mis rodillas y deslizando mis pies suavemente, una manera nueva de desplazarme, con secuencias del Tai Chi chino que me daban una sensación de floración en el espacio y me permitían desarrollar un trabajo sutil con mi cabeza, cuello, hombros, brazos y manos (CORREA, 2009, p.179).

*espécie de fio imaginário estabelecendo com ela uma relação umbilical: o ator, agora, empresta seu corpo para que a máscara possa, através dele, viver.*

Miguel Rubio Zapata e as máscaras

Fonte: <https://ojovisor.lamula.pe/2011/09/05/yuyachkani-se-mudo-a-la-casa-ohiggins/rosanalopezcubas/>



Figura 15

## 2º ato: Práticas Indisciplinadas na Construção do Ato Performático: o Teatro Performativo

Como vimos, a arte contemporânea tem feito da hibridização de seus processos uma estratégia e um espaço de encontro entre disciplinas e gêneros diversos debatendo e combatendo todo tipo de classificação ilusoriamente purista. A teatralidade das últimas décadas do século XX até os dias atuais, tem percorrido caminhos que ultrapassam em muito a dimensão do personagem e da representação, assumindo um caráter performativo ao se projetar como uma arte da presença.

Principalmente a partir do início dos anos 1960, as artes cênicas começaram a explodir suas fronteiras ao interagirem com outros campos artísticos que não somente o teatral. Fronteiras borradas, deflagraram um processo de se repensar seus princípios no âmbito dos espaços que adentravam e produziam, dos corpos que engajavam e da relação que buscavam estabelecer com o espectador. Diante deste contexto, o artista foi convocado a se posicionar criticamente e a assumir publicamente sua obra e seu discurso, se despindo das personagens para que, em seu próprio nome, se responsabilizasse por uma cena atravessada por sua visão de mundo e por sua própria história.

A partir desta lógica, começava a se proliferar nas tessituras cênicas o que na atualidade conhecemos pelo nome de Performance. Sua condição liminar localizada entre ritual, cotidiano e representação/presentação, expunha também seu caráter de transgressão rompendo com o *establishment* e com os poderes hegemônicos nos campos político, social, antropológico e cultural. Portanto, há diversos modos de se abordá-la visto que esta área de estudos se propõe a ser um manancial de possibilidades vivas e mutantes.

Para Jacques Derrida (2009), a performance, assim como o teatro artaudiano, potencializa a crueldade na sua relação com a audiência, na medida em que ativa fluxos paradoxais, ou seja, lógicas de construção de sentidos que escapam à regulamentação do senso comum e dos bons comportamentos. Nesse sentido, para o autor, os trabalhos em performance são cruéis na medida em que a consciência crítica do performer passa a estar atrelada à sua consciência corporal, ativando-a também como coisa corpórea; na medida em

que conduzem o cênico e, por conseguinte, os atadores, as situações-limite acabam por borrar os circuitos que separam a vida da arte.

Como sugere Cohen (2011), fazer esse tipo de distinção entre o real e a ficção nem sempre é uma tarefa simples, pois mesmo que se ancore na quebra da representação enquanto um ideário a ser alcançado, nenhuma pessoa deixa de atuar, uma vez que não existe um estado de espontaneidade puro: se há um pensamento prévio, há também uma formalização e uma representação em jogo. Por mais que exista um lado do ator/performer que aja e fale, existe outro que o observa. Para Cohen (2011, p.96), “nessa situação paradoxal, os dois extremos se tocam: eu não sou mais eu e ao mesmo tempo eu não represento”. Essa espécie de rito antagônico é o que vai caracterizar os trabalhos performáticos que terão um cunho humanista e visarão libertar o homem de seus condicionamentos sociais impostos pelos sistemas normalizantes da cultura. Pretenderão também desamarar o complexo artístico de seus lugares comuns e de suas estruturas hierarquizadas oriundas das relações de poder.

Ao romper com o discurso narrativo linear, a história passa a não interessar tanto mas, sim, o modo como será contada. A determinação espacial, por sua vez, deverá ser compreendida em sua forma mais ampla, o que equivale dizer que para uma performance acontecer basta que esteja circunscrita por qualquer lugar que acomode atuantes-performers e espectadores. Portanto, não deve se realizar, necessariamente, no interior de um edifício teatral.

Dentro do conceito de performance, é fundamental ainda se discutir a questão da hibridez presente nesta linguagem que, se agora sabemos relacionar-se com o grupo das artes da cena, para muitos ela ainda pertenceria à família das artes visuais.

Finalmente, a performance retorna ao performer, àquele que executa uma ação para além das convenções esperadas: um corpo que pode mover-se em direção a qualquer ser humano presente em um acontecimento cênico e que, frequentemente, põe em suspenso o pensamento colonizador com o qual a imaginação dos presentes é, ela sim, provocada, fertilizada (ORTIZ, 2005, tradução minha, p.81) <sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> Finalmente, el performance me há devuelto al performer, aquel ejecuta una acción más allá de las convenciones recorridas: una carne que puede desplazarse hacia cualquiera de los humanos presentes en un acontecimiento escénico y que pone en suspenso una y otra vez la acción de colonización. Con lo cual la imaginación de los presentes queda, ella si, provocada, fertilizada (ORTIZ, 2005. p.81).

Nesse contexto, a relativização da importância da palavra *Teatro* levou a um questionamento sobre outros códigos de expressão encontrando no corpo um território liberador da oralidade. Nesse sentido, o universo corporal passou a ser tomado enquanto uma rica possibilidade discursiva em que os movimentos gestuais já não serviam apenas como ilustradores da textualidade, mas se apresentavam, em muitas situações, como sendo o próprio texto. Assim, surgia um teatro em que as palavras não eram mais o meio primordial de comunicação. Em diversas ocasiões, perdiam mesmo o seu conteúdo semântico, palavras desprovidas de significado utilizadas apenas como um deflagrador rítmico na sua relação com as frases, denominando o que Josete Féral (2008) concebeu como *Teatro Performativo*.

Inserido nessa proposta, pode-se inferir que o nome teatro evoca, ainda que de modo inconsciente, uma linguagem normativa associada a uma gramática hierarquizada, aliciando um imaginário ancestral onde o comprometimento com a representação e com a dramatização se torna pesado demais para servir como suporte a uma arte liminar, anárquica e divergente como a performance. Desse modo, de acordo com Féral, seria preciso continuar esmiuçando a filiação que opera essa fissura epistemológica nas palavras *Teatro* e *Performance*. Para tanto, a autora se apossa de diversas formas de ruptura com o teatro de texto e considera que o evento performático e a performatividade são o núcleo fulcral das práticas teatrais, uma vez que, num enfoque mais generalista, tudo pode ser experimentado como performance: rituais, jogos esportivos, shows musicais, palestras, manifestações políticas, o carnaval, desfiles, aulas e o próprio teatro. Tudo não passa de um ponto de vista performático lançado sobre uma determinada realidade.

Féral defende que existiria, desde sempre, entre a performance e o teatro uma desconfiança recíproca que não parou de se desenvolver ao longo dos anos. Entretanto, afirma, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, essa arte foi certamente o teatro, uma vez que acabou por adotar alguns dos elementos fundadores da cena performática, a saber: a transformação do ator em performer; a descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação; o espetáculo centrado sobre a imagem e sobre a ação e não mais sobre o texto e o apelo à uma receptividade do espectador próximo aos modos das percepções tecnológicas.

Desse modo, as obras performativas, geralmente, se manifestam como possibilidades de escrituras cênicas em permanente desenvolvimento, uma vez que não chegam a um lugar específico, não se prestam a um fim determinado e rejeitam os desfechos formalistas de uma criação. Não se trata mais de uma cena ancorada num texto pronto para ser montado, decorado, seguido, mas de uma cena fragmentada, explodida que, frequentemente, provoca o receptor a concebê-la juntamente com o artista.

A possibilidade de integração dialógica entre os atores do *Yuyachkani* e alguns elementos extraídos da performatividade notada sob a forma de relatos autobiográficos se apresenta na montagem de *Con-cierto Olvido* (2010), espetáculo que se estrutura a partir da história da sociedade peruana nutrido por diversas fontes advindas dos trabalhos individuais vinculados às histórias pessoais de cada ator. A perspectiva dos atores– performers se dedicava a não apelar para o universo da representação, senão como justificativa para apresentar uma pesquisa pessoal e seus impactos na cena, bem como sobre sua relação com o espectador. Nesse sentido, a montagem pode ser entendida como uma espécie de percurso documental através do qual se revela a longa trajetória do *Yuyachkani*, centrada na experimentação das linguagens da cena em permanente diálogo com a dinâmica da teatralidade popular andina.

A estrutura da escrita cênica em *Con-Certo Olvido* busca enfatizar uma textualidade colaborativa, novamente sem a necessidade de se recorrer a qualquer texto prévio. Desse modo, a criação é concebida como o resultado das investigações de cada um dos atores envolvidos no processo, supervisionados pela figura do diretor Miguel Rubio Zapata. Assim, ao misturarem documentações reais com textos ficcionais canônicos, facilmente reconhecidos pelo espectador mediano, os *Yuyas* acabavam por construir um ponto de vista singular sobre os acontecimentos de sua realidade: de um lado, se baseavam na “irrefutabilidade” documental dos fatos; de outro, apostavam nos atravessamentos ficcionais representados pelas obras de autores clássicos que, de modo semelhante, eram capazes de radiografar aspectos particulares correspondentes à vida pública e à tragédia do povo peruano.

Cada ator teve um objetivo temático que foi o de sintonizar a sua história pessoal em perspectiva com a história documentada do Peru. Desse modo, trabalhava-se o hibridismo, o misturado, as mesclas históricas pelas quais o

teatro latino-americano se via atravessado, permitindo que cada atuante pudesse compartilhar sua própria mestiçagem, suas fontes, sua origem, as heranças históricas que recebeu e as que, futuramente, deixará para as novas gerações. Nesse sentido, o princípio regente de *Con-cierto Olvido* foi o de não representar, mas o de mostrar, o de se estar em estado de apresentação ao mesmo tempo em que se soubesse observado. Diante do espectador, era importante para o ator se posicionar regido por outra qualidade de presença, que não a cotidiana; por outra qualidade energética, por ações precisas destinadas a se tornarem cúmplices da audiência e a revelarem a intimidade do que poderia estar por detrás da cena. Desse modo, o objetivo primordial era o de que o ator se desvelasse. Ao mesmo tempo, que se deixasse atravessar por um vocabulário corporal não mediatizado pelo psicologismo. Ali, a narrativa não era tão importante quanto as imagens a ela atreladas, bem como suas espessuras povoadas pela imbricação e o traspassamento de elementos que compunha uma paisagem cênica dinâmica e mutante - características marcantes da cultura contemporânea e, por conseguinte, do teatro de nossa época.

Zapata é preciso ao afirmar que:

Torna-se necessário que a linguagem de nosso ofício não resista a usar novos termos e que possamos ir ao encontro de uma teatralidade complexa, que tenha a ver com reconhecermos em todos os matizes de uma identidade inclusiva onde se encontram os elementos de uma América pré-hispânica e, nela, o híbrido, a arte conceitual, o artista objeto e sujeito de sua obra, a negação da representatividade, a intervenção em espaços públicos, as ambientações, a apropriação de tecnologias, etc. (RUBIO ZAPATA, 2017, p.17).

A montagem era dividida em um primeiro trecho que abordava o ofício do ator, seguida de um segundo momento que interpelava os procedimentos do ofício atorial em tempos de guerrilha, finalizando com uma terceira parte em que os atores discorriam sobre o teatro enquanto uma aspiração e sobre como o artista se via convocado a lidar com questões que dialogassem com seu **tempo**. O resultado dessas experiências é o que *Con-cierto Olvido* documenta e oferece ao espectador. Os atores contam suas histórias, lembram-se de episódios, cantam, dançam numa entrega performática sem a mediação protetiva de nenhum personagem.

Cena da montagem de *Con-cierto Olvido*  
 Fonte: <http://blogdovila.blogspot.com/2010/09/>



Figura 16

De acordo com o crítico cubano Jaime Gómez Triana, *Con-Certo Olvido* é

[...] um ato de lucidez e dedicação, um momento compartilhado de beleza e verdade. Cada ator escolheu sua cadeira, seus elementos mínimos - visíveis e invisíveis, mas inefáveis - oferecendo um pedaço de sua trajetória de vida e invenção teatral (Servindi Web, 2018, tradução minha, n.p.)<sup>49</sup>.

O cenário era simples. Os 17 instrumentos musicais diante dos sete atores formavam parte de sua decoração. As cenas de atuação equalizadas com a música tradicional peruana fazia lembrar os habitantes da cultura pré-colombiana que marcaram fortemente a identidade dos hábitos e costumes do país. O caráter performativo de *Con-cierto olvido* resgata ainda o sentido de pertencimento dos atores e dos espectadores à sua cultura determinante, deflagrado pela ideia de memória social. Assim, atores e atrizes expõem por meio de objetos, depoimentos e documentos coletados, questões éticas associadas a seus arquivos biográficos que, além de revelar dados de si, acabam por revelar histórias de outros. Nesse entrelaçamento entre os âmbitos privados e públicos, as narrativas em *Con-cierto Olvido* vão sendo compostas tendo na alteridade o seu princípio norteador.

Hoje em dia, por exemplo – e isso sim é uma mudança muito grande – eu como criador, como diretor de teatro, não me imagino mais falando sobre os outros, sobre os camponeses, sobre os obreiros, sobre os migrantes; o que estamos fazendo é incluí-los em nossas montagens, uma vez que sentimos que também somos parte dessa temática, dessa textura, dessa estrutura cênica; que somos parte do problema; já não temos que falar sobre os demais para significar a violência, a pobreza, os grandes problemas do país. Basta que nos

<sup>49</sup> Un acto de lucidez y entrega, un momento de belleza y verdad. Cada actor ha elegido su silla, sus elementos mínimos para ofrecer un pedazo de su trayectoria de vida e invención teatral (Servindi, 2018, n.p.).

voltemos para o que se passa com cada um que se encontra ao nosso lado. Eu creio, sim, que há que se olhar para o que está a nossa volta, como também para o que está dentro de nós (RUBIO ZAPATA, 2001, tradução minha, p.124) <sup>50</sup>.

Circundados pelos 17 instrumentos dispostos na beirada do espaço de apresentação, em dado momento os artistas os deixavam de lado para se concentrarem nos diálogos e entoarem, à capela, cantos em *quéchua*. Ao final, os instrumentos retornavam e tudo se encaminhava rumo a uma grande festa.

Talvez, sem se dar conta, em *Con-cierto Olvido*, o espectador também acabava por percorrer um caminho cênico marcado por passos apagados, por corpos mutilados, por vozes silenciadas que dizem respeito à sua própria historicidade. Ademais, para todos, fica claro através desta montagem, que a trajetória histórica do *Yuyachkani* deve ser entendida como a fábula de uma utopia; é ainda não só a crônica documental de um país, como também parte da história da América Latina.

As duas linguagens - a do teatro e a da performance - em *Con-cierto Olvido*, parecem não precisar disputar espaço no interior da cena. Como já vimos, embora cada uma delas tenham seus códigos próprios, esses, por sua vez, são dinâmicos e passíveis de trânsitos e deslocamentos. Assim, abarcam em sua estrutura elementos próprios vindos dessas duas disciplinas artísticas, pondo um fim ao que poderia ser considerado como um problema já ultrapassado. Passam, pois, a serem consideradas como produções de pensamento e de sentido que se expressam a partir do desejo de afetarem-se, rompendo com a ideia de se buscar o ápice catártico como sendo suas molas propulsoras. Sua dimensão performativa acentuada por essa indistinção entre o que é montagem e o que dela escapa; entre o que é real e o que não; a partir desses deslizamentos de um território a outro, o que se cria, talvez, seja um fluxo contínuo entre as funções dos criadores e dos espectadores. Nesse sentido, pode-se deduzir que a incursão do *Yuyachkani* na criação de *Con-cierto Olvido* equipara a função do espectador com o lugar de uma testemunha privilegiada

---

<sup>50</sup> Hoy día, por ejemplo – y eso sí es un cambio muy fuerte – yo como creador, como director de teatro, no me imagino más hablando sobre los otros, sobre los campesinos, sobre los obreros, sobre los migrantes, sino que lo estamos haciendo es incluir el nosotros, sentir que nosotros también somos parte de esa temática, de esa textura, de esa estructura escénica; que somos parte del problema, porque ya no tienes que hablar de los demás para significar la violencia, la pobreza, los grandes problemas del país. Basta que uno mire lo que pasa con cada uno de nosotros. Yo creo, sí, que hay que mirar el entorno, pero también dentro de ti (RUBIO ZAPATA, 2001, p.124)

diante de uma dramaturgia cênica que registra e revela seu processo inacabado de criação.

### 3º ato: A Cena Autobiográfica e o Teatro Documental

#### O Autobiográfico

Em tempos de apagamento dos contornos existentes entre a realidade e a ficção não apenas nos ambientes de arte, mas na própria vida com o cotidiano, a cena autobiográfica experimenta novos impulsos que testam, por exemplo, não atores ocupando os palcos e atores exibindo suas intimidades em montagens que se deslocam dos edifícios tradicionais para espalharem-se pelos espaços públicos e privados não convencionais.

Desde as *Confissões* de Santo Agostinho, obra referencial dentro dos estudos sobre a linguagem autobiográfica, afirma George Gusdorf (1980) que "cada homem passa a ser responsável por sua própria existência, e as intenções têm tanto peso quanto os atos" (GUSDORF, 1980, p.33). Se antes se valorizava a permanência, a repetição e a esfera pública, com Agostinho passa-se a dar cada vez mais importância para a transcendência, para diferença, para esfera privada; para uma vida que se considere única e valorosa a ponto de ser transformada em narrativa.

No célebre prefácio escrito por Jean Jacques Rousseau (1992), já no século XVIII, o autor se dava conta do conhecimento apenas relativo que temos de nós mesmos. Naquele contexto histórico, os textos de Rousseau tiveram o mérito de difundir a ideia de que qualquer pessoa poderia contar sua vida por meio de histórias pessoais, o que viria a confrontar com o gênero das Memórias, até então exclusivo da aristocracia francesa.

Foucault (2001) também já refletira sobre o tema da escrita de si em seu ensaio homônimo desenvolvido a partir do estudo de um dos mais antigos legados da literatura cristã intitulado *Vita Antonii*, de autoria de Atanásio. Neste texto, o autor argumenta que escrever sobre si já era uma prática adotada desde a antiguidade da vida ascética, que funcionava como uma espécie de disciplinação, pois os ascetas acreditavam que escrevendo sobre seus atos e lendo-os em voz alta estariam se defendendo tanto de pensamentos impuros, como da própria solidão. Já nos textos de *Epícteto*, Michel Foucault encontra uma relação dialógica entre as práticas da escrita de si e as da meditação oriental.

Ao examinar mais detalhadamente o tema da autobiografia, não há como não nos remetermos aos anos 1970 onde tem início, na França, um amplo e

acalorado debate a respeito das narrativas de cunho autobiográfico contradizendo as ideias de Philippe Lejeune, conhecido autor que se dedicou aos estudos sobre o assunto. Lejeune define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 16). Portanto, para esse autor, a autobiografia estaria associada à veracidade dos fatos, ao compromisso com a verdade real estabelecido através de um pacto autobiográfico firmado entre o autor e o leitor. Este pacto, grosso modo, estaria a serviço de não se deixar dúvidas a respeito das identidades do narrador, do protagonista e do autor.

Em contraposição a Lejeune e em consonância com os pensamentos do importante crítico Paul de Man, Serge Doubrovsky vai cunhar em 1977 o termo *Auto ficção* por entender que a escrita, por mais que parta de experiências pessoais narradas em primeira pessoa, sempre será uma forma de arte estetizada e ficcional. As autoficções, portanto, surgem desse contexto em que se percebe a impossibilidade de exatidão na correspondência entre o plano da vida e o plano da obra, em uma assumida mescla entre dados autobiográficos e ficcionais onde a problematização da questão da representação do real começa a se impor com a devida força. “Tratar-se-á sempre de uma ficção, já que isso a que se diz fazer referência, só pode existir em função e dentro de uma construção verbal que se encerra em si mesma” (LEITE, 2017, p.7).

Passados longos séculos de transformações na seara das artes, a autobiografia, antes restrita aos estudos literários e às artes plásticas, ganhou ainda mais espaço a partir dos anos 1990 com o advento da era digital atrelado ao cinema documentário. Já nos anos 2000 vemos crescer consideravelmente o interesse pelo gênero, vindo a ocupar com bastante força as malhas discursivas pertencentes à cena teatral. Entretanto, em tempos pós-modernos, já não é mais possível localizar precisamente a gênese da história individual de um sujeito, mas, pelo contrário, é justamente através da pulverização hegemônica da experiência do eu que se edificam as bases de um novo modelo para narrativas recentes. A partir desta problemática, temos uma proliferação de modelos biográficos regidos pela ideia de que os indivíduos são levados a forjar o desenrolar de suas próprias vidas, tencionando-as com o valor de suas experiências e de suas reflexões sobre as mesmas.

Dentro deste contexto, o autobiográfico pode aparecer tanto em aspectos formais que determinam a escrita de um texto que se assemelhe a um relato, quanto na forma de ações, movimento, gestos em que sua textualidade será expressa através das possibilidades do corpo do ator. Em ambos os casos haverá a exaltação das experiências vividas e do vasculhamento das memórias históricas pertencentes a cada sujeito, num genuíno chamamento cênico ao depoimento pessoal. Nesse sentido, ressalta a pesquisadora Márcia Abujamra (2013), espetáculos que lançam mão desse recurso buscam meios de expressividade para fazer com que o espectador também reflita sobre a sua existência através de uma nova mirada lançada sobre as teatralidades do real:

[...] o ator que conta sua história, da maneira que escolher contá-la, torna-se um criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro. Nesse sentido, talvez o uso da autobiografia seja uma busca da “aura perdida” do teatro (ABUJAMRA, 2013 p.76).

No projeto autobiográfico, se o sujeito fala de si e, com isso, responde a um apelo cultural imperioso de (re)conceber o mundo que o habita, isso faz pensar sobre o fato de que esses atos devem também nos informar sobre o devir desse mesmo sujeito, sobre os caminhos pelos quais ele se constituiu e, quem sabe, também sobre o seu futuro. Nesse sentido, talvez seja impensável abordarmos a história da subjetividade sem considerarmos a relevância dos atos autobiográficos para sua constituição. A partir dessas constatações pode-se perguntar, por exemplo, a respeito das trilhas a que o sujeito percorrerá no intuito de inventar estratégias de se dizer para, assim, repovoar uma realidade abandonada pela voz da tradição. Por essa perspectiva, deparamo-nos, talvez, não só com a história da autobiografia, como também do sujeito moderno.

No solo teatral denominado *Confesiones* (2013), que pode também ser considerado como uma demonstração técnica de trabalho, a atriz Ana Correa compartilha com os espectadores seus processos de criação, nele evocando personagens de espetáculos concebidos. Ao se expressar a partir de diferentes variações energéticas correspondentes a cada uma de suas composições, a artista desvela aos olhos da audiência o empenho físico e espiritual a que se submete ao representar diversos entes ficcionais.

Como ressalta a pesquisadora Marta Hass (2017), desde a estranha mulher que perambula distribuindo selos aos transeuntes, passando pela calma

e serena devota religiosa, pela professora dogmática com toda sua carga de ironia até a sensualidade e arrogância de uma mulher que espera pelo marido em seu apartamento, Ana Correa constrói um diálogo entre as diversas camadas de narrativas desprendidas de seu solo, gerando “uma espiral invisível entre a história do Peru, sua história pessoal e a história do grupo” (HASS, 2017, p.102).

[...] Na obra *Confissões* eu mostro esse processo de uma atriz criadora de um grupo de teatro de criação coletiva que optou por ser grupo e que já tem 45 anos [...]. Então nesse processo de compartilhar “confissões” desses personagens, definitivamente eles te cruzam como mulher, como cidadã, como militante, como mãe, como membro de um grupo que, nos vinte anos de violência que houve nesse país, foi criticado, investigado, ameaçado. Todos esses elementos estão presentes no momento em que o grupo cria, que a atriz ou o ator gera uma presença; uma presença que acaba desenvolvendo-se e convertendo-se em um personagem. É o que faz *Confissões*: a montagem mostra como a realidade e a ficção se cruzam e se mesclam. [...] Eu sou uma mulher da cena, no entanto, o vivido no processo me faz crescer como mulher e como ser humano (CORREA apud ANGULO, 2016, n.p. apud HASS, 2017, p. 103).

A artista se conecta com o espectador fazendo do teatro uma escolha ética de como se levar a vida, onde a presença e o caráter cidadão de suas convicções habitam uma linha estreita entre a ficção e a realidade. No centro do espaço cênico, a figura de um quadrado delimitando a área de apresentação se soma a uma cadeira e a um suporte com um caderno ao qual a atriz recorre para fazer suas narrativas. Contextualizando o momento de cada processo criativo, Ana Correa expõe as motivações para cada personagem, ao mesmo tempo em que revela técnicas e reflete sobre os elementos meta-teatrais presentes em seus procedimentos de pesquisa.

Todos os figurinos, como uma segunda pele da atriz, estão sobre seu corpo que, na medida em que evoca as personagens, deixam à vista as roupas da próxima composição. Nesse sentido, como as cascas de uma cebola, todas as criaturas fazem parte de uma mesma Ana que, por sua vez, também carrega em si a marca de suas personas teatrais.

Essa escrita de si proposta por Correa em *Confesiones* acaba por problematizar questões emergentes da contemporaneidade, envolvendo discussões sobre gênero e sobre o feminismo propiciando, sobretudo para as mulheres, entrarem em contato com novas possibilidades de versões de si mesmos. Alinhado à luta por justiça e à dignidade dos sujeitos sociais, ao romper com as normas regidas pela dominação masculina e pelo patriarcalismo

estrutural das sociedades contemporâneas, *Confesiones* afirma novos horizontes para se lidar com os discursos de poder ainda tão rígidos em seus modos de existência.

Cena da montagem de *Confesiones* (2013)

Fonte: <https://ojovisor.lamula.pe/2013/03/11/yuyachkani-y-ana-correa-estrenanconfesiones/rosanalopezcubas/>



Figura 17

As práticas da escrita de si se desenvolvem na montagem sob diferentes formas, tendo diferentes causas e objetivos ao longo de sua execução: dos momentos representados por suas manifestações mais convencionais ou por fatos desprendidos das memórias de Ana até os testemunhos e os relatos traumáticos. Assim, o espectador, paulatinamente, se conecta às múltiplas figuras ficcionais interpretadas pela atriz, bem como à história pessoal de sua intérprete.

Faz-se importante ressaltar que o *Yuyachkani*, numa época marcada pelo silêncio diante do trauma nacional fujimorista, trouxe à cena protagonistas femininas dando voz a diversas mulheres violentadas e desprezadas pelo sistema político peruano. Com isso, propôs em várias de suas obras um corpo feminino depreendido de uma nação igualmente violada que, talvez por defesa, sempre optou pelo apagamento do que poderia retornar como lembrança. No entanto, a montagem de *Confesiones*, traz uma protagonista que, a partir de seus discursos, tenta romper com os impactos do emudecimento diante da opressão. Nesse processo, parece haver uma espécie de metodologia auto-recriativa compartilhada com o espectador, que acaba por identificar a atriz como um resultado natural da própria criação. Isso implica em uma interessante mudança de perspectiva, uma vez que o autobiográfico no teatro, não raro, se depara com o fato de a constituição de si ser também o efeito de uma prática cênica e vice-versa.

*Vibraciones* é, por sua vez, uma montagem que segue uma configuração semelhante à de *Confesiones* já que o ator e percussionista Julián Vargas também nos relata sobre sua experiência pessoal e profissional dentro do *Yuyachkani*. A singularidade dessa conferência cênica, no entanto, gravita em torno do artista que narra sua história atrelada à musicalidade e à sua relação intensa com os instrumentos de percussão. Enlaçam-se à obra fragmentos de suas personagens entremeados por testemunhos de sua biografia e por muitos momentos musicais.

Segundo o site peruano *Lamula.Pe*<sup>51</sup> (2014), a música parece não apenas acompanhar a montagem de *Vibraciones*, como também parece guiar toda sua ação cênica traduzindo, em muitos momentos, as histórias do ator a partir de vibrações sonoras. Nesse sentido, não há barreiras idiomáticas para sua compreensão: os instrumentos de percussão não somente são utilizados como tais, como também são pensados enquanto conceitos de sonoridades e gestos: a voz e o corpo de Vargas parecem adquirir a habilidade de vibrar e de se comunicar por meio do ritmo muitas vezes imposto pela própria cena.

A relação de Julián Vargas com a percussão não é apenas musical, senão também, é uma relação de extremada organicidade, que faz parecer que seja um desdobramento de seu corpo: cajão, atabaque e tarol se prestam a ser seus meios de expressão que frequentemente invocam, como num ato xamânico, personagens interpretados ao longo dos anos. São também um filtro por meio do qual as confissões de Vargas possam se dar, purgando os males herdados de seus antepassados. Como na cena em que, em velocidade crescente, o performer põe-se a tamborilar um atabaque para que, tão logo, passe a batucar um carrón. Alternando-se entre um instrumento e outro num frenético manuseio dos mesmos, o corpo de Julián Vargas responde aos estímulos rítmicos de modo a também se movimentar como numa espécie de transe progressivo: braços, mãos, coluna vertebral e pernas sacodem-se pelo espaço cênico guiados por uma rigorosa percepção musical. Em dado instante, Vargas dispensa os instrumentos à sua volta para que, através da pantomima, os imagine e os toque sem tocá-los. Essa estratégia imprime cenicamente algo como se o ator

---

<sup>51</sup> *La mula* é uma plataforma virtual de notícias fundada em junho de 2009. Conta com uma equipe editorial que publica cotidianamente resenhas e críticas sobre política, cultura e atualidades. Fonte: <https://lamula.pe/>

estivesse sendo possuído por forças misteriosas guiadas por sua destreza física. A sensação de transcendência se consuma quando o performer passa a emitir alguns ruídos vocais ora harmonizando-os, ora desarmonizando-os com sua movimentação aleatória, evocando algumas sonoridades retiradas de dentro do próprio corpo. Ao bater sistematicamente e ritmicamente em si próprio, por exemplo, o artista não só emite estampidos de múltiplas possibilidades rítmicas, como também nos remete a uma ideia próxima da loucura e da matemática. Julián Vargas parece se transformar em tambor e em seus compassos “o tempo não se conta, se sente. [...] e o meu corpo segue vibrando” (VARGAS apud SILVA & AZEVEDO, 2017). Nesse sentido, utiliza seu corpo como uma orquestra da qual é capaz de ressoar sonoridades e vibrações, oferecendo a seu público através de uma atuação solitária, seu poder de cantar, dançar, tocar e contar sobre sua vida.

A exploração de suas habilidades musicais acaba por ativar um trânsito cênico rumo a espaços humanos aparentemente insondáveis, desvelados para o espectador como um resultado entre as relações possíveis estabelecidas entre tempo-ritmo-melodia-personagem. Nesse sentido, músico e ator geram intercâmbios com os três instrumentos por meio dos quais emergem texturas sonoras, evocações de culturas diversas e uma multiplicidade de timbres criando uma rica atmosfera carregada de temporalidades e sonoridades ancestrais. Todos esses ingredientes são o que organicamente impulsionam Vargas em direção à sua ação no interior da cena, que oferece ao espectador uma experiência biográfica que se converte em um ato performático vigorosamente estranho.

Julián Vargas em *Vibraciones*

Fonte: <http://xvfestivalteatropasto.blogspot.com/2011/07/>



Figura 18

Pode-se dizer que no interior da cena de *Confesiones* e de *Vibraciones* há uma valorização das experiências vitais e do arquivo histórico referentes à Ana Correa e a Julián Vargas, onde o depoimento pessoal de cada um deles não se dá somente como ferramenta de pesquisa, mas funciona sobretudo como concretude material daquilo que sustentará a cena de ambos. Seu depoimento pessoal convoca os dois artistas a adquirirem uma qualidade de presença cênica permeada pela exposição de si mesmos, vetorizando a expressão de um ponto de vista singular e de um posicionamento particular frente a questões diversas. Portanto, seus testemunhos se constituem enquanto um exercício investigativo sobre a representação, mas também os convoca a assumirem uma função de autoria na qual será construída a partir do material que eles mesmos compartilharão nos ensaios.

Nesse sentido, a matéria criativa das duas montagens é apresentada e se desenvolve no espaço habitado pelos dois atores-performers, onde a ideia de realidade parece nascer do mergulho interno assumido por ambos, que se alimentam da representação para encontrarem na própria existência as ressonâncias dela. Assim, o depoimento atorial nas duas montagens manifesta-se como uma qualidade de participação autoral que, nessa condição, pressuporá tanto um ator propositivo na apresentação de elementos cênicos, quanto também reflexivo na condução do processo criativo.

Ana e Julián, falando e escrevendo-se a partir do que contam, acabam por gerar para o público uma versão de si mesmos; narram-se e, portanto, inventam-se. Ao debruçarem-se sobre suas intimidades, acabam também por reescreverem suas respectivas vidas em perspectiva com a artificialidade da cena. Portanto, tendem a constitui-las como o que vive através do olhar de quem os assiste.

Neste sentido, faz-se instigante considerar que, em dada medida, a função política dos atores nos respectivos espetáculos de cunho autobiográfico talvez contribua não apenas para se pensar sobre a construção social do cotidiano, mas, paralelamente, também, sobre a presença da performance em suas próprias vidas de cidadãos comuns.

## O Teatro Documental

De acordo com Patrice Pavis (2011) o teatro documental se originou no século XIX e se deu a partir dos autos e das obras históricas citadas pelo dramaturgo alemão Georg Büchner (1813- 1837) em *A Morte de Danton* (1835). A produção dramatúrgica de teatro documentário pós primeira guerra, teve no encenador alemão Erwin Piscator (1893-1966) sua principal referência. Na década de 1920, a partir de suas encenações de natureza política, Piscator construiu um discurso teatral de caráter politizado, estabelecendo um diálogo direto com a realidade de seu tempo. Tais encenações incorporavam os fatos do cotidiano associados ao uso das inovações tecnológicas, apresentando-os como forma de conscientização comunitária.

Nas décadas de 1950 e de 1960, pode-se incluir no panorama documental o surgimento do termo *docudrama* cujo maior expoente seria Peter Weiss com seu espetáculo *O Interrogatório* escrito em 1965. A fonte dramatúrgica dessa montagem se estruturava a partir dos depoimentos reais prestados no *Tribunal de Auschwitz* e acabou por inaugurar um projeto de teatro que abriria uma possibilidade de diálogo com as necessidades políticas da época.

Paralelamente, em 1966, Peter Brook desenvolvia o espetáculo *US* que abordava o conflito ideológico da Guerra do Vietnã. Essa obra também aludia àquilo que se passava nos campos de combate como uma tentativa de conscientizar o espectador sobre as suas próprias responsabilidades e sobre o preço da guerra a ser pago não só pelos Estados Unidos e pela extinta União Soviética, mas por todo o restante do planeta. Assim, a tradição do teatro documentário passou a ecoar em trabalhos cênicos que, através da memória coletiva e pessoal, buscavam material para criarem discussões relevantes, geralmente de cunho sócio-político, endereçadas à esfera pública.

No Brasil é de inegável relevância o trabalho desenvolvido por Marcelo Soler (2010) que inaugurou dentro da academia a discussão em torno do tema. Seu livro *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção* lida com as múltiplas camadas de realidade que possam estar contidas em um documento, tornando-se obrigatório para os que queiram percorrer os caminhos abertos por essa vertente do teatro. Segundo Soler, em um processo de teatro documentário, o olhar por parte de todos envolvidos sobre os dados de não-ficção fará com que

as pessoas, objetos, espaços e palavras sejam vistos sob uma ótica diferente da usual, devolvendo-lhes significados e sentidos inéditos. Mais do que as questões de linguagem, a produção de sentido torna-se o foco de reflexão do processo documental, fazendo com que a cena ganhe a atribuição daquilo que realmente é: um discurso articulado sobre o mundo. O desafio colocado é o de se pensar, de maneira global, as peculiaridades da não-ficção, sobretudo em relação à preparação do espectador já contaminado pela espetacularização da vida e que, por isso, costuma atribuir à realidade uma roupagem ficcional.

Um documento nada mais é do que uma espécie de dado não-ficcional que pode servir à encenação seja ela de caráter documentário ou não. Chamamos de dado não-ficcional qualquer tipo de fonte que se configura num testemunho registrado diretamente da realidade, ou seja, tudo que é dito, escrito ou visto que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção. A representação não se dá no dado em si, mas no registro dele. Essa definição guarda inúmeros questionamentos que devem ser lembrados para não se correr o risco de ser compreendido de maneira simplista (SOLER, 2008, p.36).

Podemos citar diversas montagens do grupo cultural *Yuyachkani* que fazem uso de arquivos documentais para tecerem as malhas de seus respectivos discursos. Desse modo, faz-se importante ressaltar que esse caráter documental se revela como um dado relevante a mais a ser considerado: as palavras proferidas por seus atores, muitas vezes, não fazem parte do imaginário de um dramaturgo, mas, pelo contrário, compõem um relato de alguém que experimentou em vida a situação enfocada sem as ambições de torná-la uma obra pública. Mesmo nas circunstâncias em que o dramaturgo possa ter passado por momentos análogos ou que tenha partido de estudos históricos sobre algum tema em especial, devemos considerar que existe uma distinção estrutural entre a construção de um texto dramaturgico e um texto real contido nos depoimentos vividos. Inclusive, por isso, não devemos confundir as obras baseadas em fatos reais com aquelas que apresentam documentos em sua constituição.

Na prática documentária não se pretende construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas organizar um discurso a fim de discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem para explorar uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais (SOLER, 2008, p.36).

É o olhar do espectador, portanto, esclarece-nos Soler, que transforma o que está sendo apresentado em documentário: “De nada adianta a

intencionalidade em documentar, e o trabalho com e sobre os dados de não-ficção se o espectador não tem uma percepção de seu caráter documental” (SOLER, 2008, p. 38). Para o autor, é na relação entre todas essas instâncias que é possível existir o documento.

Dentro desta perspectiva, cito o trabalho de Ana Correa e Débora Correa, irmãs e atrizes do grupo *Yuyachkani* que, além do envolvimento com as montagens do coletivo, sempre estiveram comprometidas com outros projetos que implicassem a mulher como lócus enunciativos. Trabalhos que as convocassem a investigar o corpo-testemunhal não só a partir de suas histórias individuais, como também da memória coletiva de seu país. *Kay Punku (Esta porta)* e *Nunca más contra ninguna mujer* -, se deram entre os anos de 2007 e 2011, ambos referenciados pela frase estampada em outdoor reproduzido a seguir: *Mi cuerpo no es el campo de batalla*.

Peça gráfica criada por Natalia Iguíñiz  
 Fonte: <https://www.mujereslibresdeviolencia.usmp.edu.pe/blog/2015/05/tu-cuerpono-es-un-campo-de-batalla/>



Figura 19

O conhecimento escavado e exposto à luz pela cena documental nessas duas performances não deve ser confundido com a realidade em seu estado bruto, pois os documentos, além de serem pautados por registros elaborados por alguém - e uma pessoa estará sempre atravessada por suas ambições subjetivas -, também sempre farão referência a uma época e estarão comprometidos com questões referentes ao tempo de quem os elaborou. Nesse sentido, o documento, em nome de uma abordagem cientificamente precisa,

sempre foi percebido socialmente como uma prova determinante, irrefutável, imparcial e conclusiva sobre os fatos. No entanto, o que a proposta do teatro documental parece propor é justamente o contrário disto: é preciso duvidar sobre o que nos é declarado como uma verdade instituída. O que será que os fatos escondem, simplificam, reduzem? O que será que pode estar por detrás de um documento?

É importante ainda não se perder de vista que a partir do momento em que Débora e Ana Correa elegem um tema social para ser discutido - no caso, a violência contra a mulher campesina peruana -, surge um grupo específico ( e que não é o delas), a ser investigado e documentado no intuito de, posteriormente, dar-lhe voz, transformando-o em material criativo. Dois grupos sociais distintos – o das atrizes e o do objeto pesquisado, passam a dialogar referendados por um elo de confiança no compartilhamento de experiências. Esta zona dialógica criada, adverte-nos a historiadora Elise Vieira (2013, n.p.), requer uma atenção ética por parte daqueles que pesquisam, na medida que os pesquisados se encontram em situações vulneráveis, como também são pessoas que assistirão à obra documentada. Desta forma, a possibilidade da memória não-oficial vir à tona mostra-se como um fator relevante para que a cena documental seja essencialmente política, uma vez que compartilha informações que não seriam veiculadas em mídias convencionais.

Partindo para os contextos que permearam as duas montagens em questão, é necessário ressaltar que, em março de 1984, nas comunidades andinas de *Manta e Vilca* (região de *Huancavelica*, Peru), instalaram-se as bases do exército peruano no meio do conflito armado interno (CAI) com o objetivo de eliminar os comitês populares que permitiam aos grupos considerados subversivos operarem na área. A magnitude alcançada pela violência sexual impingida massivamente contra as mulheres dessas comunidades foi considerada pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (2003) como um fato representativo e um dos primeiros testemunhos coletivos de violência contra o corpo feminino que, segundo seu Informe resultou forçadamente em mais de trinta gestações. Nessa ocasião, nenhum pai apareceu para reconhecer seu filho, deixando essa tarefa para as mães e para as avós. Ainda segundo o documento, a violência contra a mulher foi uma prática muitas vezes impingida simultaneamente por vários homens, e abarcava desde a escravidão sexual até

a união matrimonial forçada, a prostituição vigiada, a gravidez e o aborto compulsório. Foi assim que o caso *Manta e Vilca*, abrigou a denúncia de nove mulheres que acusaram treze soldados de as terem violado repetidamente. São justamente essas histórias que representam a montagem de *Kay Punku* (2007) ou *Esta Porta* criada pelas irmãs Correa.

A performance se propunha não somente resgatar essa memória, mas também apresentar para o espectador a versão das próprias vítimas, no caso, reféns de sua própria história. Isto porque estas mesmas mulheres, por terem contado a verdade sobre suas trágicas experiências, sofreram o preconceito e o rechaço por parte da comunidade onde viviam. Encontravam-se também abandonadas pelas ações protetivas da família e do Estado. Além disto, seus violadores não foram sequer penalizados pelos crimes cometidos. A maioria delas compunha os setores marginalizados da sociedade do país por serem analfabetas, geralmente campesinas ou donas de casa (Informe Final da CVC, 2003, p. 275-276).

As detidas se encontravam do outro lado das portas da Base Militar e eram mantidas presas durante vários meses; sem comida, golpeadas e violadas a qualquer hora da noite e do dia. Nesse sentido, a violência retratada em *Kay Punku* adquire formas variadas, onde a denúncia como ato performativo fissa as estruturas tradicionais de gênero que, não raro, tendem a normalizar e a silenciar o estupro, perpetuando a desigualdade e institucionalizando a agressão. Com isso, a obra coloca em discussão o feminicídio lembrando de seu caráter epidêmico e da continuidade das estruturas sociais que circunscrevem o Peru como sendo um dos países com maior índice de extermínio de mulheres. Atualiza também a luta pelo acesso à justiça e pela demanda de que esses traumas possam ser reconhecidos, uma vez que boa parte da sociedade, suas próprias comunidades e o próprio Estado, os colocam sob suspeita.

Ao ingressar no teatro, o espectador deparava-se com duas presenças femininas em cena: uma delas, sentada, cobria seu rosto e suas roupas com camadas espessas de barro; havia uma porta fechada localizada no centro da área de representação. Logo, uma das mulheres se levantava e se posicionava por detrás da referida porta deixando, assim, de se tornar visível para o público. Sobre ela era projetada uma sombra desenhada com pedras, que tinha gravado em suas bordas alguns nomes de militares abusadores. Posteriormente, essas

pedras também representariam os filhos e filhas gerados pelos estupros sofridos, que, por não serem reconhecidos por seus pais biológicos, foram deixados como pedras no caminho.

A porta era um elemento carregado de múltiplos sentidos e aludia às estruturas sociais que sustentavam a violência, convidando o espectador a se perguntar sobre o seu lugar diante desse panorama sombrio: faziam parte dessa violência? Eram, diante dela, meros contempladores? Reproduziam-na em suas relações cotidianas?

Se a porta ia, paulatinamente, adquirindo novos significados, os sinos presentes em cena desempenhavam uma função cronológica da memória de quem desfruta do poder:

[...] Cada vez que a personagem de Ana Correa toca os sinos, a população recebe ordens às quais devem obedecer: “toque de penitência, toque de batismo, toque de emergência”. Estes são os primeiros sons de *Kay Punku* e o toque de emergência é o que dá abertura ao tempo da violência nas comunidades que estão sob o domínio das armas (SOUZA, 2012, n.p.).

Em dado momento, a mulher fora da cena, retornava para relatar o que havia lhe acontecido, realizando um ato de reconhecimento e catarse: “Ali nos agarravam com chutes, nos metiam em cilindros de água, nos golpeavam com estocadas de armas. Feriam nossos corpos e nos abusavam (Correa y Correa, tradução minha, 2007)<sup>52</sup>. Desse momento em diante, instalava-se um processo de ruptura com o trauma vivido a partir de uma elaboração simbólica por parte da vítima. Então, repentinamente, a porta se desmontava e as duas atrizes se punham a sapatear e a dançar sobre ela; logo voltavam a erguê-la, resignificando-a, ao decorá-la com flores, evocando a ideia de um novo começo, de um possível renascimento.

Desde o ato subversivo de nomear, que necessariamente implica em comunicar e dar visibilidade, em continuar a desmontar para que, tão logo, se volte a montar, as criadoras e atrizes representam os desejos das mulheres em colocar abaixo as estruturas que sustentam as desigualdades contra elas, que se concretizam a partir do relato destas histórias em particular atravessado pela violência sexual sofrida, bem como, nesses casos, pela permanência da negação de justiça (DÍAZ,

---

<sup>52</sup> Allí nos agarraban a patadas, nos metían en cilindros de agua, nos golpeaban con la culata de las armas. Nos partían cualquier parte del cuerpo y nos abusaban (Correa y Correa, 2007).

Camila Fernanda Sastre. *Crolar*, v. 8, n. 1, n. p., tradução minha, 2019)<sup>53</sup>.

Já a cena *Nunca más contra ninguna mujer*, de estrutura relativamente simples, em que a ocupação espacial se realizava nas praças da cidade de Lima, consistia em promover um diálogo com as estátuas públicas dos grandes heróis da história oficial peruana e também flertava com os contextos abusivos, sobretudo, no que diziam respeito à violação das liberdades individuais e à preservação dos direitos das mulheres.

Nos olhos das esculturas foram colocadas vendas negras, ao mesmo tempo em que no espaço da praça apresentava-se uma performance. Nela, um grande número de mulheres trajadas ao estilo campesino e de homens vestidos como soldados encenavam, através de ações físicas, de movimentos coreografados e do trabalho com objetos, o momento preciso em que se realizava a violação sexual contra o corpo feminino durante as duas décadas de guerrilha. Desse modo, ressalta-nos Souza (2012), era possível avistar a cegueira do enredo histórico oficial do país relacionada à violação de direitos. Segundo a pesquisadora:

[...] este projeto chamava atenção pela maneira como as criadoras aproveitavam o espaço público e o ocupavam instaurando um antimonumento a partir da contestação dos monumentos oficiais por trás dos quais se encobriam as micro histórias de sujeitos femininos anônimos (SOUZA, 2012, n.p.).

Capaz de repensar o seu sentido estético e comunicativo, *Kay Punku* e *Nunca más contra ninguna mujer* se vinculavam necessariamente a aspectos da prática documental no teatro e englobavam o interesse por histórias humanas muitas vezes atravessadas por tragédias. Assim, mais do que práticas artísticas, se configuravam como possibilidades de um pensamento humanista; uma janela possível por meio da qual devemos nos posicionar diante da vastidão oferecida pela arte memorialista. Assim, as duas ações manifestavam a necessidade emancipatória das mulheres diante dos discursos históricos que, durante séculos, ressaltaram somente a imagem do herói masculino, relegando a elas

---

<sup>53</sup> Desde el acto subversivo de nombrar, que implica comunicar y visibilizar, continuando con el desmontar y luego volver a colocar, las creadoras y actrices representan los deseos de echar abajo las estructuras que sostienen las desigualdades contra las mujeres, que se concretizan, en estas historias en particular, en la violencia sexual vivida por ellas y por la permanencia de la negación de justicia (DÍAZ, Camila Fernanda Sastre. *Crolar*, [v. 8, n. 1, n. p., 2019](#)).

uma função inexpressiva no processo de construção e de transformação da sociedade.

#### 4º ato: Dos Lugares do Espectador

Ao olhar para as obras escritas por Stanislavski, Meyerhold, Artaud, Kaprow, Dewey, Piscator, Brecht, entre outros mestres teatrais do século XX, nos deparamos com preocupações presentes em diversas delas que sempre gravitaram ao redor da figura do espectador. Boa parte do século em questão foi marcada por um descontentamento com as práticas espectatoriais instauradas no século anterior, o XIX, uma vez que a audiência era relegada a uma contemplação passiva e, paradoxalmente, também convocada a elaborar algo a respeito do que assistia. De acordo com Diéguez (2013), nesses casos, o espectador deveria encontrar o seu lugar em um dispositivo que o convidasse à identificação com o herói. Nesse sentido, não poderia haver nada que consolasse a audiência quando, por exemplo, se visse diante do naufrágio de algum dos personagens encenados. Os espectadores se implicariam nisso à revelia da sua própria vontade. Nesses casos, portanto, nunca eram apenas meros espectadores assistindo ao naufrágio dos outros, mas eram também os naufragos de algumas experiências estéticas, inundados delas e por elas. Ademais, pela via da identificação, pareciam sair de si para que, junto com o ator, pudessem responder a uma realidade forjada pela peça. Assim, diante do naufrágio do outro (personagem), o espectador sentia, do mesmo modo, naufragar-se em águas semelhantes. Nesse sentido, tal e qual o ator, a audiência também já não era mais a mesma, uma vez que se apoderava dos conflitos ficcionais do herói na cena.

Se durante a maior parte do século XX o lugar físico do espectador foi separado espacialmente do ator, a partir dos anos 1960, quando ganhava vulto não só as visões grotowiskianas, mas também as ideias de Dewey (2010), o teatro passa a se entrelaçar ao campo da experiência. Alguns artistas começaram a criar não mais peças de teatro dramático, mas vivências teatrais investidas de uma maior radicalidade, diluindo a fronteira que separava palco e plateia.

Nos anos de 1980, encenadores como Bob Wilson, Jan Fabre, Romeo Castellucci e tantos outros, sobretudo vindos das artes visuais, passaram a apostar em experiências de imersão que transformariam o ato espectatorial sem, contudo, alterar o lugar físico do espectador. A audiência se veria convocada a

compor o espetáculo deixando-se atravessar pela obra, especialmente a partir de seus sons, elementos fundamentais na composição desse tipo de projeto.

Com base nos últimos anos da década de 1990, o teatro latino-americano, de modo geral, incursionou por territórios em que seus processos criativos implicaram em questionamentos conceituais e críticos relacionados ao próprio ato de criar. Tais questionamentos incidiram diretamente sobre o modo de se pensar a função do espectador diante de um evento de arte. Nesta perspectiva e na contramão da espetacularização da cena, muitos coletivos buscaram novas maneiras de interação a ser estabelecida com seu público, transformando as pequenas estruturas cotidianas enraizadas nas relações estabelecidas pela sociedade do espetáculo. Desse modo, parte da construção cênica contemporânea, relacionada sobretudo ao teatro de pesquisa, se deu através de uma rede colaborativa na qual as criações teatrais se caracterizavam por uma perspectiva dialógica entre a cena e o público. Sua preocupação primeira era a de afirmar a participação do espectador como colaborador do processo de experimentação. A respeito disso, Flavio Desgranges coloca que

[...] em um primeiro movimento, o espectador se aproxima da obra, vivenciando-a, para em um segundo momento afastar-se dela e refletir sobre ela, compreendendo-a. Ou seja, ao se relacionar com a cena teatral, no momento dos atos de contemplação, o espectador se aproxima do mundo vivido pelos personagens de uma determinada história criada ou se lança no interior do universo ficcional criado pelo autor. Depois, ele retorna a si mesmo, ao seu 'lugar na poltrona', para completar o horizonte com tudo o que descobre do lugar que ocupa, baseado na sua ótica, no seu saber, no seu desejo, no seu sofrimento pessoal, na sua experiência (DESGRANGES, 2006, p.29).

Um dos principais nomes da historiografia e da crítica teatrais da América Latina, Jorge Dubatti (2003), a quem o teatro historicamente remete a uma estrutura convivial, reacende a discussão sobre a teatralidade se constituir tanto por meio de um sujeito que olha, quanto de um outro sujeito que é olhado. O convívio entre as duas partes seria a soma dessas interações que envolveriam as pessoas ao compartilharem territorialmente um vínculo. Nesse sentido, o teatro é tomado por Jorge Dubatti fundamentalmente como acontecimento atravessado pelas *práxis* da ação humana e sua constituição estaria necessariamente atrelada à construção do lugar do espectador em um evento teatral.

De acordo com Dubatti, a ontologia convivial se alinha a uma memória ancestral do homem, uma vez que o convívio é algo que está inserido na estrutura mítica das relações humanas. É através desses atos de convivência que o teatro se impõe como possibilidade de mobilização e de transformação subjetiva, acabando também por redefinir o vocábulo *Teatralidade* “a partir da identificação, descrição e análise das suas estruturas conviviais” (DUBATTI, 2003 p.9).

Por sua linguagem e por sua dinâmica, o teatro é, frente ao auge do neoliberalismo, das lógicas mercantilistas e da globalização, uma importante ferramenta para a formação das subjetividades alternativas; se o sistema capitalista mundial manifesta sintomas de senilidade, faz-se imperativo superá-lo para assegurar a sobrevivência da humanidade; o teatro apresenta uma das contribuições mais relevantes nessa superação (DUBATTI, 2005, p.93).

Ainda de acordo com o autor, a oralidade então presente sobretudo em *Banquete* de Platão seria, em si, um fenômeno aglutinador imerso nas relações de convívio, uma vez que a transmissão dos textos por meio das narrativas implicaria na presença de outros ouvintes, num determinado espaço, afetando e deixando-se afetarem, estimulando, com isto, os vínculos sociais.

Essa ideia pode ser entendida em perspectiva com sua *Escola de Espectadores de Buenos Aires (EEBA)*, criada em 2001, que tem por objetivo principal compartilhar ferramentas de teoria, história e análise do teatro no intuito de uma compreensão mais ampla dos rumos da cena contemporânea. Isso ampliaria e problematizaria o olhar do público fomentando o prazer pelo ato de se assistir a uma obra.

Trilhando o que poderíamos identificar como uma espécie de pedagogia do olhar, a *Escola de Espectadores* cria a possibilidade dialógica entre o fruidor e o evento teatral. É como se o público fosse “aprendendo” a relacionar-se e a ver um pouco mais além do que um espetáculo desvela. Tal engrenagem é capaz de ir formando um novo tipo de espectador que Jorge Dubatti distingue de diferentes maneiras no decorrer de suas elaborações. Podemos sintetizar esta visão do historiador argentino a partir do que ele chamará de *o espectador companheiro* e *o espectador crítico*. O primeiro tem por característica principal o desejo de se envolver com a peça, de compreendê-la mesmo em seus aspectos mais sutis, tornando-se uma espécie de cúmplice da obra. O espectador crítico, por sua vez, é o que se mune de uma opinião, de um ponto de vista particular

acerca do que acabou de assistir. Este é o típico espectador que se deixa atravessar pela criação tirando proveito de cada espetáculo e fazendo questão de expor, com voz própria, tudo o que elabora sobre o fenômeno teatral.

A necessidade de se tomar o teatro enquanto ato de convívio foi decisiva na busca do *Yuyachkani* por novos assuntos, por novas formas de escrita e de escritura cênica, assim como por seus meios de produção marcados essencialmente pela destituição do texto dramático enquanto núcleo de partida para se criar uma obra. Desse modo, o observador, não raro, diante de suas montagens, não sendo mais capaz de separar o acontecimento ficcional da realidade factual, perde a sua consciência de espectador. Encontra-se, portanto, no mesmo nível de realidade daquilo que observa, ou seja, experimenta a fusão da arte com a própria vida. O repertório do grupo, geralmente convoca o espectador a participar de um espaço compartilhado entre todos os presentes onde, neste território, a ação de se descobrir e a de se perguntar acontecem num espaço que referenda de maneira divertida e reflexiva as acepções do que entendemos por *espaço convivial*.

No caso de *Discurso de promoción*, por exemplo, em meio a uma atmosfera descontraída na qual atores e espectadores se misturam, uma zona de ação irmanada é criada quando pequenos núcleos são formados pelos criadores no intuito de proporem brincadeiras que envolvam a plateia com o tema da memória. Repentinamente, o espaço externo do teatro, que fica aos fundos da Casa *Yuyachkani*, é aberto, dando a perceber, como ressalta Zamariola (2018), momentos de indefinição entre quem apresenta e quem assiste, havendo na construção das figuras que performam elementos de estranhamento que provocam e, ao mesmo tempo, interagem com o espectador. O forte chamamento à audiência, desperta no espectador o desejo de reagir às situações apresentadas, compondo junto com os atores o panorama descrito pela obra, que alude às estéticas próprias das feiras e das festas populares peruanas.

Essa crescente autonomia do espectador-criador diante da cena contemporânea é examinada por Jacques Rancière (2014), que a defende partindo do pressuposto de que sua emancipação só tem início quando se volta a questionar

a oposição entre olhar e atuar, quando se [compreende] que as evidências que estruturam as modalidades do dizer, do ver e do fazer pertencem, elas mesmas, a uma estrutura de dominação e de sujeição (RANCIÈRE, 2014, p.17).

Rancière sustenta que os debates que têm levantado a questão sobre o teatro ao longo da nossa história têm suas origens em uma contradição que ele denominou de *paradoxo do espectador*. Partindo do pressuposto de que não existe teatro sem espectadores, Rancière encaminha seu pensamento rumo à constatação de que a condição do espectador é uma coisa ruim, na medida em que ser um espectador significa olhar para um espetáculo e olhar, segundo o filósofo, é uma coisa detestável. E o é, pois, olhar é considerado o oposto de conhecer. Para o autor, olhar significa estar diante de uma aparência sem, no entanto, conhecer as condições que a produziram; além do mais, olhar é considerado o oposto de agir. Geralmente, aquele que olha para o espetáculo permanece imóvel, em estado contemplativo, desprovido de qualquer poder de inserção. Portanto, ser um espectador significa ser passivo. Nesse sentido, o teatro para Rancière é uma coisa ruim, uma vez que é o palco da ilusão e da passividade e essa concepção deve ser posta de lado em favor daquilo que ela proíbe: conhecimento e ação.

Assim, afirma Rancière, precisamos de um novo teatro, um teatro que prescindia da condição do espectador. Precisamos de um teatro em que a relação ótica esteja subordinada à ação dramática. O teatro como um lugar no qual uma ação será desempenhada por corpos vivos diante de corpos vivos. Nesse sentido, propõe, o que se deve buscar é um teatro sem espectadores, um teatro onde a audiência vai deixar sua condição passiva para aprender coisas.

Esta virada sugerida por Rancière pode ser compreendida de duas formas, em princípio, antagônicas entre si: por um lado, através do teatro épico de Bertold Brecht, o espectador deve ser impelido a abandonar o papel de observador passivo e assumir o papel do cientista que observa e procura. Por outro lado, por meio do teatro da crueldade de Antonin Artaud, o espectador deve ser trazido para o interior da ação teatral, onde trocará a posição de observador racional pela experiência de possuir “as energias vitais do teatro” (RANCIÈRE, 2010, p. 109).

Essas duas atitudes podem ser facilmente reconhecidas nas montagens do grupo *Yuyachkani* que, de um lado, através de uma estética híbrida com fortes

vapores do teatro brechtiano, contrapõe-se ao ilusionismo do teatro dramático deixando muitas vezes, à vista do público, seus mecanismos de desmontagem e funcionamento. É comum que de suas estruturas cenográficas sejam retiradas as tapadeiras, as rotundas e tudo mais que possa esconder outros elementos cênicos. Deste modo, diante da cena épica, o espectador percebe-se como um participante fundamental do evento, circunscrito por uma estrutura cênica que se apresenta aberta e em constante diálogo com ele. Soma-se o despertar do pensamento crítico por meio do distanciamento através do qual o *Yuyachkani* acaba por revelar não mais a vida real, mas a vida apreendida do próprio teatro.

Por outro lado, a tradicional sujeição da encenação ao texto dramático foi amplamente combatida por Antonin Artaud, como também o é pelos integrantes do *Yuyachkani*. Artaud defende uma teatralidade menos racional e mais visceral, uma vez que não compreende o teatro como o reflexo de um texto escrito. Muito antes pelo contrário: Artaud propõe que a dramaturgia nasça da própria cena, recuperando uma linguagem sem nenhum vício ou dependência de um texto prévio. De modo semelhante, o *Yuyachkani* estabelece uma relação com o texto de forma a poder quebrá-lo, perfurá-lo, dando lugar a um teatro das epidemias memoriais, das contaminações testemunhais, da peste disseminada por sua pesquisa histórica, dos desejos e das vontades de se fazer lembrar; um teatro, enfim, que não necessita legitimar-se por nenhum sistema hierárquico de funções, dentro ou fora do espaço cênico.

Nesse sentido, o *Yuyachkani* coteja essas duas formas teatrais no interior de suas montagens, a saber, a brechtiana e a artaudiana, entendendo que o espectador ao mesmo tempo em que deve ganhar distância e refinar a observação relacionada à cena, também carece de se aproximar dela perdendo, assim, a sua condição de observador. Nesse contexto, a ação deve ser entendida como um campo de tensões existentes e que, de acordo com a pesquisadora Alessandra Montagner (2016), muitas vezes não se expressa de modo reconhecível, mas compõe outros níveis de manifestação onde a audiência se encontra no centro de sua concepção.

Muitos eventos performativos presentes no repertório do grupo não se debruçam sobre códigos reconhecíveis, mas, pelo contrário, instauram um discurso que não tem a preocupação de explicar coisa alguma. Assim, a ação contemplativa da plateia é expandida, uma vez que ao se portar diante de uma

obra dessa natureza é convidada também “a olhar para si mesmo e compreender os processos pelos quais passa enquanto se relaciona com o objeto artístico” (CAMPOS, 2016, p. 69). Desse modo, com essa espécie de redefinição da autoridade, os eventos de arte são democratizados: agora, espectador e artista tornam-se seus coautores e assim como em uma relação dialética, um não é capaz de se constituir sem o outro.

## MONTAGEM 3: POR UMA PEDAGOGIA CÊNICA

### 1º ato: Pedagogia e Método

#### Pedagogia

Desde o início do século XX, a partir das iniciativas de mestres como Appia, Fuchs, Craig, Stanislavski, Brecht, Meyerhold, Copeau, Artaud, Grotowski, Brook e Barba, a cena pedagógica se tornou uma das modalidades possíveis de renovação teatral em que os empreendimentos desenvolvidos por esses encenadores contribuíram sobremaneira para o avanço inquestionável de novas competências atoriais, na medida em que mobilizaram também novos desafios e proposições para a cena teatral. Tratam-se de abordagens que dialogam com o passado, mas que não se restringem à condução de saberes estruturados. Pelo contrário: as experiências conduzidas por esses encenadores pedagogos exploraram em pesquisas a busca pelo incerto, pelo desconhecido, pelo duvidoso. É preciso ressaltar ainda que tais investigações se mostraram, desde o início, incompatíveis com as leis mercadológicas. Portanto, não aderem facilmente às normas institucionais, ao controle ideológico, à instrumentalização ou à censura, uma vez que seu objetivo não se dá pela produção quantitativa de obras, senão a partir da articulação entre seus saberes e hábitos.

É quando a visão de teatro muda que se procura uma nova pedagogia do teatro que responda a essa nova visão. Ora, Stanislavski e Meyerhold estavam na história do teatro num momento em que o teatro estava em mutação e eles contribuíram, por sua vez, em fazê-lo mudar. Ocorreu o mesmo com Apia, Craig e Copeau. Eles viveram num momento em que a visão de teatro estava mudando, uma visão que eles contribuíram igualmente para modificar. Mas como marcar as filiações? Como saber exatamente como efetuaram-se as influências? As causas e os efeitos são às vezes difíceis de analisar de maneira sequencial, mas o fato é: as novas pedagogias são indissociáveis de novas visões de teatro. Essa observação desdobra-se hoje numa constatação perturbante: hoje em dia, há poucos pedagogos com a mesma estatura daqueles de antigamente. Diria ainda mais: não há mais pensamento coletivo ou pensamento único visando uma pedagogia do teatro (FÉRAL, 2010, p.256).

O pesquisador Flávio Desgranges (2006) ressalta que não foi à toa que a revisão das peças didáticas brechtianas, por exemplo, teve seu início nos anos de 1970 onde as investigações teatrais estavam a todo vapor e buscavam novas relações possíveis entre atores e espectadores. A partir de então, as peças

didáticas, que muito contribuíram com as práticas teatrais da época ampliando o entendimento acerca das mesmas e das possíveis conexões entre teatro e pedagogia, nunca mais foram tomadas como antes, sendo reconhecidas como um caminho para o teatro do futuro. Nesse sentido, para o autor, as peças didáticas de Brecht não deveriam ser compreendidas como textos espetaculares, mas, sim, como processos abertos de investigação a partir dos quais se poderia produzir aprendizagem por meio da imprevisibilidade gerada pelas improvisações. Uma aprendizagem que ensinasse aos próprios aprendizes por meio de seus questionamentos dramáticos, de sua visão crítica em relação aos contextos sociais e de suas reflexões sobre as situações abordadas na peça. “Dever-se-ia propor aos participantes, que atuassem para si mesmos, que atuassem visando o seu próprio aprendizado” (DESGRANGES, 2006, p.82).

Tomando-se como referência a lógica do teatro de pesquisa, muitos artistas que nela se inserem concebem para si mesmos o lugar de agentes de um saber guiados por questões ou afetados por problemas que logo tratam de problematizar, disponibilizando para a coletividade as habilidades próprias de sua conduta sem depreciar os procedimentos que possam vir de outras disciplinas. Nesse sentido, eticamente, o artista já não deverá se referir aos resultados de um processo desse tipo como sendo seu, na medida em que uma investigação mais detida sobre eles desvelará uma obra aberta, exposta ao questionamento externo e ao diálogo, mais do que a convicções e a constatações.

E quem são os mestres? Nesses ateliês de pesquisa não há mestres. Praticam-se pedagogias colaborativas e métodos de autoaprendizagem. Os mestres, se existem, podem ser ignorantes, mas também escritores, cineastas, atores, cientistas ou pensadores políticos e até pessoas anônimas em seu fazer comum (SÁNCHEZ, 2015a, p.324).

Para Sánchez (2015), a questão da investigação em artes aponta em direção a um lugar de estreitamento do conhecimento, uma vez que a pesquisa, de modo geral, tem-se deixado levar pela pressão de um processo acadêmico implacável. Segundo o autor, não se tem abordado tanto a necessidade real dos artistas e dos não artistas para se construir espaços de intercâmbio e transformação dentro das instituições de ensino, mas, sim, um outro modelo bem diferente deste. O ensaísta afirma que o interessante seria propiciar outras

relações que não se produzissem dentro de um circuito profissional, estabelecendo comunicação entre trabalhadores vindos de disciplinas diversas. Assim, as experiências poderiam circular de modo que um filósofo pudesse dialogar com um químico ou uma coreógrafa travasse uma conversa com um botânico. Nesses espaços acadêmicos se debateriam temas não necessariamente relacionados com uma prática específica, mas com várias. No entanto, para se poder trabalhar efetivamente nessa linha seria necessário não somente que esses espaços fossem atrativos para pessoas com distintos perfis, como também que em torno deles houvesse instituições que garantissem essa circulação. Trata-se, pois, de planejar colaborações com espaços culturais ou sociais de múltiplas procedências e de abrir possibilidades de trabalho em lugares improváveis.

Em relação a isto, a visão dos acadêmicos pode ser bastante diferente, conscientes que são de que, dentro dos estabelecimentos de ensino, é preciso lidar com a imposição das metas e dos índices de impacto que, por sua vez, estrangulam a liberdade e a criatividade. Nesse sentido, parece claro que a universidade ancorada neste modelo não se constitui como o espaço mais estimulante para a investigação, em particular, para a investigação artística, uma vez que, segundo Sánchez (2015), não basta fazer ou propor investigação, é preciso que os próprios contextos sejam investigativos. Este é, para o autor, um fator de extrema importância, pois através dele cria-se um ambiente adequado para o crescimento intelectual mediante um intercâmbio interdisciplinar e intergeracional, onde um projeto político-pedagógico de democratização das práticas possa se constituir.

A investigação em artes não pode funcionar como uma atividade paralela ou estranha à prática artística, senão como uma dimensão complementar a essa mesma prática. Portanto, a função das academias e das universidades responsável por abrir oficialmente espaços de investigação, deve ser pensada como uma conjuntura de condições que estimule e facilite o desenvolvimento e a continuidade de diálogos entre pessoas pertencentes a diferentes áreas, incluídas as da literatura, da dança, do teatro, da música, do audiovisual e de qualquer outra prática artística (SÁNCHEZ, 2013, tradução minha, p.49) <sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> La investigación en artes no podría funcionar como una actividad paralela o extraña a la práctica artística, sino como una dimensión de esa misma práctica. Y, por tanto, la función de las academias y universidades responsables de abrir oficialmente espacios de investigación puede ser pensada como la generación de condiciones que estimulen y faciliten el desarrollo y la continuidad de conversaciones entre personas activas

No ensino tradicional de teatro, o que parece ficar claro é que a difusão de seu aprendizado se dá na verticalidade do ensino das escolas com suas multiplicidades de técnicas e aparatos metodológicos. Em contrapartida, o ator de teatro de grupo tem no treinamento e na disciplina diária a sua forma de aprender, visando a construção de sua ética tanto em relação a si, quanto em relação a seus colegas de trabalho. Assim, a ideia da especialização atorial nos grupos nasce desse pressuposto: ao estabelecerem as referências técnicas necessárias para a construção de sua identidade criativa, seus membros vão aperfeiçoando-se em diversos procedimentos necessários à construção de um espetáculo. Naturalmente, através das afinidades seletivas, despontam-se as especializações a serem consideradas em situações de oficinas e de *workshops*. Nesse sentido, pode-se verificar que os grupos de teatro são como estruturas constituídas por um processo de identificação entre seus membros que se arvoram a edificar um projeto artístico comum, projeto esse que vai sendo gradativamente alterado, redefinido e repensado por movimentos oscilatórios de tensão, aproximação e separação entre seus componentes e onde a “prática pedagógica vai além do objetivo de ensinar técnicas teatrais; ela se articula como discurso que funda um espaço ideológico e político” (CARREIRA, 2006, p. 56). Nessa perspectiva, só há teatro de grupo quando o objetivo de cada integrante é também o de formar e expressar a personalidade e a profissionalização do coletivo e, não, a sua própria. Desse modo, as individualidades se colocam disponíveis para criar uma cultura comum e se deixam formar e atravessar por ela.

[...] O grupo é, por definição, o lugar daqueles que não almejam uma carreira solo e para quem o grupo não é uma ponte, mas é o próprio lugar. O que não quer dizer que dentro de um grupo não haja o individualismo – mas é o individualismo que não quer eliminar o coletivo e, antes, depende dele. (TROTТА, 1995, p.22).

O conceito de grupo na tradição do teatro experimental do ocidente está distante do trabalho realizado pelas companhias, uma vez que, em geral, essas últimas são mantidas economicamente por instituições oficiais com as quais mantêm uma relação de dependência. Nesse contexto, Diéguez (2011) nos chama a atenção para a prática de diversos grupos latino-americanos baseada

no trabalho artesanal, independente e na autogestão com sistemas de produção coletiva visando uma maior participação de seus membros. Não se limita, portanto, a apenas coligir os atores para os processos de montagens, mas os convoca a irem além, relacionando-se com o entorno. A prática de algumas dessas comunidades teatrais como *El Galpón*, do Uruguai; *Rajatabla e Actoral 80*, da Venezuela; *La Candelaria e Teatro Experimental de Cali*, da Colômbia; *Cuatrotablas e Yuyachkani*, do Peru; *ICTUS*, do Chile; Teatro Oficina, Teatro Arena e Grupo Macunaíma, do Brasil; *Fray Mocho, Nuevo Teatro o La Máscara*, da Argentina; *Teatro Estudio, el Escambray y el Buendía*, de Cuba, entre outros, parece sempre ter partido do pressuposto de que a célula coletiva é a entidade teatral por excelência, fazendo de seu funcionamento um entrelaçamento interno entre a teoria e a prática. Obviamente que isso nos obriga a repensar os vínculos possíveis entre escola, pedagogia, criação e investigação teatrais, agora não mais restritas às disciplinas fechadas que integram um plano de estudos escolares, mas, sim, a modalidades de relações interativas pertencentes a um mesmo grupo de artistas movido pela necessidade concreta de construir inventivamente novas possibilidades de expressão. Talvez por isso, pensar o território da Pedagogia Teatral nos imponha algumas dificuldades metodológicas de diferentes ordens que gravitam em torno do problema da delimitação precisa de uma ordem discursiva a ser explorada.

De acordo com o professor Gilberto Icle (2009), a antropologia teatral, na segunda metade do século XX, divulgou algumas ideias como as de que tratar como teatro todas as manifestações culturais provenientes desse campo seria assumir um ponto de vista etnocêntrico, uma vez que o que entendíamos por teatro era, tão somente, uma modalidade espetacular. Nesse sentido, a definição do que possa vir ou não a ser teatro se desdobra no jogo de verdades sobre o que ensinar, o que aprender e como essas tarefas podem ter ou não sucesso. Assim, ao considerarmos as práticas teatrais como um campo movido e descontínuo por natureza, sua pedagogia se torna também objeto difícil de ser delimitado.

Dentre os inúmeros entraves existentes relacionados à questão da Pedagogia Teatral, encontram-se questionamentos que envolvem a sua própria gênese: tornou-se verdade irrefutável que ensinar teatro é ensinar o sujeito a se tornar um cidadão; a ser um bom aluno; a viver melhor. Assim, de acordo com

Icle (2009), a partir de então, ocorre a passagem da pedagogia do ator, entendida como a intenção e prática de melhorar a eficiência da atuação teatral no século XX, para a pedagogia teatral circunscrita pela urgência de humanização dos indivíduos diante desse contexto. Desse modo, seu desenvolvimento passou a incluir não apenas técnicas e conteúdos a serem aprendidos, mas também comportamentos que perpassassem questões filosóficas, ideológicas, pessoais e culturais. Nesse sentido, era improvável que no teatro moderno se pudesse dissociar o desenvolvimento técnico do ator de seu desenvolvimento humano.

Acontece que, pela autoconsciência, bem como através da consciência dos processos de criação, a ênfase na pesquisa e a busca por novas relações com os espectadores passaram a ser os norteadores do fazer e do fruir, dando vazão às experimentações marcadas pela radicalidade que procuravam romper com os padrões de consumo dominantes. Agora, algumas formas de arte contrárias ao ideal apolíneo de beleza e restauração harmônica poderiam chocar, revelando uma agressividade que não era, senão, o outro lado da existência das pessoas. Nesse sentido, o espírito humano começava a se apresentar como um espírito atormentado, pesado, obscuro e diante desse contexto, havia um limite que os espectadores não queriam, nem eram obrigados a transpor.

Repentinamente a gente para e diz, “Talvez toda forma artística não seja necessariamente política no bom sentido do termo”. Pode haver formas artísticas que são nocivas. Porém, para admitir isso, é preciso que modifiquemos nossos modos de pensar a arte. De fato, temos a tendência em pensar que a arte é necessariamente uma força de renovação, de vanguarda, de afirmação, de grandeza do espírito humano (FÉRAL, 2010, p.264).

Talvez, possa-se considerar ainda a pedagogia teatral veiculada à transmissão de experiência, aqui entendida enquanto um acúmulo de conhecimentos, técnicas, vivências e saberes. Assim como no interior de uma sala de aula costumamos atribuir esse termo – didática pedagógica (ou a falta dela) – aos procedimentos de um determinado professor, isso talvez se dê pelo fato de que esse mesmo professor poderá estar ou não habilitado a transmitir a seus alunos uma apreensão de um saber que lhe seja próprio, onde, a partir dele, somando-se o seu ponto de vista, a sua subjetividade e a sua história de vida, direcionará os rumos de seu ensino. Nesse sentido, duas

abordagens realizadas por dois docentes diferentes sobre uma mesma disciplina, fazendo uso das mesmas bibliografias e propondo discussões sobre temas semelhantes, sempre resultarão em qualidades diferentes de aulas. Desta feita, o caráter pedagógico deve se veicular a aspectos relacionados à bagagem, percurso, tempo de trajetória, envolvimento e gosto pela pesquisa. Transpondo essa lógica para o teatro, talvez possamos associar a pedagogia da cena com uma mirada performativa, uma vez que nessa qualidade, o artista, assim como o professor, também será convocado a transmitir algo de sua particularidade histórica; algo que, de fato, possa ter ocorrido ou que esteja acontecendo ali, naquele tempo presente do aqui-agora.

De fato, acredito que nosso papel como pedagogos ensinando a teoria do teatro é de tentar analisar da melhor forma aquilo que vemos, isto é, assinalar os movimentos, as correntes, uma evolução, relacionar as práticas, contextualizá-las. E para isso é preciso saber manter-se aberto às diversas práticas, mas também às teorias, incluindo aquelas das outras disciplinas, a fim de importar saberes de um domínio para outro. É apenas assim que renovamos verdadeiramente o campo da prática. Em outras palavras, é preciso saber não permanecer fixados em nossas certezas e nossos conhecimentos (FÉRAL, 2010, p.262).

Pode-se, ainda, defender a ideia, assim como o faz De Marinis (2014), de que os artistas sempre experimentaram e fizeram pesquisa em seu trabalho de criação. No fim do século XIX, com a irrupção das vanguardas históricas, a crise que afetou as velhas convenções, transformou artistas em experimentadores e, em certos casos, em pesquisadores, algumas vezes de modo muito próximo ao sentido científico e acadêmico do termo.

Ainda que seja sempre difícil distinguir claramente as duas coisas – experimentação e pesquisa - podemos pensar na hipótese de que, em arte, pesquisar implica sempre em experimentar, ainda que o inverso não seja sempre verdadeiro. Podemos imaginar, com De Marinis, que alguns artistas experimentam sem propriamente fazerem pesquisa. Os artistas experimentadores testam na sua prática novos meios de expressão, reatualizando o uso antigo de meios expressivos; já os artistas pesquisadores tentam buscar e fixar novos princípios, novas linguagens capazes de produzir conhecimentos inéditos no seu próprio domínio artístico. Entretanto, provavelmente, essa distinção seja muito abstrata e muito teórica. Na

realidade prática do teatro constata-se que essas duas figuras - a do experimentador e a do pesquisador - estão frequentemente misturadas, sendo muito difícil se desvincular uma da outra.

Sem que se permaneça com a estéril discussão entre o que poderia se nomear de pesquisa ou experimentação; de academicismo ou o que conhecemos por espontaneidade artística, o que fica evidente ao nos determos nas histórias particulares de muitos coletivos sul-americanos de teatro é que parte considerável deles foi formado à margem do ensino tradicional. No entanto, pela própria estrutura grupal, muitos desses artistas foram capazes de construir um espaço de formação no interior de suas células coletivas. De certa forma, a transmissão do conhecimento, das técnicas e dos métodos de trabalho se volta para a possibilidade de que se garanta no interior dos agrupamentos a continuidade e o desenvolvimento de suas práticas que devem ser consideradas como ações de cunho pedagógico das mais potentes. Seu objetivo principal passa a ser a valorização de procedimentos de criação e de abordagem do teatro associando a condição técnica a uma consequência do trabalho criativo. Na atualidade, grupos que mantêm essas práticas formativas em seu interior, abrem a possibilidade para que nos perguntemos, por exemplo, até que ponto uma formação acadêmica garantiria a alguém a condição de artista.

### Método

Um dos aspectos mais discutidos sobre o tema da pedagogia teatral na atualidade está associado à necessidade ou não de se ter um único método de formação de atores. A rigor, nos casos dos grandes mestres, suas obras quase nunca estão se referindo a um único modelo ou metodologia formativa, mas, pelo contrário: trata-se de um conjunto de experiências assimiladas por estes artistas-pedagogos. Entretanto, nas relações concretas de trabalho de seus discípulos, frequentemente essas experiências vão se cristalizando e se distorcendo. É importante salientar que nenhuma dessas grandes referências teatrais se propôs a criar algo que fosse definitivo, fechado em si mesmo, mas, sim, um sistema com seus procedimentos específicos e técnicas próprias resultante de investigações abertas e vivas. Portanto, problematizar o método tendo como premissa o ideal de repetição, de imitação, de automatismo ou de uma opção

acrítica, talvez seja trair essencialmente um postulado importante deixado pelos legados desses grandes faróis: o de sempre ir em busca das perguntas, da experimentação contínua, da não reprodução de saberes e técnicas, da formulação de novas possibilidades de caminhos a serem percorridos em direção a uma experiência inaugural. Talvez, uma das chaves para se tentar solucionar esse conflito esteja na dissolução gradativa da unilateralidade e do dogmatismo presentes nos modos como, geralmente, lidamos com isto a que denominamos de método.

Esse contexto faz lembrar da obra *Contra o método* escrita pelo filósofo Paul Feyerabend (2011) e que, de algum modo, dialoga com as problematizações realçadas por mim nesse momento da pesquisa. Em 1974, o filósofo já apontava que o mundo da ciência estava sendo substituído pelo mundo da investigação. Tratava-se, pois, de borrar não só a ideia de ciência como discurso político dominante, com seu crivo sobre o verdadeiro e o falso a partir de critérios de averiguação empírica, como também a ideia de ciência associada à de método científico, considerado por Feyerabend como o grande fetiche dos novos investigadores. Nesse sentido, Feyerabend humanizou a ciência ao observar que numa investigação científica intervinham elementos não racionais que tinham a ver com o contexto social, econômico e pessoal dos cientistas. Por outro lado, sob seu ponto de vista, a investigação assumia a forma de uma experiência disponibilizada por um repertório de métodos. Assim, Feyerabend propunha, como alternativa metodológica, o que ele chamou de *Teoria do erro*: a ideia básica era a de que a metodologia fosse algo que tivesse sentido em função da eficácia relacionada à utilização dos métodos e, não, em função de sua fundamentação racional ou de sua legitimação universal. Criticava, portanto, a totalização de certos métodos ou posições dogmáticas presentes no interior de um paradigma científico.

Para Feyerabend, as teorias seriam necessárias para abordar a prática, porque sem a teoria não há compreensão da realidade; porém, para ele, a teoria não é mais do que uma espécie de mapa, um guia, e não uma clausura a que se vê, com frequência, enredada a realidade. O que devemos considerar é o uso que se faz da teoria. Esta, por si mesmo, é inútil, do mesmo modo que os métodos são inúteis se não há uma utilização adequada e contextualizada deles. Para ele, o método deve ser compreendido como um conjunto de práticas em

aberto que visem assegurar certa objetividade na chegada de determinada conclusão, indicando condutas e, não, emparelhando julgamentos próprios dos tribunais da razão.

Transpondo esses pressupostos para o contexto da Pedagogia Teatral, os mesmos parecem tratar justamente do ponto chave concernente à relação que se estabelece entre a arte, a técnica, a metodologia acadêmica e a metodologia praticada no interior dos coletivos teatrais.

As terminologias arte, técnica e método, ao longo dos tempos, deram a conhecer diversos modos de arranjo e disposição entre si que singularizaram certas escolas, certos artistas e, sobretudo, maneiras particulares de lidar com a própria atividade artística. De acordo com Edélcio Mostaço (2012), no início do século XIX, com o movimento do Romantismo, o método simplesmente perdeu sua importância, pois o artista romântico foi um apaixonado acometido pelas sensações, pelo temperamento e pela convulsão dos sentidos, instalando-se por muito tempo como ente constitutivo da Modernidade. Ainda hoje, na contemporaneidade, salienta o autor, são bem conhecidas as dicotomias que opõem a criação cênica à técnica, evidenciando certo tônus romântico recobrando a cena.

Muitos ainda não reconhecem como técnica a confecção de uma ponta de flecha ou a produção de uma fogueira com ramos secos, embora tais artefatos sejam tão técnicos quanto um foguete colocado em órbita ou uma barragem construída num rio caudaloso (MOSTAÇO, 2012, p.31).

Como modo particular de conhecimento, a técnica aparece sob a égide do *savoir-faire* o que, necessariamente, poria em questão seus aspectos práticos e teóricos. Impondo-se como um aparato expressivo de base aprendido através da intuição, do erro, da imitação, da repetição, da apropriação e da originalidade, a técnica integra uma rede indispensável de aquisição de habilidades embora costume ser menosprezada por alguns artistas ao reputarem a essa instância uma condição natural. Desse modo, afirma Mostaço, “o teatro é uma arte exatamente porque não é um produto natural, cujo *know how*, como verificado, é obtido contra a natureza, pois supõe seu domínio e direção de uso” (MOSTAÇO, 2012, p. 32).

Para o professor, embora o vocabulário teatral contemporâneo se apresente como saturado por expressões mescladas, tais como dança-teatro,

circo-teatro, teatro de rua, teatro de ópera, teatro do oprimido, é preciso reconhecer que cada um desses escopos detém, manipulam e exercem um *savoir-faire* específico que não se confunde com nenhum outro saber. Nesse sentido, ressalta, o ser humano criou a técnica para satisfazer suas necessidades de apuro, sendo ele o único responsável pelo seu manuseio e onde o fazer teatral implicaria em se apropriar-se dela, bem como da metodologia necessária.

Mostaço ressalta que ainda se encontram atores que alegam não seguir método algum e que criam a partir da intuição ou qualquer outra instância imponderável. Isso, de acordo com ele, é uma ilusão, uma vez que o artista pode não identificar seu método, não saber nomeá-lo, mas, sim, ele está lá. O artista pode até ter aprendido a fazer sozinho, mas, desse modo, desenvolveu um método pessoal. Nesse sentido, o termo *Método* se constitui em importante passo do processo teatral na medida em que orienta ou se torna a própria técnica particular de pesquisa. Enquanto orientação, o método emprega diretrizes, noções e princípios e, enquanto procedimentos, se inscreve através de certas operações destinadas a resultados parciais oportunamente reunidos num todo. Desse modo, normalmente em teatro, o êxito de uma criação depende, muitas vezes, da escolha de uma metodologia adequada, assim como da capacidade de revisá-la no decurso do processo, se as contingências assim o permitirem.

Se a arte teatral é um processo que se inventa à medida que se ensaia, o ator nele ganha um destaque especial, uma vez que ele é, simultaneamente, processo e produto de sua criação. Para Mostaço, a utilização do método em suas pesquisas cênicas, abre-se enquanto plano, assentamento de condições favoráveis para que sua criação possa transcorrer fluidamente. Nessa perspectiva, o método é o vetor utilizado no desenvolvimento de uma determinada técnica e por ele se chega a uma direção intencionada pela criação do ator. É por essa porta metodológica que a técnica adentra o espaço criativo. Desse modo, o artístico, o tecnológico e o metodológico – são somente peculiaridades de uma mesma emanção; convivem intimamente, iluminando-se reciprocamente e integram a gênese de qualquer processo artístico, sendo ele pedagógico ou não.

## 2º ato: As Demonstrações de Trabalho e a Desmontagem Cênica

Como viu-se até aqui, o teatro contemporâneo apresenta dispositivos cênicos que se utilizam de códigos, de signos, de imagens em perspectiva e de apropriações nas quais suas capacidades acabam por ativarem a interpretação do espectador em relação ao que assiste; e o que ele assiste pode ser a um resultado acabado de um espetáculo, mas, também, de um processo que deu sentido a seu estado de criação. Desse modo, essas práticas passam a questionar os limites da investigação da cena, ao mesmo tempo em que apresentam novas perspectivas para o pensamento teatral, discutindo novos métodos, novas poéticas e novas possibilidades de relação entre o público e o privado. Por meio desses tensionamentos, esse contexto tem provocado debates que afetam diretamente os modos de agir e de pensar os processos cênicos, proporcionando o surgimento de campos investigativos que viabilizam potentes atualizações em suas tendências. Desse modo, a reflexão sobre essas práticas está diretamente ligada a ideia de esboço, rascunho, rasura e tem na pesquisa seu ponto primordial de trabalho em contraposição com a ideia do resultado acabado. Com isso, as competências em teatro se transformam em perguntas que tratam de indagar sobre a cena e sua poética do avesso atravessada por seu próprio processo criativo.

Levando-se em consideração os motivos pelos quais os artistas se movem rumo a sua investigação, tem-se como possibilidade de reflexão a cena pedagógica representada pelas demonstrações de trabalho e pelas Desmontagens Cênicas. As análises a respeito dessas duas poéticas nos ajuda a pensar sobre o ato performático como lugar de encontro entre o real e o ficcional, ainda que as fronteiras entre essas duas instâncias não se apresentem sempre de maneira claramente definida.

Erika Fischer-Lichte (2013) relata que, desde a era medieval até os tempos em que não mais se acreditava em magia, levar para o espaço teatral corpos reais que se confundiam com corpos ficcionais era um ato entendido como legítimo sacrilégio e convinha ser banido da cena a qualquer custo. Isso porque, segundo a autora, os atores eram acusados de impedirem que sua corporeidade verdadeira desaparecesse no corpo da personagem, o que acabava por atrair a atenção do espectador para seu próprio corpo

fenomenológico. Uma vez que o interesse era atraído por esse corpo real dos atores, de forma a que não mais significassem a composição de uma personagem específica, passou-se a se sentir empatia pelo ator enquanto pessoa e não mais por sua representação. Isso, de acordo com Engel (1807, vol.7 p.60), arrancaria o espectador da dimensão ilusória. Nessa medida, essa ideia pode ser tomada como o fulcro que sustenta todo o projeto do teatro psicológico realista.

A partir dos anos 1960, afirma Erika Fischer-Lichte, o centro de interesse se deslocou do ficcional ao real sem que as tensões relacionadas a esses dois campos diminuíssem. Esse deslocamento não aconteceu somente entre artistas ligados à performance, mas também em artistas como Jerzy Grotowski que privilegiaram o real em suas montagens. “Assim como um cirurgião com o seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo”. (Fischer-Lichte, 2013, p. 16).

Se o real nas artes cênicas pode ser compreendido como aquele elemento que irrompe da tessitura da cena como acontecimento inesperado, suas manifestações não se resumem apenas a essa forma e podem ter diferentes objetivos. No caso das Demonstrações e da Desmontagem Cênica, como veremos, é mister considerar os desvelamentos técnicos, bem como os dos processos criativos como acontecimentos que, na maioria das vezes, se darão por meio das narrativas orais e corporais como dados inequívocos de realidade. No entanto, como já vimos anteriormente, o pacto que se estabelece entre ator/espectador em relação ao que se assiste é norteado pela ambiguidade e pela contradição, uma vez que por mais que se esteja creditando à cena uma veracidade, a cena não é real, é performática, é teatral. Trata-se de uma situação em que o ator se encontra no epicentro da criação. Mais do que isso: nesses eventos, o ator se torna a própria obra veiculada por sua singularidade.

Segundo Ileana Diéguez (2009), no contexto de uma teatralidade que vinha se desconectando das práticas tradicionais da produção, da representação e do pensamento cênico cartesiano foi que nasceu a pedagogia e a prática de se demonstrar as técnicas de trabalhos específicos, bem como de se revelar as artesanias das engrenagens processuais de uma obra teatral.

Em *Notas sobre los trabajos* – 1991, Miguel Rubio Zapata (2001) relata:

Esta temporada tem um início diferente, não se começa propriamente com o espetáculo, mas, sim, com a reflexão de uma atriz acerca dos fundamentos de seu trabalho. Para muitos pode parecer estranho, mas, pelo ângulo do vínculo que temos com o público, parece-nos muito pertinente. Partimos do pressuposto de que o espectador que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também nos processos. O público deve saber o que sua presença provoca nos atores, porque não se pode imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. É para que essa comunicação aconteça que trabalhamos; para que exista esse momento que torna possível o acontecimento teatral [...] (RUBIO ZAPATA, 2001, p.88).

As práticas demonstrativas foram se desenvolvendo na cena independente da América Latina, principalmente em diálogo com o trabalho dos atores do *Odin Teatret* fundado na Dinamarca em 1964 onde, a partir de então, desvelar os procedimentos e não somente compartilhar a cena acabada, foi se constituindo como uma modalidade possível de apresentação. Tinham, portanto, como foco principal desvelar os aparatos técnicos utilizados por um ator em sua rotina de treinamento no qual aprimoravam, por exemplo, a precisão dos seus movimentos físicos, bem como o controle do próprio corpo e seus aspectos energéticos. Foi a partir desta rotina que os atores passaram a compartilhar as dificuldades e amadurecimentos colhidos na lida diária dos treinamentos. No caso, a criação de um personagem não era, necessariamente, o intento principal de uma demonstração, mas, o que entrava em questão eram as técnicas que levaram o ator a proceder de determinada maneira e não de outra, acumulando habilidades.

Em seu artigo *La Danza Del Algebra e Del Fuego* presente no livro *DES/Tejiendo Escenas*, Eugenio Barba (2009) relata que no início dos anos 1960 quando trabalhava junto ao *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski*, era frequentemente convocado a explicar sobre o caráter do treinamento aplicado aos espetáculos. A ideia, ainda vaga, de se demonstrar os processos de trabalhos atoriais começava, já naquela época, a se insinuar sobre seu pensamento. Segundo Barba, essas ideias abarcavam um tipo de demonstração na qual os atores deveriam relatar as etapas de suas respectivas carreiras e a maneira pela qual interpretavam personagens. Logo, essas exposições se transformariam em conversas que, por sua vez, se apoiariam na troca de impressões entre atores e espectadores. Esse dispositivo dialógico deveria ser intercalado por exemplos práticos por meio dos quais os artistas, sem a utilização

de nenhum figurino, fariam emergir fragmentos de espetáculos anteriormente montados pelo *Odin*.

Assim, a partir da década de 1970, essas práticas começaram a ser difundidas e se transformaram numa espécie de bandeira metodológica por parte de muitos coletivos teatrais. Em alguns casos, Eugenio Barba afirma que o treinamento corria o risco de absorver todo o sentido do trabalho, tornando-se o evento principal em detrimento da montagem que, nesses casos, não vinha acompanhado de nenhum tipo de espetáculo.

A primeira demonstração-espetáculo de que se tem notícia foi praticada por Iben Nagel Rasmussen, atriz do *Odin Teatret*, e se chamou *Lua e Obscuridade*. A artista já se mostrava bastante descontente com o trabalho pedagógico de curta duração que se oferecia naquele tempo, bem como com os seminários sobre teatro, de uma ou duas semanas, no máximo. Para Rasmussen, esses eventos só faziam reproduzir e difundir fórmulas e receitas preconcebidas sobre as artes da cena que, na sua maneira de pensar, só poderiam encontrar um sentido genuinamente expressivo através de um trabalho contínuo e incessante de investigação.

Em seu experimento, Iben Nagel Rasmussen além de mostrar os princípios básicos de seu treinamento, também executava e explicava alguns exercícios, discutia sua utilidade e indicava suas maiores e menores limitações frente a algumas exigências impostas evidenciando, com isso, a maneira como os elementos técnicos se transformavam em canto, dança e palavra. Assim, situava sua obra num entre lugar que trafegava ora pela seara do espetáculo, ora pela seara da pedagogia; ora pelo discurso autobiográfico, ora pelo discurso dramatúrgico.

No ano de 1977, o grupo de Barba organizou em sua sede na Dinamarca um seminário sobre a dança e o teatro indianos, no qual, através de um artigo intitulado *La Alfombra Voladora*, Julia Varley (2009) afirma ter assistido a demonstrações de treinamento realizadas por grandes mestres da arte oriental, tais como *Sanjukta Panigrahi*, *Shanta Rao* e *Krishna Namboodiri*. Pelas palavras da atriz, cada um deles havia aceitado apresentar os primeiros passos de sua aprendizagem, explicando pacientemente aos espectadores como construíram a imensa complexidade de seu virtuosismo técnico. Posteriormente, todos esses procedimentos originados das diversas culturas pertencentes a inúmeros países

espalhados pelo mundo, foram sendo apreendidos e incorporados por Eugênio Barba no repertório de treinamento desenvolvido por seu teatro antropológico. Varley (2009) comenta:

Foi neste contexto que comecei a dar seminários, a documentar e a escrever, reconhecendo em meu próprio processo de atriz um valor que ultrapassa a simples técnica teatral: um modo de situar-me na história do teatro e construir minha linguagem pessoal como mulher (VARLEY, 2009, tradução minha, p. 85) <sup>55</sup>.

Em 1988, Roberta Carreri, também atriz do *Odin*, condensou em uma nova demonstração-espetáculo o que havia apresentado em três aulas ministradas por ela em uma universidade em *Áquila* na Itália, onde fazia uma recapitulação da própria trajetória profissional. O resultado dessa investigação cênica foi *Huellas en la Nieve*, uma obra estruturada para que se assumisse enquanto uma conferência, também entremeada por exemplos práticos.

Dentre os inúmeros eventos demonstrativos espalhados pelo mundo, destaca-se para essa pesquisa alguns trabalhos do *Yuyachkani* como o já mencionado *Detrás de la Máscara* de Débora Correa e os *Una actriz se prepara* (1992) e *La rebelión de los objetos* (2009) protagonizados por Ana Correa, que pretendiam compartilhar com o espectador a ideia desmistificada do ator ou atriz que, no imaginário de muitos, ainda paira como um ente intuitivo e especial. Nas duas demonstrações, Ana demonstra seus laboriosos processos junto ao teatro de máscaras, ao treinamento com o *Tai Chi Chuan*, danças orientais, malabarismo, trabalho com objetos e valorização de instrumentos musicais, acabando por nos oferecer sua própria versão acerca do que é ser um ator múltiplo. Assim, a atriz reconhece seu corpo como o genuíno território de criação, articulando-o cenicamente para que, posteriormente, disponibilize-o à construção artística. Nesse sentido, *Una actriz se prepara* e *La rebelión de los objetos* são demonstrações que se referem ao momento anterior ao da representação, cuja sondagem da personagem se concebe. Configuram-se, assim, como experimentos entrelaçados, fundamentalmente, ao treinamento físico de um ator.

Um aspecto interessante a ser levantado é que tudo o que nosso ator aprende, ele não o faz com um sentido utilitário imediato, senão como uma maneira de ampliar seu conhecimento e tornar concreta sua

---

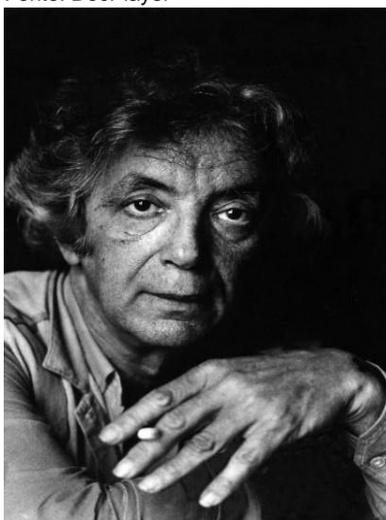
<sup>55</sup> Fue en este contexto en donde comencé a dar seminarios, a documentar e a escribir, reconociendo en mi proceso de actriz un valor que va más allá de la simple técnica teatral: un modo de situarme en la historia del teatro y construir mi lenguaje personal como mujer (VARLEY, 2009, p. 85).

busca; então o que é aprendido necessariamente se converte em sua própria bagagem, sua cultura e matéria prima por onde poderá criar e recriar (RUBIO ZAPATA, 2001, p.89).<sup>56</sup>

\*

Criada em 1987 em Havana, Cuba, durante o *Terceiro Encontro de Dramaturgos* convocado pela *Casa de las Américas*, a *EITALC - Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe* - constituiu-se como um organismo pedagógico de incentivo à criação teatral latino-americana, baseando-se na promoção de cursos, oficinas, estudos e encontros. Seu objetivo foi promover o intercâmbio entre artistas e pesquisadores de teatro em moldes diferentes dos convencionais. Em seus dez primeiros anos, o projeto desse estúdio teatral múltiplo e itinerante foi encabeçado pelo dramaturgo argentino Oswaldo Dragún e recebeu alguns dos principais criadores do continente latino-americano e da Europa que passaram a ser seus colaboradores. Dentre esses artistas, citam-se Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Santiago García, Andrés Pérez, Miguel Rubio Zapata, Arístides Vargas, Flora Lauten, Rosa Luisa Márquez, João das Neves, José Sanchis Sinisterra, Fernando Peixoto, além de grupos como *La Candelaria* da Colômbia, *Yuyachkani* do Peru e *Malayerba* do Equador.

Oswaldo Dragún  
Fonte: DocPlayer



*Figura 20*

---

<sup>56</sup> Un aspecto interesante a ser precisado es que todo lo que aprende nuestro actor no lo hace con un sentido utilitario inmediato, sino como una manera de ampliar su conocimiento y hacer concreta su búsqueda, pero lo aprendido necesariamente se convierte en su bagaje, su cultura e materia prima desde donde crea y recrea (RUBIO ZAPATA, 2001, p.89).

Diante desse panorama, como vimos, as demonstrações de muitos trabalhos cênicos foram sendo incorporadas nas tessituras criativas de seus processos para, posteriormente, definirem estratégias de aperfeiçoamento e debate. Através dessas práticas, deu-se origem aos processos cênicos através dos quais se começou a utilizar o termo *Desmontagem*. Com esse nome, Victor Varela e o *Teatro Obstáculo* apresentaram pela primeira vez em 1993 sessões que foram criadas durante a *X Oficina da EITALC* em Havana e cuja proposta era se desmontar o processo cênico da montagem de *Segismundo ex Marquês*. Em 1995, na *XVI Oficina da EITALC*, em Lima, o grupo *Yuyachkani* como anfitrião do evento, divulgou-o com o título de *Desmontagem – Encontro com Yuyachkani*. Assim, deu-se na América Latina, o surgimento das primeiras poéticas de Desmontagem, onde a importância maior era a de se partilhar com a plateia os processos de construção, produção e investigação da tessitura cênica.

São esses caminhos de busca, experimentação, resultados, dúvidas, reflexões, onde se integram saberes culturais, aprendizagens espirituais e intelectuais, riscos corporais e confrontações humanas que o grupo de artistas decide compartilhar de maneira ampla ou restrita. Por isso, estas experiências contribuem para desenvolver o horizonte de estratégias poéticas colocando em questão os cânones tradicionais; abrem portas, oxigenam os marcos artísticos e principalmente apresentam novos percursos para aqueles que estudam e refletem sobre a cena (DIÉGUEZ, 2014, p.6-7).

Trazendo consigo uma série de implicações teóricas vindas da Filosofia, da Antropologia, da Sociologia e das Teorias Literárias, a Desmontagem Cênica acaba por evidenciar os sistemas de dominação que nela habitam, transformando-se em estratégias que indagam as condições de funcionamento de seus discursos. Com isso, geram reflexões acerca das ferramentas que proporcionam adentrar esse vasto território de invenções e competências cênicas. Dessa forma, esses eventos se constituem como um modo particular de apresentar suas respectivas dinâmicas de trabalho sem se enquadrar em um sistema fechado, acabado e totalizado por regras pré-concebidas. Através das operações artísticas da *EITALC*, que buscavam revelar as estratégias provocadoras da teatralidade emanada dos atores em constante diálogo com seus diretores, instalava-se a dimensão performativa das Desmontagens, onde o corpo se anunciava junto à oralidade como plataforma para se produzir uma

escritura essencialmente física, transfigurada por uma partitura de ações não definidas por um texto dramático.

As Desmontagens se tornaram experimentos complementares ao repertório dos grupos e se configuraram como performances que desvelavam a complexidade criativa dos artistas, tecendo um conjunto de ideias verbais, visuais, textuais e sonoras. Nesse sentido, o artista criador organizava sua trajetória em um processo de criação específico a partir dos seus arquivos, levando-se em conta o seu ponto de vista. Ao desvelar sua trajetória teatral permeada pela exposição dos afetos, dos erros, das fragilidades, das dúvidas e das inseguranças, o ator acabava por estabelecer uma construção única de apresentação dos fatos, problematizando e autotransgredindo a confortável classificação das disciplinas e saberes do campo artístico.

Ileana Diéguez propõe uma aproximação relevante entre o procedimento de Desmontagem e os conceitos apresentados pela obra de Derrida, onde o autor nos apresenta o anti-estruturalismo como a ação de decompor as estruturas e modelos acabados. Pela perspectiva de Derrida, desmontar o processo cênico seria desvendá-lo, promovendo o diálogo entre o fazer e o desfazer da cena. O artista, ao revelar os procedimentos de seu processo de criação, torna-se o próprio investigador que problematiza sua obra de arte. Nesse sentido, ancorada pelos pressupostos do filósofo, esclarece-nos Diéguez, a ideia de Desmontagem comporta nela mesma, um paradoxo: ao mesmo tempo em que ratifica certa atenção às estruturas, é norteadá também por ações anti-estruturalistas de decomposição em relação a modelos pré-estabelecidos.

É importante destacar que o desvelamento e o ocultamento são fatores importantes a serem considerados no procedimento da Desmontagem cênica: através desse jogo de aparecimento/desaparecimento entre ator e personagem, realidade e ficção, vida e obra – a Desmontagem vai se tecendo como um testemunho vivo do artista para o público num contexto que acaba por promover o encontro afetivo, pessoal e documental entre ambos.

[...] em alguns lugares da América Latina isso já é muito mais difundido, mas, aqui, isso é muito menos; quando você fala “desmontagem”, ninguém sabe do que se trata. Então em alguns lugares as pessoas foram com a esperança de assistir a um espetáculo. Um público geral de pessoas que não trabalham com teatro, e eu tensa, no mínimo tensa, pensando: “Nossa! Essas pessoas vão sair com muita raiva, porque isso não é um espetáculo”.

E eu na verdade tive algumas experiências muito felizes com esses “equivocos” entre aspas, porque eu tive um retorno maravilhoso das pessoas que realmente foram para assistir a um espetáculo. Consideraram aquilo mais valioso e me diziam assim: “Foi muito mais interessante do que assistir a um espetáculo. Porque são coisas que a gente não pensa sobre isso, não pensa como é que tudo foi criado. Ou às vezes a gente tem um monte de interrogações que ninguém não responde” (FARIAS apud SANTOS, 2018, p.95).

De acordo com a pesquisadora Jacyan de Oliveira (2018), pode-se lidar ainda com o conceito de Desmontagem como sendo uma noção autoexplicativa, na medida em que o prefixo *Des* já desvenda o que se intenta com este substantivo: desfazer a montagem teatral, revelá-la, refazê-la, agora com a finalidade de comentário crítico, de autoconhecimento, de troca pedagógica com o público. Esse ato de desnudamento contido na ação da desmontagem forçará, necessariamente, uma escrita na primeira pessoa nem sempre recebida com bons olhos, uma vez que oferecerá o risco de um autocentramento egóico e limitante. Desta forma, a Desmontagem ganhará o estatuto de ser também remontagem, refazimento autoral a partir do ponto de vista do artista a respeito de sua criação anterior, já que “a cada vez que se expõe um processo, ele é repensado, descontextualizado, refeito para aquela ocasião, posto em embate com o público de forma única e irrepetível, portanto, performado” (JACYAN; LEAL; KEISERMAN, 2018, p. 142).

Seu procedimento narrativo terá sempre como pressuposto uma montagem e acontecerá, geralmente, num momento posterior a ela. A partir de então, a Desmontagem apresentará, revelará, exporá, descobrirá os processos que levaram o ator a chegar ao universo vivo de uma ou mais personagens. Nesse desnudamento processual, o ator revisará, diante do espectador, a sua construção artística levando em consideração os elementos que o atravessaram durante sua jornada criativa. Desse modo, o ator instaurará cenicamente as práticas e técnicas utilizadas sozinho ou coletivamente, numa abordagem cuja abrangência poética, pessoal e política serão constitutivas de seu discurso.

Fazer uma desmontagem tem por finalidade descobrir os vínculos existentes entre as partes que fazem fluir a vida em nossas obras ou, pelo menos, aproximarmo-nos deles. Tenho a impressão de que quando fazemos desmontagens corremos o risco da simplificação, especialmente se supervalorizamos o que entendemos por técnica. Nem tudo tem que ter uma explicação racional. Também a magia e o acaso sinalizam para o fato de que devemos estar abertos para receber o conhecimento que perpassa a dimensão sensorial. Às vezes

algo me impele a afirmar que as obras se montam sozinhas; explico-me: nos processos de trabalho há uma série de provocações que realizamos e que têm como finalidade fazer explodir a vida. Podemos controlar essas provocações, mas a vida não; esta irrompe na cena quase sempre nos momentos menos esperados. Para isto nos serve a técnica; para lidarmos inclusive com isto. Nos valemos da técnica para buscar a luz; porém, para mim, é claro que a técnica nos proporciona ferramentas que, em si mesmas, não determinam nada, no máximo um inventário de habilidades. Digo que as obras se montam sozinhas porque as partes vão encontrando seu lugar. A própria obra decide o que vai, como vai e, sobretudo, o que não fará parte de sua criação. Algumas vezes, geralmente quando iniciamos um novo processo, tomo nota de tudo o que fazemos para não perder detalhes, para guardar as primeiras impressões, alimentando a esperança de, posteriormente, poder reconstruir o caminho percorrido passo a passo. No fundo, talvez esteja pensando em facilitar o momento da desmontagem que, seguramente, faremos à posteriori (RUBIO ZAPATA, 2009, tradução minha, p.27-28) <sup>57</sup>.

Numa acepção puramente teórica, a Desmontagem Cênica diferencia-se de uma demonstração de trabalho, pois está interessada em desvelar questões internamente mais profundas dos eventos criativos, muitas vezes questões de cunho pessoal e memorial. Com isso, não busca somente a “mostração” técnica, nem questões relacionadas apenas com as estratégias cênicas e seus respectivos desempenhos, mas, sim, opera numa dimensão mais horizontal, implicando em relações de teores políticos e sociais abarcados pela teatralidade. Embora esse desvelamento incida também sobre um conteúdo que abrange as técnicas utilizadas, este é só mais um ponto constitutivo da desmontagem e, não, o seu foco principal. Nela, é preciso compor um discurso constituído por camadas colhidas da experiência, dos movimentos da memória e da história pessoal do performer. Esse trajeto não só deve ser visível num evento de desmontagem como também deve ser discutido explicitamente, pelo texto e pela

---

<sup>57</sup> Hacer un desmontaje tiene por finalidad descubrir los vínculos entre las partes que hacen fluir la vida en nuestras obras o, por lo menos, aproximarnos a ellos. Tengo la impresión de que cuando hacemos desmontajes corremos el riesgo de la simplificación, especialmente si sobrevaloramos la llamada técnica. No todo tiene que tener una explicación racional. También la magia y el azar aportan lo suyo debemos estar abiertos para recibir el conocimiento que pasa por los sentidos. A veces algo me provoca afirmar que las obras se montan solas; me explico: en los procesos de trabajo hay una serie de provocaciones que realizamos y que tienen como finalidad hacer estallar la vida. Podemos manejar la provocación, pero la vida no, ésta aparece y casi siempre en los momentos menos pensados. Para esto nos sirve la técnica, nos valemos de ella para buscar la luz, pero me queda claro que la técnica nos proporciona herramientas que en sí mismas no determinan nada, a lo sumo un inventario de habilidades. Digo que las obras se montan solas porque las partes van encontrando su lugar. El mismo trabajo decide qué va, como va y sobre todo qué no va. Algunas veces, generalmente cuando iniciamos un nuevo proceso, tomo nota pormenorizada de todo lo que hacemos para no perder detalles, para guardar las primeras impresiones, y además con la esperanza de posteriormente poder reconstruir el camino recorrido paso a paso. En el fondo, quizás esté pensando en facilitar el momento del desmontaje que seguramente haremos a posteriori (RUBIO ZAPATA, 2009, p.27-28).

forma, tornando-se o material a compor a própria cena. A partir dessa ideia, a reflexão emergente em um trabalho de desmontagem deve ser compreendida enquanto a singularidade e a autonomia desse ator inserida em um processo criativo de pesquisa que, ao escapar da cena em direção ao espaço da recepção ocupado pela plateia, chega até o espectador como vapores de uma possível veracidade inalcançável. Em seu texto *Destecendo os silêncios de um memorial*, Luiz Carlos Leite pondera:

E por que não seria a desmontagem de um espetáculo, por exemplo, uma demonstração técnica de trabalho? Porque mesmo se partindo de uma obra de base, é exatamente outro processo, [outra criação] que surge, servindo esta, a obra de base, como ponto de reflexão, de alicerce para a construção de um novo processo, como um novo espetáculo e não apenas a demonstração de como se deu uma construção (LEITE, 2014, p.117).

Devemos ainda não perdermos de vista que, como conceito operatório, a Desmontagem Cênica, assim como a demonstração, tem os seus modos particulares de ser concebida e não se assenta em regras imutáveis. Contudo, enquanto pesquisadores, muitas vezes nos vemos tentados a enfiar goela abaixo uma teoria ou um conceito aplicado à esfera artística, restringindo o seu próprio processo de compreensão, fruição e debate.

### 3º ato: O *Yuyachkani* e a Cena Pedagógica

O grupo *Yuyachkani* ao longo de sua trajetória de 48 anos se debruçou sobre as potencialidades da cena pedagógica propondo inúmeras possibilidades para sua compreensão e criação. Disponibilizou, com isto, para o espectador, um panorama onde a opção por lidar com uma perspectiva aberta, sem a preocupação enrijecedora dos conceitos, testava a cada nova obra seu poder de comunicação junto à plateia.

#### *Antígona*

No intuito de iniciar a minha análise da desmontagem de *Antígona* (2000), faz-se importante, primeiro, considerar que enquanto o governo de Fujimori ainda estava no poder e a sociedade civil peruana era sacudida pelas contínuas aparições de sepulturas anônimas, em fevereiro do ano 2000 Teresa Ralli apresentava sua versão para a obra de Sófocles, com escrita cênica de Miguel Rubio Zapata e textos de José Watanabe. No caso da montagem e da desmontagem de *Antígona*, o que entra em questão é justamente a possibilidade da contingência social e política do Peru se amalgamar com a *pólis* grega ressaltada por Sófocles, de tal maneira que a proposta de Miguel Rubio Zapata e Teresa Ralli acaba, por meio de uma aproximação entre as tragédias, irmanando os dois continentes – o latino-americano e o europeu – atravessados por um semelhante contexto de horror.

Partindo do princípio de que pessoas são fontes humanas de documentos provenientes de sua própria história, esse trabalho consistiu em vasculhar essas vivências de cunhos pessoais, em consonância com o contexto social, cultural e político que se inscrevia no cotidiano da população peruana. Por meio de entrevistas, pesquisas de campo, conversas e leituras, buscou-se nesses depoimentos testemunhais sínteses de conhecimentos pessoais que pudessem ser tomados como experiências universais adquirindo, desse modo, a força exemplar das ficções.

Se considerarmos que a construção de uma memória é a capacidade de dar sentido aos acontecimentos do passado e que o traumático é justamente a ruptura dessa narrativa e, portanto, desse sentido da experiência vivida, podemos compreender que o espaço para a narração dos acontecimentos é de fundamental importância para o “seguir adiante” almejado por cada uma das vítimas do período de violência e também para a história do próprio país. Não se trata de um

reabrir feridas, mas, muito mais, apontar feridas ainda abertas que muitas vezes estavam ocultas para grande parte da população peruana (uma vez que Lima havia vivido pouco da enorme violência do período), para que então pudesse haver de alguma forma a justiça necessária e a cicatrização dessas feridas. O que as narrativas das audiências públicas da CVR mostravam era o que estava oculto na história traumática do Peru e que precisava vir à tona para que fosse possível construir um sentido àquele passado (RESENDE, 2017, p. 220).

Nesse sentido, Rubio Zapata se pergunta: “quais, então, são os limites entre um personagem que narra a violência em cena e a ação de uma testemunha da CRV?” (RUBIO ZAPATA, 2017c, p.33).

Inicialmente, começou-se a estudar *Antígona* que foi, em sua releitura, batizada como *Antígona Huanca*, aludindo a certa região serrana do Peru. Posteriormente, no decorrer dos ensaios, Miguel e Teresa mergulharam em exercícios de improvisação, analogias e na reconstrução da árvore genealógica correspondente a toda família da protagonista grega, fazendo emergir do texto de Sófocles uma aprendizagem rica em descobertas, o que acabou por permitir que o texto grego milenar fosse, gradativamente, se tornando próximo, se fazendo ação. Agora,

[...] era descobrir a música em cada sílaba, a importância de uma palavra e não de outra, a estrutura de um pensamento construído por palavras que, por sua vez, expressavam o mundo interior de cada personagem (RALLI, 2009, tradução minha, p.65)<sup>58</sup>.

O exercício de sentar-se frente a seus companheiros de grupo e contar-lhes toda a genealogia da estirpe dos *Labdácidas*, desde o rei Laio até o último descendente de Antígona, foi para Teresa fundamental na medida em que, por meio desses encontros, podia-se ir apropriando da tragédia, aprimorando-a a partir do contexto sócio-político de seu país.

Alguns anos depois da criação dessa montagem, Ralli e Rubio Zapata fizeram uma espécie de demonstração pública do trabalho, na época ainda incipiente, à qual chamaram de *A desmontagem de Antígona*. Queriam compartilhar com o espectador alguns dos segredos que tornaram possível o espetáculo, como também responder algumas perguntas, ordenar o processo e

---

<sup>58</sup> [...] era descubrir la música en cada sílaba, la importancia de una palabra y no otra, la estructura de un pensamiento hecho palabras, en cada parlamento que expresaba el mundo interior de cada personaje (RALLI, 2009, p.65).

entender a complexidade dos próprios caminhos percorridos dentro dele, uma vez que, de acordo com Teresa Ralli, “o processo de *Antígona* [escondia] peças, engrenagens, pequenos segredos que [davam] a vida que o espetáculo tem, que me trouxeram surpresas e aprendizagens” (RALLI, 2018, p.46).

Aqui, faz-se relevante distinguir entre o que foi a montagem de *Antígona* (2000) e, posteriormente, sua desmontagem: na montagem da obra ancorada por textos escritos por Watanabe a partir de seu entendimento sobre a tragédia de Sófocles, Teresa Ralli dava vida a inúmeros personagens habitantes do texto clássico. *Antígona* – a montagem – nutria-se de um caráter espetacular composto por elementos que, aos poucos, confluíam para que a história se instalasse frente ao espectador. Música aliada a uma exuberante iluminação capaz de demarcar os diversos espaços por onde a história transcorria, transfiguravam a zona cênica desprovida de cenários, composta apenas por uma cadeira e alguns adereços.

No entanto, era na desmontagem de *Antígona* – evento posterior ao acontecimento de montagem – que Ralli desvelava essas personas ficcionais, demonstrando o processo de construção de cada uma delas e associando-as ao contexto sócio-político do Peru. Contudo, quando da montagem-solo da tragédia grega, ao se falar o texto sofocliano para uma plateia acostumada com os embates propostos por seu tema, essas relações se efetivavam quase que automaticamente entre os dilemas da protagonista e as agruras da realidade peruana, transpassadas por inúmeros desaparecimentos de pessoas que, assim como Polinices, sequer tiveram, pelo Estado, a chance de serem enterradas. Nesse sentido, atesta Diéguez (2011), o processo criativo de *Antígona*, sobretudo o referente à sua desmontagem, demandou um profundo trabalho de pesquisa por parte das pessoas envolvidas, uma vez que incorporava em sua dramaturgia as experiências reais pelas quais a equipe havia vivenciado enquanto cidadãos e artistas.

Em sua desmontagem, Teresa Ralli revela que estabeleceu contato – e esse era o ponto chave do trabalho – com mães e familiares de desaparecidos, convidando essas mulheres a relatarem as suas histórias, ao mesmo tempo em que contava a elas a tragédia escrita por Sófocles. A *Antígona* peruana surgiu, portanto, a partir deste duplo registro escritural entre o íntimo e o social, o público e o privado.

A atriz relembra em cena que no final dos anos 1990, em uma noite do mês de dezembro, o chamado *Movimiento Revolucionário Túpac Amaru* (MRTA) invadiu a embaixada do Japão aprisionando cerca de 700 convidados de uma comemoração que se realizava no local. Tudo isso aconteceu na mesma quadra da casa de Teresa Ralli. Segundo ela, durante quatro meses e dezessete dias, a região na qual vivia se converteu em uma espécie de zona de guerra onde foi possível testemunhar os acontecimentos ali instalados. A cada dia, debaixo de sua varanda, se juntavam os familiares dos reféns políticos trazendo objetos na esperança de poderem fazê-los chegar. De sua janela, Ralli absorvia a realidade e, ao mesmo tempo, ao caminhar alguns passos dentro de seu apartamento observava o que acontecia na televisão: diante deste embate, já não podia discernir precisamente o que era real e o que não.

Meses depois, vieram as bombas, a destruição e o grito de vitória dos soldados. Para a atriz, estava claro: queria, a partir dali se aproximar de *Antígona* pois, talvez, só assim, com uma história acontecida há quase 2.500 anos atrás, poderia fazer ressurgir o que seria necessário saber naquele momento histórico de seu país: reconhecer que a grande maioria dos cidadãos se mantivera indignamente calados ante os cadáveres, milhares, espalhados por todo o território nacional. Desse modo, a tragédia grega milenar instalava-se na vida dos cidadãos peruanos.

Se o enfrentamento político de *Antígona*, com seu intuito de enterrar o próprio irmão, fazia-se emergir “através de algumas mulheres nas quais o amor era mais forte do que o medo” (DIÉGUEZ, 2016, p.70), o silêncio de Ismene – irmã que se acovardou frente a seu pedido de ajuda – representava o estado de uma sociedade civil acossada pela violência e pelo estado de horror.

Observei que o que se repetia em todos os testemunhos era a maneira como essas mulheres contavam suas vidas; como haviam se modificado completamente. Uma destas mães era Raida Córdor a qual seria, posteriormente, presidente do Comitê de Familiares. O dia em que a entrevistei, ela estava sentada tranquilamente na cadeira que eu usaria no espetáculo e com muita suavidade foi descrevendo-se como uma mulher que havia vivido sempre com sua família, cuidando de sua loja e que quase não sabia ler nem escrever. Súbito, um dia seu filho não chegou para almoçar. No processo de descobrir o que havia acontecido a seu filho ela teve que aprender a ler para procurar notícias nos jornais, teve que aprender a escrever para redigir as cartas de solicitação, de busca, de reclamação. Teve que aprender a bater em portas que lhe eram fechadas e resistir às acusações de terroristas apenas pelo fato de ir em busca de seu filho desaparecido.

Teve que aprender a falar, sem ter medo, com pessoas estranhas que nunca havia visto. Sua vida, então, se transformou em outra vida. Ela me contava isso. E enquanto o fazia, sua aparência e toda sua imagem, sua gestualidade, eram de uma fragilidade incrível. Sem dúvida, ela tinha uma força dentro de si que nascia de um lugar profundo, de um músculo desconhecido no mais recôndito de sua alma e de tal magnitude que pode transformar aos quarenta e cinco ou cinquenta anos todo o horizonte de sua vida com o único objetivo de alcançar justiça para ela, para seu filho e para outras mães (RALLI, 2018, p.62-63).

Logo, a atriz descobriu em suas conversas com essas mulheres que estar sozinha no palco contando a história de *Antígona* também ganhava para ela um sentido profundo. Só agora entendia sua solidão cênica. Era uma metáfora. Um símbolo da solidão de todas as mães peruanas em busca de seus filhos; do sentimento de desamparo frente a uma sociedade que não reconhecia seus próprios atos criminosos.

Todos no Peru éramos Ismene, todos precisávamos começar a realizar este gesto simbólico de terminar o enterro. [...] A quem não realiza o ato de enterrar seus mortos está sendo tirado o direito de nomear o ausente e de realizar com ele a necessária despedida. A metade do país durante quase 20 anos viveu esta realidade. (RALLI, 2009, tradução minha, p.73-74) <sup>59</sup>.

Ismene é a narradora desta versão de Watanabe. Aqui, o seu papel é central e, em certo sentido, de resistência, na medida em que reencena a história como uma testemunha acovardada. Como salienta Taylor (2013),

[...] por meio da performance, Ismênia completará as ações que não conseguiu realizar no momento certo. Antígona dá esperança às testemunhas e aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias ao reencenar, repetidamente, sua história (TAYLOR, 2013, p.287/286).

Como ressalta a pesquisadora Flávia Resende (2017), se no continente latino-americano o desaparecimento dos corpos é uma das estratégias mais nefastas utilizadas pelos governos ditatoriais, em contrapartida, a corporificação da memória é um dos mais relevantes meios de exercitar o ativismo. Nesse sentido, é justamente a corporeidade atravessada pelo movimento, pelo gesto, pela voz, pela vida das personagens de *Antígona* que animarão as recordações

---

<sup>59</sup> Todos en el Perú éraos Isene, todos necesitábamos comenzar a realizar este gesto sibólico de terminar el entierro. [...] A quien no ha realizado el acto de enterrar a sus uertos le estás qutando el derecho de ubicar, de nominar ai ausente, y de realizar con él la necesaria despedida. La mitad del país durante casi veinte años vivió en esta realidad (RALLI, 2009, p. 73-74).

de Ismene. Do mesmo modo, Teresa Ralli guardará na lembrança as experiências e reivindicações junto às mulheres afetadas pelo período de violência no Peru. A performance de *Antígona*, nesse sentido, passa a dar corpo ao encorajamento da população frente a sangrenta tragédia enfrentada por seu povo. Em certo sentido, por meio dessa montagem e, posteriormente, de sua desmontagem, propiciou-se a identificação do espectador com a personagem de Ismene através de uma espécie de chamamento catártico, onde o público expiava a própria culpa frente ao seu recente passado traumático.

No começo era esta catarse; nos primeiros anos os espectadores experimentavam a catarse quando viam a obra. Logo as reflexões começaram a gravitar em torno dos novos Creontes. Porque, lamentavelmente, os Creontes sempre continuarão a aparecer; no Perú e no mundo” (RALLI, 2015, apud RESENDE, 2017, tradução minha, p.269).

Cena de *Antígona* (2000)

Fonte: <http://micompaniateatro.com/festival/el-desmontaje-de-antigona/>



Figura 21

Talvez, como propõe Resende (2017), devêssemos considerar que o ponto central da montagem e da desmontagem de *Antígona* não gravitou somente ao redor de uma luta contra a tirania, mas, sobretudo, orbitou em torno de um confronto de memórias, de um embate para não deixar que os bons ventos democráticos recém instituídos no país pudessem ofuscar a gana de quem precisava encontrar seus entes e enterrar seus mortos do período anterior. Para Ralli eles a acompanham e sempre entram com ela no palco. Talvez por isso, desde a estreia de *Antígona* até hoje, a atriz nunca tenha deixado de acender suas velas antes de cada apresentação, orando por seus ancestrais e seres queridos. Para a atriz, “acendo esta vela também para os desaparecidos que ainda não descansaram, com esperança de que esta história e a chama da vela ilumine um pouco seu caminho em direção ao descanso” (RALLI, 2018. p. 65).

## *Adiós Ayacucho*

O texto *La Demonstración pendiente* (2009), escrito por Miguel Rubio Zapata, Augusto Casafranca e Julia Varley a respeito de *Adiós Ayacucho* se estrutura a partir da transcrição de uma conversa estabelecida entre Varley e Casafranca e torna-se um bom exemplo de como o grupo *Yuyachkani* elabora e se autoquestiona a partir das próprias dificuldades e limitações. Nesse sentido, torna-se também desenho nítido de um exercício de desmontagem (ainda que pelo viés da escrita), na medida em que desvela, em parte, o processo de criação de *Adiós, Ayacucho* e dialoga com o leitor que pode se inteirar do mesmo.

Nesse texto, Miguel Rubio Zapata nos revela que *O Corpo Ausente* é o nome da demonstração de trabalho em que Casafranca expõe seu trajeto percorrido desde as ideias iniciais até o resultado final da montagem de *Adiós Ayacucho*, no qual é o protagonista. Ocorre que, segundo o diretor, por diversas razões, esse trabalho, posterior à montagem, vinha sendo postergado por ele e por seu ator e, depois de certo tempo, cada adiamento se convertia em um motivo para que novamente pudessem se reencontrar e conversar a respeito. Essas conversas se davam de tempos em tempos, quase como rituais que se repetiam sem que, no entanto, se pudesse extrair delas um resultado efetivo. Ao final de cada reunião, diretor e ator saíam cada qual tendo suas razões para que continuassem à espera de, num próximo momento, retomar o projeto.

No mês de maio do ano 2000, em Havana, essa continuidade das assembleias entre ambos foi rompida por Julia Varley, atriz do *Odin Teatret* e amiga de Rúbio Zapata, que os encontrou sentados em um café discutindo e, com um pequeno gravador em mãos, se propôs a ser uma mediadora daquele bate-papo. Para fecharem aquele acordo, no entanto, a única exigência foi de que Rubio Zapata se calasse e deixasse que a fala de Augusto Casafranca se fizesse ser escutada. Assim aconteceu: Miguel Rubio Zapata se colocou diante de Augusto Casafranca escutando, primeiramente, as razões de seu ator. Só depois pode se manifestar. Julia Varley, por sua vez, entrou em um intenso diálogo com o ator, que versava, entre outras coisas, sobre as maiores dificuldades encontradas por ele para fazer *Adiós Ayacucho*. Esses entraves gravitavam, sobretudo, em torno de sua relação com a memória (que, enquanto cidadão peruano, não era aquela registrada pela história oficial dos vencedores)

e, por conseguinte, da sua contrariedade em decorar os textos; da sua sensação de não poder contar com seu diretor; da pouca clareza em lidar com a imagem de um corpo mutilado; e finalmente, da sensação de que a vida de sua personagem era suficientemente forte e intensa, tocando profundamente em algumas feridas próprias de sua história pessoal.

Pelo depoimento de Rubio Zapata (2009):

[...] mais de uma vez durante a conversa me senti atravessado pela mágoa e com um forte desejo de intervir, mas tive que me conter e morder minha língua. Em silêncio, suportei as mudanças radicais do meu estado de ânimo suscitadas pela intensidade daquela conversa. Mas, no âmbito geral, devo dizer que essas variações no meu temperamento e no meu espírito foram me levando a um estado de calma e de reconciliação com uma experiência acumulada pela frustração. Quando saímos do café, Augusto e eu pudimos saborear a benéfica sensação de se poder respirar, de modo diferente, o ar que nos envolvia e que refrescava a noite de Havana. O propósito de se publicar a transcrição desta conversa foi o de se poder compartilhar estas outras razões que são determinantes nos processos criativos dos atores. Disto se fala pouco, talvez porque tenhamos que nos haver com nossas questões íntimas, com a precariedade da nossa condição humana, com a dificuldade vinda antes das certezas. Não são as razões transcendentales senão as pequenas motivações, as sombras que parecem formar parte da difícil ortografía por onde transcorre o caminho de um ator. Até onde se pode racionalizar o resultado de um trabalho? Sempre me parece insuficiente, sempre me dá a sensação de que escolhi a simplificación, de que o fundamental está por nós esquecido [...] (RUBIO ZAPATA, 2009, tradução minha, p.257-258) <sup>60</sup>.

Esses questionamentos parecem perpassar a montagem de *Adiós Ayacucho* (1990) onde, em 1985, no momento em que o Peru declarava uma intensa guerra civil e militar interna, a ideia de adaptar a obra literária homônima escrita por Julio Ortega deu-se como um propósito de ordem social, nele incluídos os temas da migração e da peregrinação de familiares em busca de seus entes desaparecidos. Partindo de regiões interioranas do país, chegavam

---

<sup>60</sup> Más de una vez durante la conversación me sentí algo magullado y con ganas de intervenir, pero me tuve que morder la lengua. En silencio, suporté los cambios radicales en mi estado de ánimo, suscitados por la ruta y la intensidad de la conversación. Pero como tendencia general, debo decir, esas variaciones del temperamento y del espíritu e fueron llevando hacia un estado de sosiego y reconciliación con una experiencia acumulada y frustrante alrededor del tema de discusión. Luego salimos del café y, sobre todo Augusto y yo, pudimos saborear de odo diferente la benéfica sensación que da el aire que refresca la noche de La Habana. El propósito de publicar la transcripción de esta conversación es copartir esas otras razones que son determinantes en los procesos creativos de los actores. De eso se habla poco, quizás porque tiene que ver con lo íntimo, con lo precario, con la dificultad antes que con la certeza. No son las razones transcendentales, sino que son las pequeñas otivaciones, las sombras que parecen formar parte de la difícil orografía por donde transcurre el camino de un actor. ¿Pero hasta dónde se puede racionalizar el resultado de un trabajo? Siempre e ha parecido insuficiente, siempre me ha dado la sensación de que se incurre en la siplificación, de que lo fundamental está olvidado [...] (RUBIO ZAPATA, 2009, p.257-258)

até Lima para cobrar justiça dos governantes que, por sua vez, faziam-se de desentendidos em relação ao vultuoso massacre praticado contra a população.

Ortega confessa que, inicialmente, o que deu suporte para sua narrativa foi uma fotografia aparecida em uma das revistas locais que estampava um corpo totalmente mutilado e queimado correspondente ao cadáver de Jesús Oropesa Chonta. Seu texto literário acabou dando visibilidade aos aspectos contraditórios presentes em um território atravessado pela franca decomposição moral, social e política, apontando para uma larga ferida relacionada à realidade peruana quando, por sua temática principal, reacendia a discussão sobre milhares de mortes que durante décadas pairaram impunes sobre as cabeças de seu povo. **Uma dessas pessoas trucidadas pelo sistema foi justamente o dirigente campesino Chonta, que morreu carbonizado e torturado, sem acesso a um mínimo de respeito por parte dos agentes de Estado.**

A história do personagem Alfonso Cánepa em *Adiós Ayacucho*, baseada na de Jesús, narra justamente suas peripécias com seus incidentes dolorosos e, ao mesmo tempo, hilariantes, evidenciando o contexto de violência e violação dos direitos humanos em que vivia o Peru e que atingia toda a população, principalmente a rural e a indígena. Especialmente esses dois grupos estavam profundamente imersos em uma circunstância atravessada por grande pobreza e pela contumaz exclusão da vida política e social. Na região de *Ayacucho* chegava a níveis extremos, fazendo com que se tornassem vulneráveis a este massacre étnico e social: das 69 mil vítimas estimadas pela CVR, cerca de 26 mil estavam em *Ayacucho*, (PERU, 2003, p. 10 apud RESENDE, 2017, p. 209).

A montagem do *Yuyachkani* reproduzia esse ambiente perpassado por um ritual fúnebre por onde se velavam, à moda andina, as roupas de um desaparecido, modelo que o Peru começou a conhecer na medida em que inúmeros velórios simbólicos começaram a ser veiculados pela mídia local.

De acordo com Zapata (2008), o início do processo se impôs apresentando ao grupo uma dificuldade que parecia intransponível no campo da estética teatral: na novela de Ortega, por meio da linguagem escrita, foi possível que um personagem já morto narrasse a sua história e, através dela, criasse sua própria imagem – a de um sujeito queimado, morto e esquartejado. Entretanto, como transpor esses acontecimentos, essas ideias para o teatro de modo que se tornassem expressivas e, na mesma medida, inteligíveis? Por um hiper-

realismo, talvez, a cena teatral pudesse se tornar risível e não crível. Deveriam, pois - ator e diretor - construir um recurso dramático capaz de realçar o tom trágico da história sem, contudo, desprezar o estilo irônico do texto de Ortega. A partir de então, os artistas instauraram um processo de composição subjetiva de Cánepa pautado por estudos e por observações da comicidade presente em personagens de companhias de danças tradicionais da região andina.

Augusto me convidou à sala e um *q'olla* de *Paucartambo*, Cusco, me contou sua história. Assim deu-se início à proposta que logo se transformaria na relação *Q'olla-Cánepa*, no pacto existente entre o *Q'olla* e o espírito de Alfonso Cánepa, o morto que se observa ritualmente para que através do *Q'olla* saiba sobre o que lhe aconteceu (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 92 apud RESENDE, 2015, n.p.).

Assim, o caráter cômico foi potencializado pelo revezamento de vocalizações realizadas por Casafranca que materializava tanto a voz do defunto Cánepa, quanto a voz crítica e irônica de seu espírito *Q'olla*, que nada mais era do que um dançarino da companhia *Capac Q'olla* – uma das participações mais importantes na festa da *Virgem del Carmen*, padroeira da cidade de *Paucartambo*, estado de *Cuzco*.

Flavia Resende (2015) nos chama atenção para o fato de que, o *Q'olla*, ao assumir a função de alma do protagonista, auxiliava-o diretamente no processo de sua reconstrução identitária, física e civil. Por meio do *Q'olla* se dava voz ao defunto de Alfonso Cánepa em seu processo migratório rumo à reconstrução de sua ossada: o morto era materializado na alternância das presenças de Alfonso Cánepa e do *Q'olla* no corpo do ator Augusto Casafranca. Tratava-se, pois, “de dar corpo a uma falta de corpo; de dar presença a uma ausência” (RESENDE, 2015, n.p.). Seguindo nesse intento, o protagonista empreendia uma viagem até Lima cujo percurso geográfico acabava por lançá-lo novamente ao redemoinho de um conjunto de poderes que, efetivamente e literalmente, o desossaram.

Gostaria ainda de abordar alguns aspectos relacionados à figura da testemunha que, em *Adiós Ayacucho*, desempenha função determinante e nos faz compreender o desenrolar de alguns fatos envolvendo a história do Peru.

Segundo Rubio Zapata (2017c), uma testemunha é, em primeiro lugar, alguém que sobreviveu a um atentado criminoso contra a própria vida ou a de um ente querido. Desse modo, a testemunha poderá guardar, silenciosamente,

sua dor durante anos ou por toda uma vida. Entretanto, se munida de coragem, encontra uma oportunidade para dizer sobre a situação dolorosa e o faz diante de quem a queira escutá-la. Ao fazê-lo, acaba por remontar e por reviver tal circunstância. Nesse sentido, a palavra posta em ação por uma testemunha circunscreve um discurso pautado pela voz singular de quem a detém, atravessada pelas atrocidades vividas, colocando em xeque uma sociedade pautada pela exclusão e por suas formas tradicionais de oprimir o que se apresenta como diferente.

Ressalto o início das audiências públicas propiciadas pela CRV como o momento de ruptura em que, pela primeira vez, pudemos escutar a voz dos diretamente atingidos pela sangrenta violência que tem vivido os peruanos; (RUBIO ZAPATA, 2017, tradução minha, p.34-35) <sup>61</sup>.

A montagem de *Adiós Ayacucho* permite-nos ponderar sobre a busca pela recuperação da memória, do corpo, da memória do corpo que, mais do que o corpo de um, torna-se o corpo de toda uma nação destrocada pelo ódio. De modo que, a representação dessa violência, clama pela busca por corpos. E isso é significativo diante de um quadro social em que a tessitura da crueldade está justamente circunscrita pelo desaparecimento do ser humano e de seu caráter humanitário. A meu ver, isso tem um valor importante, sobretudo para a sociedade peruana e, de modo geral, para a sociedade andina. O horror perpetrado pelo corpo ausente não se refere apenas ao passado peruano, mas impõe-se como uma realidade cotidianamente atualizada pelo presente.

[...] nós não aprendemos! Sinto que o problema é que, como sociedade, não tivemos [...] reconhecimento nem processo. E o processo é necessário, indispensável. Se o anseio é o de virar rapidamente a página pensando no crescimento econômico, por exemplo, isto é o mesmo que dizer um “não olhemos”; a partir desse não olhar não é possível que aprendamos a querer-nos, a cuidar-nos, porque não aprendemos, antes, a lição que está ligada a uma memória que nos ajuda, a uma memória exemplar que nos ensina. Se há esforços nesse sentido, me parece relevante considerar o Lugar da Memória nesse processo; porém ainda há muitas feridas abertas. Demasiadas. (RUBIO ZAPATA, 2017d, tradução minha n.p.) <sup>62</sup>.

<sup>61</sup> Séñalo el inicio de las audiencias públicas, propiciadas pela CRV, como el momento de ruptura en el que por primera vez hemos podido escuchar con voz propia a los infectados directos de la cruenta violencia que hemos vivido los peruanos (RUBIO ZAPATA, 2017, p.34-35).

<sup>62</sup> [...] no hemos aprendido! Siento que el problema es que como sociedad no hemos tenido duelo, reconocimiento ni proceso. Y el proceso es necesario, indispensable. Se ha querido pasar la página rápidamente, pensando en el crecimiento económico es lo mismo que decir un “no miremos”, y en ese no mirar no hemos aprendido a querernos, a cuidarnos, porque no hemos aprendido la lección que sería una memoria que nos ayuda, una memoria ejemplar que nos sirva. Y sí hay esfuerzos, me parece que el Lugar de la Memoria lo es, pero todavía hay muchas heridas. Demasiadas. (RUBIO ZAPATA, 2017d, n.p.).

Portanto, estar diante de *Adiós Ayacucho* não é apenas estar diante de *Adiós Ayacucho*. É também refinar a percepção rumo aos variados mecanismos de controle mantenedores da obediência civil. Isso significa dizer que a montagem alça o espectador na direção de uma compreensão maior a respeito das forças Estatais e de seus impactos sobre os indivíduos; de um Estado que, a princípio, se responsabilizaria por controlar a violência sem, contudo, prever sua extinção. Nesse caso, trata-se de uma violência resguardada pela lei. Em nome do agenciamento civilizatório, a sociedade peruana acabaria por apresentar-se a partir de seus reversos, como numa espécie de “descivilidade”, uma vez que buscando controlar a ação agressiva de seu povo, se utilizaria da mesma infração para manter a ordem e sua autoridade.

Em *Adiós Ayacucho*, uma compreensão profunda das lógicas de controle social se anuncia e, não raro, são desveladas pelo adestramento cultural, pela disciplina comportamental e pela manutenção da moral calcada na inibição e na punição vigiada dos cidadãos. Nesse sentido, os *Yuyas* parecem reafirmar a ideia de que conceber a violência como um procedimento intrínseco à existência humana é também reconhecê-la como uma ação que emana das pessoas atingindo senão elas mesmos. *Adiós Ayacucho*, desvela esse processo de normalização que incorpora, de modo distorcido, a violência no âmbito das instituições sociais. Princípios violadores dos direitos básicos do cidadão comum passam a nortear condutas, agora entendidas como aceitáveis e corriqueiras, mas que reforçam os mecanismos alternativos de controle para impor sua força.

A violência em *Adiós Ayacucho* se impõe na dinâmica desses interesses, mostrando-se difusa e polissêmica. Nesse sentido, a montagem se encarrega de elaborar um estudo continuado a respeito do tema, onde Cánepa, em seus embates com o Estado, desvela-o para além de uma instituição repressiva e opressora. O Estado, aqui, é como um espaço vazio, desidratado de direitos e, por conseguinte, de linguagem. Por isso mesmo, é altamente distópico. Sua violência institucionalizada reafirma sua expressão agressora desqualificando a vida política nas cidades. Paradoxalmente, essa mesma violência é fomentada pela sociedade rompendo, frequentemente, seus códigos de conduta. Esses tensionamentos, com muita frequência, estão presentes no modo através do qual

o *Yuyachkani* expressa seu pensamento político, sua crítica histórica e sua denúncia por meio de suas cenas.

Cena da montagem *Adiós Ayacucho* (1990)

Fonte: <http://www.lum.cultura.pe/actividades/teatro-adi%C3%B3s-ayacucho>



Figura 22

### *Hijo de perra o la anunciación*

*Hijo de perra o la anunciación* (2018) não deixa de flertar com essa lógica descrita, mas funciona, sobretudo, como uma construção, uma pergunta a respeito do fazer teatral. Na montagem, Rebeca Ralli, atriz fundadora do *Yuyachkani*, oferece seu corpo como plataforma de informações para (re) incorporar a imagem da viúva de um policial, vítima do conflito armado interno. Digo (re) incorporar, na medida em que essa mesma personagem também aparecia em *Sin título: técnica mixta* atravessando a cena sem emitir sequer uma única palavra. Em *Hijo de perra o la anunciación* o intuito foi dar-lhe a devida voz. Dar voz a uma personagem ficcional num evento ora nomeado como uma conferência cênica, ora como uma demonstração, ou até mesmo como uma desmontagem.

Com o tempo me dei conta que essa demonstração não era parte de um processo, senão a tensão entre representação e acontecimento era o que mais interessava e essa deveria ser a obra mesma. Daí as características dos materiais que aparecem nela, nessas tensões em que o corpo e a voz da atriz são o texto primordial (RUBIO ZAPATA, 2018, p. 32).

O gatilho disparador de *Hijo de perra o la anunciación*, como bem esclarece a atriz em cena, foi a imagem histórica de dezenas de cães abatidos e pendurados em postes de luz na região central de Lima que portavam placas com os seguintes dizeres: *Deng Xiao Ping, hijo de perra*.

Era uma referência ao líder chinês que se fez famoso com a frase: “Não importa de que cor seja o gato contanto que cace ao rato” e que,

agora, em tempos de pragmatismos em que tudo vale, esta bendita frase está na moda entre nós (RUBIO ZAPATA, 2018, p.34).

Interessante considerar, desde o título dessa montagem, uma espécie de analogia semântica presente entre termos: *Perro* em espanhol quer dizer cachorro. *Perra*, puta. Mas numa associação auditiva imediata, poderíamos associar o substantivo *Perra* como sendo o feminino de *Perro*, que além de puta pode significar cadela. Nesse sentido, Puta e Cachorro, Perra e Perro se amalgamam, aludindo aos dizeres *Deng Xiao Ping*<sup>63</sup>, *filho da puta*, filho de uma cadela.

Revela-nos Rubio Zapata, que essa peça-conferência foi escrita

[...] imaginando Rebeca na sala do grupo, sozinha, enfrentando um processo criativo, tendo como ponto de partida a imagem dessa viúva retomando sua presença para que diga com voz própria aquilo que não conseguiu dizer naquele momento (RUBIO ZAPATA, 2018, p.31).

En *Hijo de perra o la anunciación*, Rebeca Ralli comparticipa seu trabalho artístico desde seus questionamentos que funcionam como molas propulsoras para que possa abordar uma criação, até o planejamento de exercícios com a finalidade de organizar os materiais que vão aparecendo a partir de sua relação com a palavra, com o canto e com os variados temas presentes na montagem. Para tanto, a atriz lança mão de exemplos de suas diferentes personagens em diferentes espetáculos, além de outras sobre as quais tem trabalhado. Assim, expõe seu processo criador e divide os conteúdos de seu diário laboral com os espectadores, compartilhando o vínculo que a relaciona com as práticas e técnicas teatrais.

No entanto, o texto proferido durante sua apresentação não foi escrito por ela mas, sim, por seu diretor. Nesse sentido, Rebeca Ralli relata sua experiência artística não a partir de suas impressões sobre a mesma, mas, ao contrário, desvela-a pelo ponto de vista de um terceiro. É justamente por meio dessa lógica que constatamos uma redefinição de padrões relacionados às ocasiões

---

<sup>63</sup> Deng Xiao Ping foi um político e líder comunista chinês nascido na província de Sichuan, principal inspirador da reação contra o maoísmo e da introdução das últimas grandes reformas políticas e econômicas na China (1980-1990). Ligado ao Partido Comunista desde a juventude, participou da Longa Marcha comandada por Mao Tsé-tung, e com a vitória dos comunistas (1949), passou a ocupar altos cargos no governo, como vice-primeiro-ministro (1952) e secretário-geral do Partido Comunista (1954). Destituído durante a revolução cultural, movimento dado por encerrado no IX Congresso do Partido Comunista Chinês (1969), foi preso acusado de seguir tendências capitalistas.

Fonte: <https://brasilescola.uol.com.br/biografia/deng-xiaoping.htm>

demonstrativas de trabalhos teatrais, bem como de desmontagens cênicas, capaz de desestabilizar as estruturas através das quais, até então, se assentavam.

A origem desse texto está profundamente entrelaçada à sensação de imaginar Rebeca sozinha no espaço; desde esse lugar está escrito e isso também é possível porque num teatro de grupo como o nosso nos conhecemos “um pouco”, para não dizer bastante, e podemos imaginar o que convoca o ator quando enfrenta um novo processo de criação. Acumulação sensível é como chamamos esse momento em que nos abrimos a receber, sentir e processar no espaço o que chega até ele. Durante os processos de acumulação sensível nos deixamos surpreender pelo que fazemos sozinhos e com os outros, pelo que vemos, o que ouvimos, o que associamos, por aquele desconhecido que de repente aparece e o fazemos nosso (RUBIO ZAPATA, 2018, p.31).

Cena da montagem de *Hijo de Perra o la anunciación*  
Fonte: exitosanoticias.pe



Figura 23

No processo de construção dessa obra instigante, Rubio Zapata, por meio de quase cinquenta anos de convívio ininterrupto com Rebeca, parece ter se exercitado no sentido de apropriar-se dela, diluir-se nela, se imaginando nela enquanto artista da cena. Em paralelo e, de modo subliminar, parece ainda ter se declarado a sua atriz, homenageando-a a ponto de tornar-se seu pensamento, sua voz, seu corpo, enfim, sua própria persona artística em ação materializada diante de uma plateia. Desta feita, Rubio Zapata, acionando mecanismos de sua instância imaginária amalgama-se a Ralli, tornando-se um só corpo, recebendo-a, sentindo-a, processando-a no espaço ficcional da representação.

Para além de uma análise personalista de fatores ou intenções pessoais que possam ou não ter atravessado a criação de *Hijo de perra o la anunciación*, o que assistimos ao nos depararmos com a montagem é ao formato de uma demonstração que, talvez, esteja sendo experimentado. Um formato que, assim como os processos, também está em desenvolvimento na sua relação com o

espectador, abrindo-se como um novo desconhecido criado a partir de um híbrido entre essas três possibilidades: demonstração, conferência e desmontagem. Digo isto, porque, *Hijo de perra o la anunciación* parece-me, desde o início, subverter a lógica desses eventos, propondo à audiência uma inquietante provocação: nessa meta-montagem, Rebeca Ralli, ao noticiar alguns de seus processos de trabalho, o faz, mas nunca enquanto Rebeca (aqui, não se trata mesmo de um relato autobiográfico, mas, como já dito, de um relato sobre si escrito por um outro). A todo momento a atriz não se desvencilha de sua personagem, mesmo nas situações que pedem um distanciamento crítico. Ainda assim, a composição de sua viúva está presente. Nesse sentido, a montagem parece se assentar sob a ideia de uma suspensão do real, de uma premeditação aparente, de um jogo entre personas inaugurando uma discussão relevante a respeito do próprio procedimento demonstrativo: nele, ou mesmo numa desmontagem cênica, haverá sempre uma dimensão ficcional que também estará sob a égide da representação. Onde estará Rebeca Ralli? Onde estará sua personagem? Onde, na cena, criador e criatura se contaminam?

Desse modo, essa montagem acaba por dinamitar os conceitos de verdade e ficção, interpretação e presença, fato e versão, demonstração e desmontagem, convertendo a experiência teatral em um exercício original de prontidão ética. A ética em *Hijo de perra o la anunciación*, talvez advenha justamente da maneira peculiar como Rubio Zapata une teatro e política, cujo entrelaçamento serve de disparador para uma atraente e estimulante investigação acerca dos mecanismos de representação da verdade.

A montagem parece ainda se alinhar à ideia de que a cena *Yuyachkani* se concebe, frequentemente, a partir justamente do que dela escapa, podendo se constituir por meio de elementos colhidos do cotidiano casual e imponderável. Nesse sentido, a própria ideia de desmontagem sustentada pelo grupo, a partir dos encontros com outros coletivos e artistas originários de diversas culturas, vai se tornando flutuante, cambiante, mutável.

## DESMONTAGEM: ENCONTRANDO A TESE

Esse é o momento em que me encontro no fim da minha pesquisa. Dar-me conta de que me concluo é também perceber que me espraiou por uma ilha encravada no centro de um oceano de textos detidamente checados, editados, reescritos, apagados, escarrados, mutilados, ordenados, vivos. É muito interessante estar imerso num oceano de textos, defendidos por múltiplas palavras proferidas não pelas bocas, mas pelo pensamento de tantos teóricos sensacionais. O oceano por dentro, como uma vasta paisagem de um homem mergulhando. Mergulha. Mergulha de novo.

Esse é ainda um momento em que me dou conta de que, ao afogar-me nas águas de pensamentos diversos, pertencentes a uma multiplicidade de autores sensacionais, simultaneamente me desafogo delas tornando-me, de alguma maneira, esses pensamentos, esses autores, essa pesquisa. Eu sou esta pesquisa. Aqui, eu sou o *Yuyachkani* e as coisas que me parecem relevantes de serem ressaltadas a respeito dessa nova fatia desconhecida de mim: o *Yuyachkani* que eu invento. A cada palavra minha a ele dedicada, a cada elaboração desprendida das minhas frases, registrada pelas teclas do computador através dos pequenos toques dados por meus dedos, me tornam, a cada vez, tão mais peruano, tão mais andino; me tornam um artista próximo dos *Yuyas* cujo grande papel, talvez, seja o de preservar não só a alegria da vida, como a consciência do mundo. Desbravando as longínquas paisagens históricas dos povos incas, mais especificamente as dos artistas que compõem o grupo cultural *Yuyachkani*, almejo ser um brasileiro melhor, um crítico melhor, um crítico brasileiro, um brasileiro maior. A pesquisa é uma parte da gente, então.

A pesquisa perpassa todo o meu corpo, se inscreve na minha pele, se encrava na minha carne. Talvez por isso, não tenho como me desvencilhar, de todo, de sua sedução como também de seu golpe. Neste caso, a pesquisa me exige uma doação: quero dizer que eu estou entregue; que nesta pesquisa há uma doação de mim para mim mesmo e de mim para você, leitor. Um “mim” variável. Digo variável porque, além de eu estar me tornando, paulatinamente, um evento sociopolítico, o *Yuyachkani*, a Cordilheira dos Andes e um pouco da América Latina eu também, por meio deste processo, estou ora me constituindo, ora me desconstituindo disto que suponho ser a verdade dos fatos através dos quais a história deturpa, omite, mente ou revela.

Sou um relato. Um ladrão de histórias. Sou a história que lembra; a que esquece; a que se recria. Pois também sou a vida que lembra, a que se esquece; a que me reinventa. Misturo tudo para depois, assim como um arqueólogo, poder construir e ir em busca de uma pessoa conhecendo.

Estou agora escrevendo a minha desmontagem. Que tem uma função muito pontual no fluxo textual desta pesquisa e foi denominada por mim de *Encontrando a tese*. Essa desmontagem é assim como um pequeno oásis de descanso e finalização. Motivo pelo qual uma água seja sempre bem-vinda. E através do qual a gente possa se imantar de poesia sem tantos enfrentamentos teóricos. Uma maneira bonita de se terminar um projeto. Eu assim acredito. E, se assim creio, meu corpo me confirma: continue.

Começo a me desmontar, então, desde aqui, para que ao final me transforme, de modo integral, na própria desmontagem de meus processos de escrita. Agora, eu sou como um rio que, ao encontro com o mar revoltoso, teme desaparecer de suas margens. Eu sou este rio agora, que deste encontro com o oceano, não deixará de ser rio: se transformará em mar. Começo, então, a desmontar o processo de minha escrita para que, conseqüentemente, minha pesquisa também se desmonte. Só assim poderemos nos amalgamar: torno-me isso. Do mesmo modo, isso se torna o texto que me inscreve.

O que você está lendo agora está sendo escrito, por mim, agora. No entanto, para você, que acessará esse material daqui a vários meses posteriores a esse presente que me atravessa, tudo estará muito longínquo. Tudo se converterá, para você, muito provavelmente, em coisa já acontecida, em situação já desfrutada. Contudo, detenho-me novamente no instante presente dessa escrita para que, no próximo minuto, ela já seja um passado engatilhado numa próxima ideia futura que se converterá em tempo presente acrescido de outras várias frases que estarão por vir. E que logo, também, já estarão para trás. E assim sucessivamente: presente, passado e futuro entrelaçados numa conversa entre tempos. Como nas obras do *Yuyachkani*.

O que você está lendo agora ainda pode ser encarado como o resultado de uma sucessão de equívocos muitíssimo bem embasados, mas que por fugirem completamente do assunto no qual me propus a pesquisar, tiveram que ser, peremptoriamente, excluídos do corpo textual dessa tese. Foram dezenas de páginas desconsideradas. Umas 120, acho, e isso é um negócio sobre o qual

há muita dificuldade em se consentir. Sobretudo pelo fato de tratar-se, aqui, de um texto vivo que, premente de vida, só pode querer pedir para que seja vivido e nada mais. No entanto, partes vivas desse mesmo material tiveram que ser apagadas simplesmente por eu as julgar inúteis, por destoarem. Sobre isso penso que tantas e quantas vezes não estou, cotidianamente, diante de milhares de corpos que já não são convenientes. No entanto, encontram-se prenhes do desejo vital e continuam indo. Aqui, para que este corpo saltasse de suas sombras, foi preciso podá-lo. Escrever é mesmo cortar, estou convicto.

Se cortar é difícil, o ato de escrever uma tese na era *bolsonarista* se torna, para mim, quase uma vitória. Um ato heroico que só reitera a importância das partes que se separaram desse todo: continuo me referindo a tudo que optei por não compartilhar com você, leitor. Então, no fundo, sei que a alternativa do corte foi a saída para que meu fluxo pudesse me continuar melhor: podar os excessos, emagrecer a voragem, me dar conta de que, sem tantas gorduras, meu objeto vive com mais inteireza, clareza, beleza, rigor.

É bonito não me esquecer também que, em tempos políticos tão sombrios, as partes dispensadas dessa tese não foram de todo inúteis, mas acabaram por servir como uma espécie de motor, de grito primordial diante de todos os retrocessos desesperadores nos quais o Brasil se vê encravado. Foi preciso escrevê-los, berrá-los, ainda que só para mim, para que depois tivessem que se despedir.

Quando finalmente eu conseguir acabar essa desmontagem, o passado se imporá como a força de um pensamento se impõe quando precisamos resolver certas questões. Tudo terá sido pesquisa. E, apenas em termos, terá se convertido em memória. Porque uma pesquisa não se esgota nunca. Eu terei terminado esse trabalho para que você, leitor, que tenha chegado até aqui, o continue muito. Ou, eu mesmo, ao relê-lo, verifique tantas outras coisas mais que poderiam ter ficado de fora; ou algumas percepções que só tiveram como surgir devido a uma certa distância acontecida entre a linguagem de meu corpo e a linguagem do corpo de meu texto.

Isso que você está lendo agora e que, em perspectiva com o tempo real do dia 02 de agosto de 2019, precisamente às 0:00 hora e trinta e oito minutos (tempo este em que esse texto começou a ser construído), é um desdobramento de uma ação muito concreta que está relacionada ao ato de se escrever uma

tese. Ao fato de se estar diante de uma tela em branco, ilhado por livros erigidos por diversos autores sensacionais, de onde eu tiro inspiração para ir adiante com esse trabalho e ter um caminho para, com frequência, poder me perder.

Descobrir a minha singularidade não é uma tarefa simples. Sobretudo pelo fato de que, quando acesso o que, em mim, me difere dos demais, estou apto a também nomear a coragem como minha fiel escudeira. Permitir que minha centelha original se projete nas relações com o outro é me assumir enquanto um ser humano abrigado pela diferença. E isso não é simples. Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nela, nos tornamos o próprio combate.

Eu sei que o que hoje escrevo aqui, exatamente nesse instante, não deixa de ser um grito. Um grito dentro de uma pesquisa. Uma pesquisa abrangente referenciada por um grupo de teatro munido também de coragem especialíssima. Uma coragem que se ata ao modo pelo qual seus integrantes investigam a própria vida de seu país de origem. A truculência de uma vida nascida e crescida através do sangue. Talvez, o mesmo sangue por meio do qual nascemos e nos soltamos, quando, ao romper-se o cordão umbilical, não somos senão arrancados de uma união, pelo parto, e atirados ao mundo de maneira muito truculenta. O que pode ser experimentado também como uma modalidade de amor. Clarice Lispector (1999) foi quem me ensinou sobre isto.

Esse movimento peristáltico regido por intensas contrações que nos expulsa para fora da nossa primeira casa é, talvez, semelhante a esse movimento que procuro fazer ao desmontar-me diante de mim mesmo; diante das palavras que me autoprescrevem como alguém atravessado por um processo de pesquisa.

A possibilidade dessa tese me chegou por acaso, a partir de uma disciplina isolada cursada por mim no segundo semestre do ano de 2015 na *Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais*. Quando comecei a cursá-la, despretensiosamente, não tinha a menor ideia sobre o que poderia significar a desmontagem cênica. Para ser franco, nunca tinha ouvido falar dessa poética. Através de um dos textos disponibilizados em aula, tive meu primeiro contato com o que, posteriormente, viria a se configurar como meu doutorado sobre o assunto. Algo naquele conteúdo me remetia a meus próprios trabalhos como *performer*. Conhecia canhestramente a trajetória do *Yuyachkani* e, pelo fato de ter me ausentado da cena teatral por cerca de 8 anos, sentia uma

defasagem na compreensão a respeito do teatro. Isso me deu vontade de voltar a estudar; de quem sabe, ingressar-me num doutorado sobre artes. No entanto, não tinha a vaga noção sobre o que pesquisar, muito menos qual caminho seguir. Nesse sentido, as duas disciplinas isoladas cursadas foram determinantes para que durante o processo de pré doutoramento tudo fosse se tornando mais claro e hoje eu estivesse aqui escrevendo a parte final dessa tese. Escrevê-la me fez remexer numa diversidade enorme de papéis o que significou, exteriormente, alguma poeira; e, interiormente, alguma alegria por estar tomando consciência o que, posso dizer, acessou-a a uma parte sagrada de mim. Remexi-me, simultaneamente. Pesquisei-me enquanto alguém que procura. E procurar é também quereremos buscar por perguntas que nos ampliem. Nesse sentido, sinto-me ampliado, expandido, sinto-me como um corpo que me mora mas que, curiosamente, também me ultrapassa em tamanho. Eu não me caibo, simplesmente pelo fato dessa pesquisa me ter confundido os contornos, as beiradas de mim, aquilo que me conforma enquanto uma pessoa viva, pesquisando.

No segundo semestre de 2015, montei meu primeiro projeto de doutoramento e enderecei-o ao *Programa de Pós-Graduação do curso de Teatro da UFMG*. De lá até aqui tudo foi transformado. Esse começo me sinalizou apenas uma pequena parte de uma estrada a ser percorrida. Outros chãos foram pavimentados pelo tempo, sobretudo, com a orientação da professora Mara Lucia Leal da Universidade Federal de Uberlândia que, com sua suavidade, me apresentou um universo de investigação inesgotável, fundamental para a construção dessa tese. Sem ela, nada disso teria sido possível. E eu a agradeço por tudo.

Finalmente, passado o tempo necessário que se tem de esperar pelas coisas, posso olhar para o mosaico composto: aqui está ele, o *Yuyachkani* que eu invento, o caldo de sua cultura bebido pela força do meu pensamento e de alguma verdade.

Logo após minha qualificação, que aconteceu em agosto de 2018, ministrei ao lado de Mara o Seminário *A Poética da Desmontagem Cênica* integrante da disciplina homônima oferecida pelo *Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFMG*. Posteriormente, tive a chance de estar em Natal, no Rio Grande do Norte, participando do *X Congresso da ABRACE* que se realizou

em outubro do mesmo ano. No mês de novembro em Florianópolis participei ainda da *X Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais*. Lá, tive a oportunidade de fazer uma longa e esclarecedora entrevista com Miguel Rubio Zapata, diretor do *Yuyachkani* e que consta como apêndice do corpo textual deste documento investigativo. Os encontros com pesquisadores diversos vindos de diferentes partes do Brasil e do exterior, bem como com algumas performances e espetáculos provenientes também de múltiplos lugares do país, contribuíram para a expansão do meu olhar sobre a cena contemporânea.

A partir de dezembro de 2018 até hoje, 18 de dezembro de 2019, dei adeus ao mundo que me cercava. Enfurnei-me em meu apartamento dedicando-me, em média, a 14 horas de estudos diários. Escrevia, lia, inventava, errava, apagava, xingava, criava, sofria, me perdia, enfim, pesquisava. Sonhava com a tese. Acordava de madrugada tendo *insights*. Dirigia-me apressadamente até o computador, acertava detidamente o texto para que, tão logo, perdesse completamente o sono. Confesso, diante de tantas leituras e contatos com tantos autores espetaculares, que demorei algum tempo para acrescentar a elas algum conhecimento ou voz que pudesse me desvelar como portador de alguma originalidade. A beleza de tantos raciocínios contidos em livros seminais me embotava sobremaneira. De modo que era preciso respirar, registrar e continuar me embotando para que, quem sabe, horinhas mais tarde, algo viesse a surgir prateando de belezas azuis a minha tela de computador desesperadamente branca e intimidadora; algo que viesse a me fazer consciente de ideias que, antes, eu não poderia saber que sabia, ou melhor, eu não poderia saber que elas poderiam existir.

A minha imersão nas montagens realizadas pelo grupo cultural *Yuyachkani* foi capaz de não só alargar a minha compreensão relacionada à sua história, como também de redimensionar alguns dados históricos referentes à realidade do meu próprio país. Reportando-me às Antígonas grega e peruana, por exemplo, deparo-me com o encarceramento de Luiz Inácio Lula da Silva. Nesse sentido, o momento histórico em que essa tese se consuma é capaz de me desmontar de um modo muito truculento, como jamais algum outro movimento da vida pública do Brasil foi capaz de fazê-lo. Eu preciso, constantemente, me munir de forças para não sucumbir no deserto. Talvez, o

embotamento a que me referia antes possa ter haver com todos esses fatos também.

Devo, agora, chegar ao ponto de partida dessa tese recuperando o que, desde o início, apresentou-se como meu objeto de análise: o grupo teatral *Yuyachkani*. Diante desse contexto sociopolítico acachapante, que custei um pouco a compreender para que o pudesse problematizar, nunca em minhas conversas com Mara Leal deixamos de aventar a possibilidade da minha participação no *Laboratório Aberto do Yuyachkani* realizado anualmente em Lima na sede do grupo. Explicando melhor: em todo mês de agosto os *Yuyas* promovem esse encontro dirigido a criadores, investigadores, estudantes e artistas cênicos multidisciplinares, que se configura como um espaço onde compartilham o suporte técnico que encontramos em seus processos criativos. O *Laboratório Aberto* problematiza também as rotas atuais percorridas pelo coletivo onde durante oito dias os participantes inscritos no evento serão parte ativa das mesmas.

Desenvolvendo-se de maneira intensiva e incluindo experiências práticas e teóricas com sessões de treinamento, oficinas em torno dos comportamentos cênicos, teatro e memória, voz, ritmo, objetos, máscaras, demonstrações, desmontagens, conferências e uma seleção de obras do repertório do *Yuyachkani*, o *Laboratório Aberto* se impõe no cenário latino-americano atual como uma opção essencial na formação de criadores e pesquisadores do teatro.

Essa informação, por si mesmo, começa por ativar um dispositivo sensorial dentro da minha cabeça cuja a imaginação não se deixa apagar e pede um espaço através do qual possa se liberar. Estou querendo dizer com isso que eu poderia, por exemplo, ter pego um avião na data de 30 de julho de 2019 no aeroporto de Confins situado na capital mineira de Belo Horizonte e ido, sem enfrentar escalas, até a cidade de Lima no Peru; me instalado num desses hotezinhos honestos situado no bairro de *Magdalena del Mar* bem próximo da sede do *Yuyachkani* onde se realizaria o Laboratório a partir do dia 01 de agosto.

Chegaria um dia antes para que pudesse, com cautela, me localizar na cidade. Eu teria dormido muito bem à noite e, de manhãzinha, apressaria meu passo em direção ao meu destino que, na sequência de alguns minutos, me faria avistar o alto muro vermelho e uma imensa porta de madeira de cor verde anunciando no horizonte o meu local de trabalho.

A porta me seria aberta por uma jovem senhora amabilíssima de nome Milagros ou Socorro que me convidaria a entrar. Logo, ali, parado numa espécie de varanda cercada por um bucólico jardim, com o ar tranquilo próprio dos grandes mestres, me aguardaria Miguel Rubio Zapata. Gentilmente, seria por ele introduzido ao interior da casa. Inicialmente, me depararia com um grande *hall* de entrada que, provavelmente, pudesse ser utilizado para algumas exposições. Nesse *hall*, eu avistaria muitas pessoas, de nacionalidades diversas, ansiando assim como eu, pelo início da imersão.

Teriam me chamado muita atenção, especialmente, dois cômodos da sede: o primeiro deles seria a sala *Saynata* de máscaras, espaço interativo e lúdico que abrigaria um acervo de máscaras de todos os tipos, feitos e nacionalidades trabalhadas pelo grupo no decorrer de sua história. Essa sala ficaria ao lado esquerdo da entrada principal. Mais ao fundo, eu avistaria uma espécie de cozinha que, por sua vez, aludiria ao ambiente de uma cafeteria que acabaria por abrigar espectadores nos momentos que antecedessem às apresentações dos espetáculos.

O segundo cômodo na qual minha atenção se voltaria estaria relacionado justamente a este local de apresentações teatrais. Esse galpão se situaria ao fundo da casa e seria separado por uma espécie de pátio aberto. Internamente, se assemelharia a uma sala de teatro multiuso meticulosa com arquibancadas móveis, aderentes ou não à cada linguagem referente aos espetáculos do *Yuyachkani*.

Eu estaria ali indo ao encontro de um sonho.

Precisamente a partir desse ponto dessa narrativa relacionada à minha desmontagem, convoco você a poder inventar, junto comigo, como se teriam transcorrido todos os fatos decorrentes não só do intenso trabalho realizado, dia a dia, junto ao *Yuyachkani*, mas também de minha despedida de cada um de seus membros. De todos os colegas, enfim. Daquela casa encantada. Da magia de me ter podido transformar um pouco mais. Isso porque, infelizmente, não tive condições de participar, presencialmente, desse evento. Portanto, me ponho a imaginá-lo como se dele tivesse extraído encontros, convívio, disciplina, rigor, cansaço, suor, uma aprendizagem que humaniza a gente. Um noviciado que me faz devanear sobre como tenho me doado em todo esse processo de imaginar. Pois, a imaginação é uma força e, talvez por isso, devo dizer que eu estive lá,

em Lima, no *Laboratório Aberto* referente ao ano de 2019. Só que de outros jeitos.

Quando convoco você a imaginar junto comigo o que poderia ter acontecido na minha estadia presencial junto ao grupo cultural *Yuyachkani*, com isso, talvez vislumbre uma ideia muito recorrente no corpo textual dessa tese: somos linguagem, corpos humanos atravessados pela língua. Pelos ruídos advindos de todos os equívocos que nela se perpetuam. Sendo assim, se somos linguagem, inevitavelmente também seremos o fracasso da língua, o princípio inalterado de todos os mal-entendidos gerados por essa condição. Cada um de vocês que aceitar esse propósito – o de inventar uma história sobre a minha estadia presencial no *Laboratório Aberto* promovido pelo *Yuyachkani* – inventará um roteiro absolutamente singular, pautado por experiências formativas atravessadas pela subjetividade de cada um. Talvez eu esteja, com isso, tentando facilitar a minha própria compreensão sobre o fato de que o espectador contemporâneo diante de uma manifestação cênica, por exemplo, é, do mesmo modo, convocado a fruí-la a partir de um ponto de vista personalíssimo. Nesse sentido, a obra de arte não existe. O que existe são obras e suas respectivas versões.

Talvez, caro leitor, você me interprete mal, mas, lhe digo: eu participei do *Laboratório Aberto* promovido pelo grupo cultural *Yuyachkani*, sem que, nem mesmo o evento tivesse começado. Nesse sentido, o poder da criação, da escrita criada à base de muita invenção, é um negócio bonito capaz de nos transportar para um para além das palavras. O campo simbólico da linguagem está instruído a se perpetuar através de construções que, nem sempre, são correspondentes às coisas tangíveis. Os sonhos, por exemplo, são a prova do que digo. E eu estou me referindo a um sonho não realizado.

E o que é essa tese senão, também, a materialização de substâncias sonhadas durante toda uma vida? Eu me sonhando, talvez, seja o mesmo que eu escrevendo essa pesquisa; eu ter estado no *Laboratório Aberto* do *Yuyachkani* sem que, efetivamente, tivesse me deslocado do meu apartamento é a confirmação de que o mundo pode ser inventado; de que o mundo das coisas viventes deve ser a representação de um desejo; de que tudo e todas as coisas não deixam de ser uma representação ordenada disso a que chamamos de

realidade. *Hijo de perra, o la anunciación* me ensinou muitíssimo a respeito disso: a verdade é relativa e a criação em arte é um de seus voluptuosos braços.

Talvez o ato de imaginar seja um pouco isto: erguer um mundo por meio do qual se constrói uma suposição. Uma suposição advinda da impossibilidade de se ter estado ali, em algum lugar ou em alguma situação, vivendo. A pesquisa se impõe também muito a partir dessa lógica: quanto mais me aproximo do *Yuyachkani*, quanto mais o cerco de palavras, pensamento e debate, mais me distancio da ideia precisa do que, de fato, ele possa ser. Porque o *Yuyachkani*, assim como um *Outro* de modo geral, não é, senão a partir do que se constrói simbolicamente, imaginariamente, factualmente a seu respeito. Nesse sentido, o *Yuyachkani* não é. Ele se torna. O meu *Yuyachkani* presente nessa tese é uma possibilidade, é um ponto de vista, um recorte atravessado por minha subjetividade. É nesse sentido preciso sinalizado por mim no início dessa desmontagem que somos - o *Yuyachkani* e eu - um corpo único; um corpo ao mesmo tempo material e imaterial, animado e inanimado; um corpo dotado de contrários como só um pesquisador em sua relação com a pesquisa ou um criador diante de sua criatura pode consentir em habitar.

Então, ter estado no *Laboratório Aberto* do *Yuyachkani* sem ter saído da minha casa aponta, talvez, para um princípio ético e estético perseguido há quase 50 anos pelas montagens dos *Yuyas*: o princípio de se recontar e reencenar a própria história pelo que dela se desprende como invenção, imprecisão, rasura. Sem que, necessariamente, tenha se precisado estar ali, na guerra do Pacífico ou na Guerra Suja ou na Grécia antiga para que sua criação pudesse se afirmar.

Estou prestes a me despedir de mim, dessa *Aventura Yuyachkani*, dessa tese. Com alegria e certa vontade de voltar digo que estou quase no fim. O peito apertado carrega consigo o desejo de acertar, a relativização de possíveis falhas. A sensação do dever cumprido me acalma, uma vez que o melhor de mim se encontra aqui. Inclusive nos desacertos.

Meus pés parecem me flutuarem. Digo, então, que agora meus membros inferiores representam corporalmente esse momento da minha pesquisa: pernas, joelho, tornozelo, chão. Quero dizer que a largueza do passo melhor é tão somente um perfume; é aquela que, ao mesmo tempo, é poderosa e frágil. É também aquela que atesta a minha comunhão solitária com um leitor

interessado que, quando se manifesta, alça-nos em direção à superfície de nós dois. Ótimo que nossas mãos nos ajudem nesse voo. E nossos pés nos confirmem terra. Entretanto, rogo para que jamais se atrevam a tomar o lugar de minhas asas.

## REFERÊNCIAS:

ABUJAMRA, Marcia. A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro. *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 72-85, 2013.

AGUILAR, Gina María Monge. *Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-América: Abya Yala, Yuyachkani e Ói nóiz aqui travez*. Tese de doutorado, USP, 2013.

ALCÁZAR, Hugo Salazar del. *Contraelviento, los viejos y los nuevos mitos*. Revista El Público, núm. 83, n.p., 1990.

ARCE, Gerardo Alberto Arce. Forças Armadas, Comissão da Verdade e Justiça Transicional no Peru. *Sur – Revista Internacional de Direitos Humanos*, v. 7, p. 1-8, n.13, 2010.

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer: palavras e ação*. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BARBA, Eugênio. La Danza Del Algebra e Del Fuego. In: *Des/Tejiendo Escenas.: desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 75-82.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Trad. Luis Otávio Burnier e equipe. São Paulo: Huicitec, Campinas. Ed. da Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. Le Théâtre de Baudelaire (1954). In: BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Le Seuil, 1964, p. 41-47.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução: Plínio Dentzien, Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2001, p. 21.

BECKETT, Samuel. Entrevista concedida a Tom Driver. *Primer Acto*, n. 233, marzo-abril, 1990.

BIÃO, Armindo. A Presença do Corpo em Cena nos Estudos da Performance e na Etnocologia. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, v. 1, p. 346-359, 2011.

BILBÃO, José; MARTÍNEZ, Rosa; JIMÉNEZ, Lidia. *Puesta em escena, comunicación e intermedialidad: estrategias de la mirada en las prácticas escénicas contemporâneas*.

Disponível em: <[http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012\\_actas.html](http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas.html)>  
Acesso em 22 de junho de 2019.

BRECHT, Berthold. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Paes Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

CAMPOS, Cecília Lauritzen Jácome. Lugares da Experiência na Cena Performativa Recente: uma problematização acerca do espectador e seu

exercício crítico de leitura/produção. *Revista aSPAs: o Espectador Contemporâneo*, Vol. 6, n. 1, p. 62-72, 2016.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo, Edusp, 1997, p. 283-350.

\_\_\_\_\_. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos*. Trad. Maurício Santana Dias. 5. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.

CARLSON, Marvin. Résistance à la Théâtralité. Traduit de l'anglais par Virginie Magnat. *Théâtre/Public*, Paris, n. 205, 2012. (Entre-deux. Du théâtral et du performatif).

CARNEIRO, Leonel Martins; GUIMARÃES, Júlia (orgs.). O Espectador Contemporâneo *Revista aSPAs*, vol. 6, n. 1, p. 1-6, 2016.

CARNEIRO, Leonel Martins. A construção do espectador teatral contemporâneo. *Sala Preta*, vol.17, n.1, p. 20-47, 2017.

CARREIRA, André; CARVALHO, Ana M. B. Entre mostrar e vivenciar: cenas do teatro do real. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.13, p. 33-44, 2013.

CARREIRA, André. A direção teatral e a pesquisa: escolas e grupos. *Subtexto-Revista de teatro do Galpão Cine Horto*, v.11, p.56, 2006.

CARRIÓ, Raquel.: Máscaras y Rituales: el trabajo intercultural en la práctica escénica. In: *Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano*. México: Escenología, 1996, p. 439-456.

\_\_\_\_\_. Recuperar la Memoria del Fuego. In: *Pedagogía y Experimentación en el Teatro Latinoamericano*. Mexico: Col. Escenología, 1996, p. 29-54.

CASTILHO, Jacyan de Oliveira; LEAL, Mara; KEISERMAN, Nara. Desmontagens: reflexões sobre o partilhamento escancarado de performances solo. In: *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Diegues, Ileana; LEAL, Mara (Orgs), Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 139-156.

CAVALCANTI, Ruth. Guerra do Pacífico: a história de uma derrota. *Cadernos Prolam/USP*, v. 18, n. 34, p. 74-94, 2019.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. Teatro Brasileiro Contemporâneo: matrices teóricas e interculturalidad. Diéguez, Ileana y Josefina Alcázar, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. México: CITRU, n.p., 2005.

\_\_\_\_\_. Performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, p.60, 1989.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. Informe Final de la Comisión de la Verdad Y Reconciliación. Tomo VIII. ED. Comisión de la Verdad y Reconciliación, Lima, 2003.

CORREA, Ana. O voo do falcão de ouro: um caminho até a profunda dor deixada pela guerra. Trad. Adriana Moreira Silva. In: *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Diéguez, Ileana; LEAL, Mara (Orgs), Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 63-73.

\_\_\_\_\_. Artivismo. Cambio Social y Activismo Cultural. *Seminário de debate*, março de 2012. Ximena Salazar, Fernando Olivos (EDS.), Lima, 2014.

\_\_\_\_\_. Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. *Karpa 2.1 Teatralidades Dissidentes, Artes Visuais e Cultura*, Instituto Hemisférico, 2017.

\_\_\_\_\_. *Sanaciones y reparaciones simbólicas: "Rosa Cuchillo"*.

Disponível em:

<<http://www.calstatela.edu/misc/Karpa2.1/Site%20Folder/Resources/rosacuchilloanacorrea.pdf>> Acesso em 20 de dezembro de 2019.

\_\_\_\_\_. *Detrás de 'Los Músicos Ambulantes' de Yuyachkani, 2017e*.

*Disponível em:* <<https://redaccion.lamula.pe/2017/02/15/detras-de-los-musicos-ambulantes-de-yuyachkani-video/ginnopaulmelgar/>> Acesso em 3 de agosto de 2019.

CORREA, Ana.; CORREA, Débora. *Kay Punku*. Lima, 2007.

CORREA, Débora. Por detrás da máscara. In: *Des/Tejiendo Escenas.: desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 169-180.

CVR – Perú: COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>, 2003. Acesso em 20 de janeiro de 2019.

DALTOÉ, Andréia da Silva In: *Linguagem em discurso. Tubarão, SC, v. 16, n. 1, p. 153-167, 2016.*

DAMASIO, Reynaldo. Cultura sem fronteiras. *Caderno de Leitura Online*, Edusp, Entrevista concedida por Nestor García Canclini a Reynaldo Damazio, n.p., 2004.

DELORY-MOMBERGER, Christine. Filiações e rupturas do modelo autobiográfico na Pós-Modernidade. In: GALLE, Helmut et al. (orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume/Fapesp/FFLCH-USP, 2009, n.p..

DERRIDA, Jacques. O teatro da crueldade e o fechamento da representação. In: *A Escritura e a diferença*. 4. ed. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 339-365.

DESGRANGES, Flávio. *Pedagogia do Teatro: Provocação e Dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.

DÍAZ, Camila Fernanda Sastre. Las obras teatrales Kay Punku (Ana y Débora Correa, 2007) y Manta y Vilca (Asociación Cultural Trenzar, 2017): representaciones teatrales de la desigualdad de género, la violencia sexual y la ausencia de justicia. *Crolar*, v. 8, n. 1, n. p. 2019.

DIÉGUEZ, Ileana; ALCAZAR Josefina, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. México: CITRU, 2005.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (Orgs). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018.

DIÉGUEZ, Ileana. Des/Tejiendo Escenas. In: *Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009.

\_\_\_\_\_. Hacia otro rostro: viaje a la máscara. In: MUGUERCIA, Magaly (Org.). *Pedagogía y experimentación en el teatro latino-americano – EITALC*. Escenologia, A.C. Casa del Teatro, A.C, 1996, p. 367-398.

\_\_\_\_\_. *Evocações Espectrais: A Propósito de Sin Título: técnica mixta*. Trad. Carla Dameane P. de Souza, n.p., 2012. Prospecto.

\_\_\_\_\_. *Cenários expandidos: (Re) apresentações, teatralidades e performatividades*. Trad. Edelcio Mostaço. *Urdimento*, n.15, Udesc, Florianópolis, p. 135-148, 2010.

\_\_\_\_\_. *Cenários Liminares: teatralidade e performance política*. Trad. Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia. Ed: Edufu, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cenários Liminares: teatralidade e performance política*. Trad. Luis Alberto Alonso, Angela Reis. Uberlândia. Ed: Edufu, 2ª edição, 2016.

\_\_\_\_\_. *Desmontajes: proceso de investigación y creación*. México: UIA /Conaculta / INBA, 2009.

\_\_\_\_\_. *Desmontagem Cênica*. Trad. José Raphael Brito dos Santos; Gilberto dos Santos Martins. *Revista Rascunhos*, Uberlândia, v.1, n.1, p.6-7, 2014.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUBATTI, J. *El convivio teatral: teoría y práctica del Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

\_\_\_\_\_. **Cultura teatral y convivio.** *Revista Conjunto*, Nº 136, Havana, p. 88-96, 2005.

ENGEL, Johan Jakob. *MIMIK*, vol. 7, p.60, 1804.

EVREINOV, Nicolas. *Le Théâtre dans la Vie*. Paris: Stock, 1930.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*, São Paulo, p. 235-246, 2008.

\_\_\_\_\_. Programa Performativo: o Corpo em Experiência. *Revista do LUME* n. 4, Campinas, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, 2013.

FÉRAL, Josette. El Interculturalismo y los problemas de recepción. In: FÉRAL, Josette. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.

\_\_\_\_\_. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. Trad. J. Gainsbourg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

\_\_\_\_\_. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. Trad. Lígia Borges. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p.197-210, 2008.

\_\_\_\_\_. Teatro Performativo e Pedagogia. Trad. Verônica Veloso. *Sala Preta*, São Paulo, nº 9, p. 255-267, 2010.

\_\_\_\_\_. Acerca de la teatralidade. *Cuadernos de teatro XXI*, GETEA Grupo de Estudios e de Teatro Argentino e Ibero-americano, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, Ed. Nueva Generación, n.p., 2003.

\_\_\_\_\_. A teatralidade. Trad. Francine Roche. In: *Poétique, Revue de Théorie et d'analyse littéraires*, Ed. Seuil, número 75, setembro, n.p., 1988.

FERNANDEZ, Laure. Cadres et Écarts: de la théâtralité en art contemporain, un théâtre à côté du théâtre. NAUGRETTE, Catherine. *Qu'est-ce que le Contemporain?* Paris: L'Harmattan, v.1, p. 73-78, 2011.

FERNANDES, Silvia. Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo. *Revista Sala Preta*, 1, São Paulo, p.69-80, 2001.

\_\_\_\_\_. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Revista Repertório*, nº 16, Salvador. p.11-23, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teatralidades Contemporâneas*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. Experiências do real no teatro. *Revista Sala Preta*, v.13, n.2, p. 3-13, 2013.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. Trad. Cezar A. Mortari. São Paulo: Unesp, 2011.

FOUCAULT, *O poder Psiquiátrico*. Trad. Eduardo Brandão. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *A arqueologia do saber*. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

\_\_\_\_\_. A escrita de si. In: *Ditos e escritos*, vol. v. Trad. Elisa Monteiro & Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 144-162.

FRANÇA, Tereza Cristina Nascimento; FRANCO, Fabio José da Silva; VIEIRA, Mariana Fortaleza; FEITOSA, Neyff Rosendo. O Sendero Luminoso e o 17 de maio de 1980: metamorfoses possíveis? In: *América Andina: integração regional, segurança e outros olhares* [online]. Campina Grande: EDUEPB, p. 237-251, 2012.

GAGLIETTI, Mauro; BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. A Questão da Hibridação Cultural em Néstor García Canclini. *Intercom: Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. VIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Sul – Passo Fundo – RS, p. 1-11, n.d.

GARCIA, Silvana. Notas sobre uma metodologia latino-americana. *Subtexto: revista de teatro do Galpão Cine Horto*, vol. 05, ano V, p. 57-64, 2005.

\_\_\_\_\_. Feito no Peru. *Repertório*, Salvador, nº 17, p.89-95, 2011.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de; LIMA E MUNIZ, Mariana. O Espectador Transeunte na Sociedade do Espetáculo: Uma análise de 'Baby Dolls' – Agrupamento Obscena. *Revista Performatus*, Inhumas, ano 4, n. 15, n.p., 2016.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, Roselee. *Performance art: desde el futurismo hasta el presente*. Barcelona: Ediciones Destino, 1996.

\_\_\_\_\_. El performer. In: *Apuntes*, n. 100, Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1990, p. 133-135.

\_\_\_\_\_. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969: textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. Trad. Berenice Raulino. 2. ed. São Paulo, Perspectiva, Edições SESC SP; Pontedera, IT, Fondazione Pontedera Teatro, 2010.

GRAGERA, Javier, Crítica publicada no blog Agenda Cultural EnLima em 06/04/2016. Disponível em: <[www.enlima.pe](http://www.enlima.pe)> Acesso em 2 de janeiro de 2019.

GUÉNOUN, Denis. *O teatro é necessário?* Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Perspectiva, 2014.

GUERRA, Rodrigo Benza. *O professor dialógico: um aprendizado a partir do teatro intercultural na Amazônia Peruana* (Dissertação de Mestrado), UDESC, Florianópolis, 2013.

GUSDORF, Georges. Conditions and limits of autobiography. In: Olney, James (org.). *Autobiography*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

HARTMANN, Luciana. Performance e Experiência nas Narrativas Oraís da Fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai. *Horizontes Antropológicos*. UFRGS, Porto Alegre, ano 11, n. 24, p. 125-153, 2005.

HASS, Marta. *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) E Ói Nós Aqui Traveiz (Brasil)*. Dissertação de mestrado, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, 2017.

HERNÁNDEZ, Paola. El último ensayo. In: *Hemispheric Institute of Performance & Politics New York University*, 2009.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sergio Alcides. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

ICLE, Gilberto. Da pedagogia do ator à pedagogia teatral: verdade, urgência, movimento. *O percevejo*, v. 01, Fascículo 02, n.p., 2009.

LANGDON, Ester Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética da literatura oral. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, ano 5, n. 12, p. 13-36, 1999.

LARROSA, Jorge (2008). Desejo de realidade: experiência e alteridade na investigação educativa. In: BORBA, Siomara e KOHAN, Walter (orgs.). *Filosofia, aprendizagem, experiência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 133-135.

LEAL, Mara Lúcia. (2013). Pedagogia da performance: uma experiência. In: TELLES, Narciso (org.). *Pedagogia do teatro: práticas contemporâneas na sala de aula*. Campinas, SP: Papirus, 2013, p. 197-217.

\_\_\_\_\_. LEAL, Mara Lúcia; TELLES, Narciso. Prácticas artísticas. Reflexiones en torno al cuerpo y la memoria. In: **Cartografías críticas. Volumen II**. Compilación de textos de Ileana Dieguez. Ed.: KARPA, Los Ángeles, 2018. **Disponível em:** <<http://www.calstatela.edu/al/karpa>> Acesso em novembro de 2019.

LEITE, Janaína. *Auto Escrituras Performativas: do Diário à Cena*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017.

LEITE, Luiz C. Destecendo os silêncios de um memorial. *Rascunhos: dossiê desmontagem*. V.1, janeiro/junho, UFU, p. 115-123, 2014.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LEONARDELLI, Patrícia. *A Memória como Recriação do Vivido: um Estudo da História do Conceito de Memória aplicado às Artes Performativas na Perspectiva do depoimento Pessoal*. Tese (doutorado em artes Cênicas), ECA, São Paulo, 2008.

LESSING, *Gotthold Ephraim. Dramaturgia de Hamburgo*. Trad. Manuela Nunes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LICHTE, Erika F. Realidade e Ficção no teatro contemporâneo. Trad. Arcus Borja. *Revista Sala Preta*, São Paulo, v.13, p. 14-32, 2013.

LISPECTOR, Clarice. Nossa Truculência. In: *A Descoberta do Mundo*, Ed. Rocco, Rio de Janeiro, 1999, p. 252.

MARINIS, Marco de. Pesquisa, Experimentação e Criação em Teatro no Século XX. Trad. Paulo Pinheiro. *ARJ – Art Research Journal*, vol. 1/2, p. 21-38, 2014.

MENEZES, A. B. Do poder da palavra. *Folha de S. Paulo, Folhetim*, nº 573, São Paulo, 29 jan. 1988.

MIYAGUI, Jorge. La calle no calla. Crónica del Colectivo Aguaitones e el Colectivo Anti-Impunidad el roche. Diéguez, Ileana y Josefina Alcázar, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral : performance y teatralidad*. México: CITRU, n.p., 2005.

MONTAGNER, Alessandra. Testemunho e Responsabilidade na Cena Contemporânea. *Revista aSPAs: o Espectador Contemporâneo*, Vol. 6, n. 1, p. 50-61, 2016.

MONTEIRO, Gabriela Lirio Gurgel. Autobiografia na cena contemporânea: tensionamentos entre o real e o ficcional. *Revista Pós UFMG*. Belo Horizonte, v. 6, n. 11, p.78-91, maio 2016.

MOSTAÇO, Edélcio. Teatro, o ato e o fato estético. *Conceição / Conception*, v.1, n.1, p. 30-41, 2012.

MUGUERCIA, Magaly (Org.). *Pedagogía y experimentación em el teatro latinoamericano – EITALC*. Escenologia, A.C. Casa del Teatro, A.C, 1996.

NAVA, Cássia; ISAACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (Orgs). *Ensaio em Cena*. Salvador, Bahia, ABRACE, 2010.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.) *Ensaio sobre a auto ficção*. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha & Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014.

NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral. *O Percevejo*, n.9, p. 39-51, 2000.

ORTIZ, Rubén. Performance a mi? In: Diéguez, Ileana y Josefina Alcázar, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. México: CITRU, 2005, n.p..

PAVIS, Patrice (org). *The intercultural performance reader*. Londres: Routledge, p.5, 1996.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

\_\_\_\_\_. *O Teatro no Cruzamento de Culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PEÑA, Guillermo Gómes. En defensa del arte del performance. Diéguez, Ileana y Josefina Alcázar, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. México: CITRU, n.p., 2005.

PINEIRO, Marcos Sorrilha. A utopia e a construção de uma identidade peruana no pensamento de Alberto Flores Galindo. In: *Revista Territórios e Fronteiras*, v.2, n.1 – Jan/Jun 2009.

RALLI, Teresa. Fragmentos de Memória. In: *Des/Tejiendo Escena: Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009.

\_\_\_\_\_. *Persistencia de la memoria*. Lima: Yuyachkani, 2003.

\_\_\_\_\_. *Notas sobre trabajos*. Lima: Yuyachkani, 1991.

\_\_\_\_\_. Antígona: dos fragmentos de memória à desmontagem. In: *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. LEAL, Mara; DIÉGUEZ, Ileana. (Orgs), Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, p. 46-65.

RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. Trad. Raquel la Corte dos Santos; Elza Gasparotto. São Paulo: Editora da USP, 2001.

RAMOS, Luiz Fernando. O conceito de performativo, a performance e o desempenho espetacular. *Rebento - Revista de Artes do Espetáculo*, nº 4, p. 149-154, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. *O Espectador Emancipado*. Tradução: Daniele Ávila. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, Universidade do Estado de Santa Catarina, v. 1, n. 15, p. 107-122, out. 2010.

REQUENA, Patricia. In: MUGUERCIA, Magaly (Org.). *Pedagogía y experimentación en el teatro latino-americano – EITALC*. Escenologia, A.C. Casa del Teatro, A.C, 1996, p. 298.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. *Antígonas: Apropriações políticas do imaginário mítico*, tese de doutorado, FALE, UFMG, 2017.

\_\_\_\_\_. Corporificar ausências : morte e violência em *Adiós Ayacucho*, de Julio Ortega e Yuyachkani. *Revista Amerika*, vol.12, n.p., 2015.

RIBEIRO, Almir. A Utopia de um Teatro Intercultural e Ecológico. *Lamparina*, v. 02, nº 10, UFMG, p. 11-23, 2017.

RIZK, Beatriz. El grupo de teatro Yuyachkani y la irremisible presencia de la “otredad”. *Argus-a Artes e Humanidades OnLine*, vol. 1, Edición No. 1, California - U.S.A. Bs. As. – Argentina, 2011.

RIZOLLI, Marcos. A arte contemporânea e o espectador criativo. *18º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas: Transversalidades nas Artes Visuais*. Salvador, Bahia, 2009.

ROMAGNOLLI, Luciana. Eastwood. MUNIZ, Mariana. Lima. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. *Urdimento*, v.2, n.23, p. 51-61, 2014.

ROSSEAU, Jean-Jacques. *Confessions*. Livre II. Paris, Gallimard,1992.

RUBIO, Miguel. *Notas sobre teatro*. RAMOS- GARCIA, Luís A. (ed.). Lima, Minneapolis: Grupo Cultural *Yuyachkani*: University of Minnesota, 2001.

\_\_\_\_\_. O teatro e nossa América. Trad. Léo Kildare Louback. *Urdimento*, v.1, n.22, p. 259-266, 2014.

\_\_\_\_\_. *El Cuerpo Ausente (Performance Política)*. Lima: *Yuyachkani*, 2008.

\_\_\_\_\_. *Raízes e sementes: Mestres e caminhos do teatro na América Latina*. Trad. Léo Kildare Louback. Ed. Paco, São Paulo, 2017.

\_\_\_\_\_. Grupo y Memoria. Viage a la Frontera. *Revista Yuyachkani*. Ano 3, Número 2, 2012.

\_\_\_\_\_. O Grande Teatro de Paucartambo. *Sala Preta*, v.16, n.1, p. 5-25, 2016.

\_\_\_\_\_. Hijo de perra o la anunciación. In: *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. LEAL, Mara; DIÉGUEZ, Ileana. (Orgs), Rio de Janeiro: 7 Letras, 2018, p. 31-45.

\_\_\_\_\_. Persistencia de la Memoria. *Arrabal*, n.7- 8, p. 273-286, 2010.

\_\_\_\_\_. Un presente sin memoria nos condena a un presente empobrecido. Entrevista a Alberto Ñiquen. *Revista Poder*, Lima, 2015.

Disponível em <https://redaccion.lamula.pe/2015/11/16/yuyachkani-un-presente-sin-memoria-nos-condena-a-un-futuro-empobrecido/albertoniquen/> Acesso em novembro de 2019.

\_\_\_\_\_. Discurso de Promoción. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2017b. *Programa do espetáculo*.

\_\_\_\_\_. *Ver para creer: entre la evidencia y la crisis de representación*. In: *Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas*. MUNDIM, Ana Carolina; BRAGA, Bia; VELOSO, Graça; TELLES, Narciso (Orgs), São Paulo, Ed.: Paco, 2017c, p. 29-35.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Maribel De Paz. *El Comercio OnLine*, Lima, 2017a. Disponível em: <<https://elcomercio.pe>> Acesso em 28 de março de 2019.

\_\_\_\_\_. *A procissão que viaja por dentro: "Santiago" de Yuyachkani*. *STTCL - Studies in 20th & 21st Century Literature*, v.32, 2008. Disponível em: <<https://newprairiepress.org/sttcl>> Acesso em 2 de agosto de 2019.

\_\_\_\_\_. Entrevista com Miguel Rubio Zapata sobre Sin Título: técnica mixta, *Lamula.Pe*, 2015a.

Disponível em <<https://redaccion.lamula.pe/2015/11/16/yuyachkani-un-presente-sin-memoria-nos-condena-a-un-futuro-empobrecido/albertoniquen/>> Acesso em 2 de agosto de 2019.

\_\_\_\_\_. *Detrás de 'Los Músicos Ambulantes' de Yuyachkani*, 2017e. Disponível em: <<https://redaccion.lamula.pe/2017/02/15/detras-de-los-musicos-ambulantes-de-yuyachkani-video/ginnopaulmelgar/>> Acesso em 3 de agosto de 2019.

\_\_\_\_\_. *Miguel Rubio Zapata, en la inauguración de la Muestra en la casa O'higgins*, OnLine, 9 de setembro, 2011.

Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/los-yuyas-la-p%C3%A1gina-de-yuyachkani/discurso-de-miguel-rubio-z-en-la-inauguraci%C3%B3n-de-lamuestra-en-la-casa-ohiggins/255770104463198/>> Acesso em 28 de maio de 2019.

SAGASETA, Alicia Alonso. El kero: vaso ritual de los incas. In: *Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, Historia del Arte*, t. 3, págs.11-30, tradução minha, 1990.

SAGASETA, Julia. Intromisiones, cruces, relaciones entre lo ficcional y lo real. *Territorio Teatral*, n. 3, n.p., 2008.

\_\_\_\_\_. O Teatro performático na cena conceitual. Trad. André Carreira. *Urdimento*, n.13, p. 45-57, 2009.

\_\_\_\_\_. Sob formas de teatro performático en la escena de Buenos Aires. *Cena*, n.6, p. 125-136, 2008.

\_\_\_\_\_. Performatividades: experimentaciones en la escena de Buenos Aires. *Pitagoras 500*, n.5, p.131-143, 2013.

\_\_\_\_\_. Subjetividad Performática. *Territorio Teatral*, n.12, n.p., 2015.

\_\_\_\_\_. Trajeto do teatro de Buenos Aires. *O Percevejo*, v.8, n.2, p.30-48, 2016.

\_\_\_\_\_. Experimentando con la teatralidad. *Territorio Teatral*, n.14, n.p., 2016.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel: pratiques de la représentation dans le théâtre Contemporain*. Paris: L'Harmattan, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio; BELVIS, Esther. *No hay más poesía que la acción: teatralidades expandidas y repertorios disidentes*. Teatralidad y Disidencia. México D.F.: Paso de Gato, Site Artea, 2015. Disponível em: <joseasanchez.arte-a.org> Acesso em 13 de março de 2018.

SÁNCHEZ, José Antonio. Teatralidad y Performatividad en la escena contemporánea española. Diéguez, Ileana y Josefina Alcázar, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. México: CITRU, n.p., 2005.

\_\_\_\_\_. A pesquisa artística e a arte dos dispositivos. Trad. Luciana Eastwood Romagnolli. *Questão de crítica*, vol. 8, n. 65, p. 322-327, 2015a.

\_\_\_\_\_. *In-Definiciones. El campo abierto de la investigación en artes*, p.49, 2013.

\_\_\_\_\_. Fragmentos y reelaboración de textos procedentes del libro *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*, Ed: Visor, Site Artea, 2007. Disponível em: <joseasanchez.arte-a.org> Acesso em 17 de março de 2019.

\_\_\_\_\_. Dramaturgia en el campo expandido, Site Artea, 2010. Disponível em: <joseasanchez.arte-a.org> Acesso em março de 2019.

\_\_\_\_\_. Memory. Este texto está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 España Site Artea, 2008. Disponível em: <joseasanchez.arte-a.org> Acesso em 17 de março de 2019.

\_\_\_\_\_. ¿Quién tiene miedo de la representación? Site Artea, 2011. Disponível em: <joseasanchez.arte-a.org> Acesso em 17 de março de 2019.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: CosacNaify, 2012.

SCHECHNER, Richard; LIGIÉRO, Zeca (org); *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Trad. Augusto Rodrigues da Silva Junior. Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2012.

\_\_\_\_\_. O que é performance?. *O Percevejo*, ano 11, n. 12, p. 25-50, 2003.

\_\_\_\_\_. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. Trad. Selma Treviño. *Revista Moringa Artes do Espetáculo*, vol. 2, n.1, 2011.

\_\_\_\_\_. Pontos de Contato entre o Pensamento Antropológico e o Teatral. Trad. Ana Leticia de Fiori. *Cadernos de Campo*, no. 20, p. 213-236. 2011.

SANTOS, José Raphael Brito. Poéticas da experiência: evocando os destroços na desmontagem da atuadora Tânia Farias. In: *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Dieguez, Ileana; LEAL, Mara (Orgs), Rio de Janeiro: 7Letras, 2018, p. 90-102.

SANTOS, Andrea Paula Justino. *Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina: limite, alteridade, invenção*. Yuyachkani, Teatro de los Andes e Lume. Dissertação de mestrado, Campinas, São Paulo, 2011.

SCHWARTZ, Adriano. A tendência autobiográfica do romance contemporâneo: Coetzee, Roth e Piglia. *Novos estudos CEBRAP*, no. 95, São Paulo, p. 83-97, 2013.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. *Significação*, nº38, ano 39, USP, p. 198-226, 2012.

SILVA, Ríchar Primo. Los Musicos Ambulantes. *Blog Zona del Escribidor*, 22 Dez, 2008.

SILVA, Sandro Luis Costa da.; AZEVEDO, Maria Thereza Oliveira. Biografias em desmonte para criações nas artes da cena, 2017.

Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br> > index.php > abraçe > article> Acesso em 20 de outubro de 2019.

SINISTERRA, José Sanchis. Dramaturgia Atorial. *Travessias*, Ed 05, UNIOESTE, Paraná, p. 1-5, 2005. Entrevista concedida a Mariana Lima Muniz.

SOBERÓN, Santiago. Treinta años de Yuyachkani. *Biblioteca Babab*, nº10, 2001.

Disponível em <https://www.babab.com/no10/yuyachkani.htm> Acesso em 20 de outubro de 2019.

SOLER, Marcelo. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

\_\_\_\_\_. O espectador no teatro de não ficção. *Revista Sala Preta*, São Paulo, n. 8, p. 35-40, 2008.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. *A Encenação do Sujeito e da Cosmogonia Andina no Teatro Peruano: memória histórica e ativismo político em César*

Vallejo e *Yuyachkani*. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

\_\_\_\_\_. O que aprendemos com o passado: Sin título, técnica mixta, revisado (2015), de *Yuyachkani*. *Aletria*, Belo Horizonte, v.26, n.1, p. 49-66, 2016.

\_\_\_\_\_. Relatos do sujeito andino em Anta Warmikuna (2011) e Kay Punku (2007): Ações cênicas e documentais de Ana correa e Debora Correa (*Yuyachkani*). *Moringa*, João Pessoa, v. 3, n. 2, p. 1-14, 2012.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950) Trad. Luiz Sérgio Repa, Ed. Cosac & Naify, São Paulo, 2001.

TABARES, Vivian Martínez. Por un viaje trans-post-disciplinario – de ida y vuelta – entre teatro y performance. Diéguez, Ileana y Josefina Alcázar, eds. *Citru.doc: cuadernos de investigación teatral: performance y teatralidad*. México: CITRU, n.p., 2005.

TAYLOR, Diana. Encenando a memória social: Yuyachkani. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Trad. Leda Martins. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, p. 22, 2002.

\_\_\_\_\_. O Arquivo e o Repertório: Performance e memória cultural nas Américas. Trad. Eliana Lourenço de Lia Reis. Ed. UFMG, Belo Horizonte, 2013.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro*. Ed. Mediação, Porto Alegre, 2008.

\_\_\_\_\_. Grupo *Yuyachkani*: Pedagogia e Memória. *Urdimento*, nº 17, Santa Catarina, PPGT/UDESC, p. 143-149, 2011.

THREADGOLD, Terry. Performing theories of narrative: theorizing narrative performance. In: THORNBORROW, Joanna e COATES, Jennifer (Orgs.). *The sociolinguistics of narrative*. Amsterdam: John Benjamins, 2005, p. 261-278.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. *Sala Preta*, São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. *O paradoxo do teatro de grupo*. Mestrado em Teatro. Centro de Letras e Artes. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 1995.

VALDEZ, Jorge Luis. Bibliografía sobre violencia política en el Perú. La Bitácora de Hobsbawn. *Blog de História Contemporânea*. Fevereiro de 2009. Disponível em: <[historiacontemporaneaichpo.blogspot.com](http://historiacontemporaneaichpo.blogspot.com)> Acesso em 27 maio de 2019.

VARLEY, Julia; CASAFRANCA, Augusto; ZAPATA, Miguel Rubio. La demonstración pendiente. In: *Des/Tejiendo Escenas.: Desmontajes: procesos de*

investigación y creación. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 249-258.

VARLEY, Julia. La Alfombra Voladora. In: *Des/Tejiendo Escenas.: Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: Universidade Ibero-americana, 2009, p. 83-92.

VIEIRA, Elise. Anais do Simpósio da International Brecht Society, vol.1, n.p., 2013.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. Discurso de Promoción: acumular imagens, vislumbrar imaginários. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes, UFMG*. v.8, n.15, p.51-67, 2018.

## Páginas da Web

<<http://www.portalabrace.org/portal/>> Acesso em 3 de maio de 2018.

<<https://www.youtube.com/?hl=pt&gl=BR>> Acesso em 07 de maio de 2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=wrDXVlj99jE>> Acesso em 16 de fevereiro de 2019.WW

<<https://www.youtube.com/watch?v=qYiEk0y5sC8&t=3981s>> Acesso em 08 de setembro de 2018.

<<https://www.youtube.com/watch?v=fjhiVntpPbQ>> Acesso em 31 de janeiro de 2019.

<[https://www.youtube.com/watch?v=p38RID\\_h2sY](https://www.youtube.com/watch?v=p38RID_h2sY)> Acesso em 31 de janeiro de 2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=SBfXhnrF2Sg&t=4s>> Acesso em 24 de maio de 2019.

<<https://www.youtube.com/watch?v=4U0o1aaWYRU>> Acesso em 30 de dezembro de 2019.

<<https://pantagruel.lamula.pe/2014/05/08/seminario-y-demostracion-de-julian-vargas-de-yuyachkani/pantagruel/>> Acesso em 4 de outubro de 2019.

<<https://redaccion.lamula.pe/2018/03/18/yuyachkani-regresa-al-gran-teatro-nacional-con-su-obra-con-cierto-olvido/lamulacultura/>> Acesso em 4 de abril de 2019.

<<https://pt.scribd.com/document/377357519/Yuyachkani-Nosotros>> Acesso em 3 de dezembro de 2018.

<<https://www.servindi.org/actualidad-noticias/19/03/2018/yuyachkani-nos-traeco-n-cierto-olvido>> Acesso em 17 de agosto de 2019.

<<https://sobreleyendas.com/2013/04/18/el-pishtaco-leyenda-de-los-andes-del-peru/>> Acesso em 4 de abril de 2019.

<<http://www.lajiribilla.cu/articulo/yuyachkani-en-el-mayo-teatral>> Acesso em 10 de julho de 2019.

<<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/76-yuyaantigona.html>> Acesso em 29 de maio de 2019.

<<https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-interviews/item/2576-entrevista-com-miguel-rubio-crise-de-representacao-2012.html>> Acesso em 05 de março de 2019.

<<https://hemisphericinstitute.org/pt/enc14-performances/item/2326-enc14-performances-acorrea-confessions.html>> Acesso em 01 de setembro de 2019.

<<https://hemisphericinstitute.org/pt/enc02-performances/item/1861-enc02-yuya-vitrinas.html>> Acesso em 3 de março de 2019.

<<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/jdfn31gf>> Acesso em 29 de maio de 2019.

<<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/5mkkwjwk>> Acesso em 30 de maio de 2019.

<<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/mkkwh9c7>> Acesso em 5 de junho de 2019.

<<https://sites.dlib.nyu.edu/hidvl/fttdz0jx>> Acesso em 16 de abril de 2019.

DEMUS. Manta y Vilca: Nuevo juicio oral a militares por violación sexual en conflicto armado inicia en marzo de 2019. DEMUS Noticias, 2018. Disponível em: <<https://www.demus.org.pe/noticias/manta-y-vilca-nuevo-juicio-oral-a-militares-porviolacion-sexualen-conflicto-armado-inicia-en-marzo-de-2019/>> Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

<<https://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1138679-conheca-jose-de-san-amrtin-heroi-para-latino-americanos.shtml>> Acesso em 16 de fevereiro de 2020.

Líder do Tupac Amaru pode estar no Brasil. Folha de São Paulo, terça-feira, 12 de setembro de 2000. Acesso em fevereiro de 2020. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mundo/ft2506200102.htm>> Acesso em 16 de fevereiro de 2020.

<<https://br.historyplay.tv/hoje-na-historia/foi-assassinado-antonio-jose-de-sucre>> Acesso em 12 de fevereiro de 2020

<[https://www.ebiografia.com/simon\\_bolivar/](https://www.ebiografia.com/simon_bolivar/)> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

<<https://www.fflch.usp.br/439>> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

<<https://enacademic.com/dic.nsf/enwiki/11732117>> Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

<<https://machupicchubrasil.com/nazca/>> Acesso em 12 de fevereiro de 2020.

<<https://www.mitologia.info/uku-pacha/>> Acesso em 10 de fevereiro de 2020.

<<https://machupicchubrasil.com/artesanato-peruano/>> Acesso em 24 de fevereiro de 2020.

<<https://www.raptravel.org/danzas-del-peru/danza-la-diablada-region-delaltiplano-en-puno.php>> Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

<<https://www.mercadoeventos.com.br/feiras-e-eventos/festival-da-candelaria-movimenta-turismo-de-puno-no-peru/>> Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

<<https://www.viagensmachupicchu.com.br/dicas/festividades/festa-do-senhor-de-qoyllority-festividades-do-peru-cusco>> Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

<<https://onlineradiobox.com/pe/rppnoticias/>> Acesso em 15 de fevereiro de 2020.

<<https://brasilecola.uol.com.br/biografia/deng-xiaoping.htm>> Acesso em 1 de março de 2020

<<https://www.cuscooperu.com/pt/festivais-e-eventos/janeiro-fevereiro/virgen-de-la-candelaria-puno>> Acesso em 1 de março de 2020.

<<https://www.cuscooperu.com/es/festividades-y-eventos/julio-agosto/virgen-del-carmen-paucartambo>> Acesso em 1 de março de 2020.

<<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/americalatina/aguerrasujaquedeixou-milhares-desaparecidos-naargentinaaac904074cdc5a65ea0fe2961f5d9886csnxe nfm9.html>> Acesso em 11 de fevereiro de 2020.

## APÊNDICE

Entrevista de Miguel Rubio Zapata concedida a Antonio Mello em 22 de novembro de 2018, UDESC, Florianópolis.

Tradução de Carolina Miranda e Antonio Mello

Transcrição de Carolina Miranda

Legenda:

A: Antonio (entrevistador)

M: Miguel (entrevistado)

*A: Inicialmente eu queria lhe agradecer, Miguel. Dizer que é uma grande honra para mim ter essa conversa com você. Muito obrigado por estar me concedendo esse privilégio. Eu queria tomar como ponto de partida o significado da palavra Yuyachkani, que é aquele que pensa, aquele que lembra. Gostaria que você falasse um pouco sobre a importância da memória na cena do seu grupo, nas montagens do seu grupo.*

M: Claro. Quando Teresa Ralli trouxe o nome, nunca imaginamos que iria ter tanto significado para a história do *Yuyachkani*. Pareceu-nos um nome simpático, mas não pensamos na repercussão que teria. Em pouco tempo o *Yuyachkani* surge como um projeto pedagógico dentro da universidade, uma vez que fazíamos parte de um grupo de jovens que se chamava *Yego Teatro Comprometido*. Na universidade, pensávamos que o tempo de ócio que tínhamos era pouco aproveitado e necessitava ser desfrutado com questões mais complexas do que falar, por exemplo, sobre os conflitos geracionais de pais e filhos, estudantes e professores. Com a politização da academia, sentimos que estávamos participando de um momento social muito importante no Peru. Fomos a um bairro popular onde os jovens nos disseram: “se vocês fazem teatro para o povo, por que não o fazem aqui conosco?” Nós nos sentimos interpelados e fomos. E o que encontramos nesse contato com os bairros periféricos da cidade foram meninos que sempre participaram de grupos de teatro e que geralmente representavam a invasão sofrida por seus respectivos povoados. Eram grupos que testemunharam a história local e preservavam a memória dos fatos através das montagens de seus espetáculos. Nessa época, havíamos desfeito o grupo

anterior e estávamos começando o *Yuyachkani*, porque o então diretor não quis avançar mais. Ele reivindicava que o discurso permanecesse gravitando ao redor dos conflitos geracionais, mas nós podíamos ir além. No calor da primeira obra que se chamava *Puño de cobre* tudo começou a fazer ainda mais sentido para o grupo e a palavra *Yuyachkani* foi como uma orientadora. O nome do grupo foi um orientador dessa narrativa de lutas políticas, de lutas sociais, de dar esse testemunho através do teatro. E eu creio que assim surge a poética desse coletivo, sua prática correspondente com seu nome. Cada obra nossa expressa um momento da vida do Peru, sua vida social e política. Todas as obras são como uma única obra com muitos atos que estão permanentemente discutindo os problemas relacionados ao país. Bom, ter um nome é importante, porque ele te orienta.

A: *Sim, é como se inconscientemente fosse te levando, não?*

M: Sim, agora que você pergunta, eu penso assim, nunca me fizeram essa pergunta antes e lhe agradeço por isso; porque me parece que encontro um vínculo que pode ser, sim, inconsciente; que esse nome foi, definitivamente, um orientador. Eu dizia pela manhã que poderia dividir em três a história do *Yuyachkani*: antes do conflito armado, durante o conflito armado e depois do conflito. E cada momento tem uma energia, um comportamento cênico diferente, um tema também distinto, uma estratégia e uma tática para ser negociada com o espectador. Cada momento é marcado por pautas diferentes; no entanto, todos eles são sempre marcados pela crise. Aprendi a não ter medo da palavra crise, porque a crise bem orientada ou te destrói ou é uma oportunidade para que você vá adiante, não?

A: *Bom, considerando que em muitas montagens do grupo verifica-se uma cena híbrida composta tanto por elementos performativos, quanto por alta carga de teatralidade, você poderia falar sobre como essas duas instâncias são pensadas no processo de criação do grupo? Como é que a questão da teatralidade e da performatividade são trabalhadas em um mesmo espetáculo?*

M: Eu creio que seja o resultado dessa condição híbrida, dos processos de hibridização e da paulatina contaminação com outras áreas: com o audiovisual, com a música, com a literatura, com a máscara, com as culturas originárias, com as culturas orientais, com o teatro europeu. Tudo isso misturado, liquefeito, gera

um produto feito. Isso que eu estava lhe explicando pela manhã e que tem a ver com a vida na academia ser diferente da vida do teatro de grupo. Porque a vida acadêmica te forma em função do referente e o referente que a academia costuma tomar é o europeu, o norte-americano ou o das culturas hegemônicas. Sempre. E todos nós aparecemos como repetidores dessas temáticas e desses processos formativos. Então, penso que nós nos devemos uma outra história, uma outra história sobre técnicas nossas. Há o calor de um continente onde não há uma tradição teatral sólida, mas que é o reflexo das companhias espanholas que vieram para cá. Aí se desponta uma questão indígena como vista agora mais ou menos presente na América do Sul e na América Central...

*A: O que você está dizendo é: somos, de alguma maneira, colonizados teatralmente?*

M: Sim, é exatamente isso. E nós temos que mudar essa mentalidade, descolonizar o pensamento e olhar a história a partir da nossa terra, temos essa necessidade. Por exemplo, aqui no Brasil não sabemos o que vai acontecer, mas o que esperamos é que o teatro se coloque em diálogo com esse autoritarismo que se vive no país. Será uma resposta e vamos ver como a direita partidária responde. É muito importante gerar estratégias simbólicas de combate. Por exemplo: que obra se montar, como se criar essas obras. Deixar marcado tudo isso, assim como nos marcou toda a violência política peruana que viria a dividir a história dos grupos teatrais nas últimas duas décadas do século XX. Então, voltando à sua pergunta sobre o performático e o teatral na cena do Yuyachkani... bom, primeiro apareceu a noção de teatralidade. Para mim, pode-se falar mais de teatralidade pré-hispânica do que de performatividade pré-hispânica. Penso que a palavra teatralidade comporta uma abertura, ou seja, o teatro está na teatralidade, embora a teatralidade não é, necessariamente, apenas teatro. Para mim, a teatralidade se refere a essa condição comunitária onde há um compartilhamento. E esse compartilhamento também está presente nas culturas originárias, em suas tradições. Já o performático vem da escola norte-americana, das artes plásticas, vem daí. Há na performatividade um diálogo que, pelo que lhe dizia, um diálogo que é multidisciplinar, porque vêm conectado com outros artistas do audiovisual que abordam o corpo e os aspectos referentes à fisicalidade sob o ponto de vista da performance. Ou seja, dialogar

com essa turma gera uma mistura diferente. Quando montamos o *Sin título, técnica mixta*, por exemplo, eu estava muito radical, provocando os atores para que intervissem com seus corpos, que os exibissem, os mostrassem, de uma maneira mais próxima da performance do que da teatralidade... era mais o corpo exibido e mostrado. Contudo, geralmente, são os atores os que reclamam a questão de colocar em xeque sua própria cultura corporal, sua cultura de ator com todos seus matizes, com tudo o que já percorreram. Então, eu sinto que aí há uma *neo-obsessão* interessante, que acaba gerando um produto singular.

A: *Antes de surgir a poética da desmontagem no grupo, poderíamos dizer que as montagens que vocês faziam eram carregadas de teatralidade apenas, sem os elementos correspondentes à performatividade?*

M: Sim, sim.

A: *Então a desmontagem vem como um ponto de virada em termos estéticos?*

M: Eu acho que a desmontagem é o resultado da autonomia do ator. Há uma mudança radical com a presença desse novo ator que surge em meados da década de 1960, na metade do século passado. Antes o ator era sempre um intérprete, alguém que aprendia um texto que outro escreveu e isso tinha a ver com a Revolução Industrial, pois sempre havia um que pensava, enquanto outro executava. O ator também reproduz, até hoje, essa forma capitalista, por certo. Eu penso enquanto você escolhe ser o capataz para executar minhas ideias. Dessa forma, há um criador e um obreiro que segue apenas fazendo.

A: *Era assim no começo do Yuyachkani?*

M: Não, eu estou dizendo a respeito de uma tradição vinda do teatro de companhia, certo? O teatro de grupo, pelo contrário, costuma cortar essa hierarquia e igualar o processo de produção, um novo modo de produção que é mais cooperativo. A partir disso, poderíamos pensar sobre essa centralidade que costumeiramente há entre o grupo e a criação coletiva; essa relação entre grupo e criação coletiva que vocês brasileiros costumam chamar de processo colaborativo. No processo colaborativo há um indivíduo colaborando com outro indivíduo com perfis próprios. Já na criação coletiva não; ela se compõe de todos, não há perfis próprios. Todos são tudo, todos fazem tudo.

A: *Isso para mim é um milagre.*

M: Esse foi um momento dentro do *Yuyachkani*... eu creio que foi um momento que tinha a ver com o que se vivia na América Latina pós Revolução Cubana, uma América Latina com um novo pensamento.

A: *Você toca num ponto que me parece importante. A Revolução Cubana teve efeitos no teatro realizado no Peru?*

M: Não diretamente, mas creio que na cultura latino-americana, sim. No cinema, nos noticiários, na literatura, a *Casa das Américas* de Cuba era como um grande ministério da América Latina... Era como um grande suporte que te dava fé. Tinha a *Revista Conjunto*, que existe até hoje, uma revista muito importante, de antes da internet, editada pela *Casa das Américas*. A *Revista Conjunto* tinha uns cinquenta núcleos, cem edições ou mais. Então eu penso que esse perfil político-ideológico, pós revolução-cubana, foi o que fez sentir o eco do novo: houve o *boom* da literatura, houve o cinema novo, houve o Chico Buarque e o Caetano Veloso, Mercedes Sosa e Violeta Parra. Assim, desse mesmo modo, temos que inventar nosso teatro, porque há novos públicos e novos temas. As pessoas reclamam o seu protagonismo e querem se ver nas obras de teatro, porque os invasores que tomaram seus povoados são, com frequência, os protagonistas; não são os que servem o jantar, que dizem “senhor, a mesa está servida”, que são os heróis. Creio que tudo isso nos obriga a pensar na feitura da cena; em roubar de onde seja necessário, de onde se possa para, assim, inventar o nosso teatro. Eu diria que nós, latino-americanos, somos produtos dessa fusão de onde está o ancestral, o moderno europeu, o Boal, o norte-americano, o Enrique Buenaventura. Tudo misturado.

A: *A gente está dizendo desse ponto de mudança que a desmontagem causou. Mas antes da desmontagem havia as demonstrações de trabalho, que começaram com o Eugenio Barba e depois com você.*

M: O que Eugenio Barba fez foram demonstrações espetaculares, como ele mesmo as chamou. Demonstrações de espetáculo, ele não usava a palavra desmontagem. A Demonstração de Trabalho foi uma inspiração para a desmontagem.

A: *Qual é a diferença entre Demonstração e Desmontagem? Há diferenças?*

M: Sim, há diferença, porque as demonstrações de trabalho não desarticulam um produto concreto, não os desarmam, mas falam do que pode ser um ator com suas técnicas. Por exemplo, Julia Varley tem dois trabalhos sobre a voz nos quais aborda as múltiplas vozes que ecoam em suas obras. Um se chama *El eco del silencio* e o outro *La alfombra voladora*. Neles, ela não está desmontando uma montagem em particular, mas, sim, está somando, refletindo e compartilhando os registros vocais que ela acumulou em seu percurso de atriz.

A: *A partir disso que você está dizendo a gente pode entender que a Demonstração está mais focada na técnica, em aspectos técnicos?*

M: Sim, é mais técnico. Numa desmontagem, o ator mostra suas razões, é como desarmar-se para ver como está composto por dentro para, tão logo, voltar a armar-se. A desmontagem só é possível quando uma montagem está terminada. Já na Demonstração de Trabalho pode não haver obra. Às vezes você mesmo junta tudo e demonstra o que sabe sobre determinados temas. Na desmontagem você desmonta uma obra em particular e essa obra você a articula e reflete sobre ela. Parece que aí também está a voz do ator, a voz pessoal de seu próprio processo. Não é só técnico, mas também social e político.

A: *A cena do seu grupo é notoriamente marcada por essa fusão entre realidade e ficção e, de alguma maneira, a realidade estaria associada a aspectos políticos e sociais do Peru, estou correto?*

M: E também, cada vez mais, à vida pessoal dos atores.

A: *Dos atores em relação a essa realidade?*

M: Isso tem a ver com o processo posterior à *Comissão da Verdade*. Quando se dizia que esse foi um momento de crise da representação, encontramos um lugar pessoal de enunciação. Então creio que isso é interessante, pois o que vejo é que na história do *Yuyachkani* não se trata de um grupo cujo objetivo é criar personagens, mas comportamentos cênicos diversos. Ou seja, há capas de comportamentos cênicos. Se você me pergunta hoje o que é o *Yuyachkani*, o *Yuyachkani* hoje privilegia a experiência em detrimento da representação. O que significa que a representação também é parte da experiência, mas quando digo que privilegia é que, a partir daí, há uma tensão entre representação, entre espetáculo e acontecimento. Essa tensão entre o espetáculo e o acontecimento

advém de um crisol de comportamentos cênicos diferentes. Por essa lógica, o ator é que organizará o evento, o ator é que cederá seu corpo para um tecido dramaturgico no qual sua presença também será importante; antes da representação, a presença. A presença será o fio condutor. Se pudéssemos dizer como é esse tecido, eu diria que é tramado pela presença; o testemunho pessoal também, narrativo-ficcional, se dá como uma possibilidade simbólica e relacional de cocriação de personagens.

A: *Ou seja, bem performativo, não é?*

M: São categorias porque, por exemplo, a personagem não é necessariamente narrativo-ficcional, mas é simbólica. A presença vem da performance enquanto o relacional se liga mais ao teatro. Quando digo relacional falo do vínculo com o outro, ou seja, o outro me importa. Eu compartilho contigo, te convido, te dou um copo d'água, te digo que estarei aí, ou seja, você existe para mim, não há uma quarta parede. Todos estamos reunidos... o que me importa é o evento como experiência. E tudo isso que envolve a presença e a organização do evento é para gerar espaços de convivência.

A: *Te ouvindo falar, pensei no Dubatti aqui agora.*

M: Dubatti fala muito disso, é claro. Isso significa que o ator, por exemplo, o atuar, é uma pergunta. O que significa a atuação a partir desses dispositivos? Eu penso que é um pouco de tudo isso, que é o ator que organiza, que convida, que é o ator que, ainda que esteja apresentando e não esteja representando, já está situado em um nível de representação. O pensamento de Erving Goffman, por exemplo, privilegiará a apresentação da persona à sociedade. Esse autor se utiliza da categoria sociológica que, por sua vez, examina a categoria do teatro para poder compreender melhor a sociedade. Então, de acordo com Goffman, você se veste assim porque quer se ver representado assim e eu me visto de outro modo porque assim me sinto representado. Isso é escolhido, não é uma coisa casual. Tudo isso é uma ideia de representação necessariamente, não? Eu faço uma performance, componho uma personagem... são tipos de capas, não é verdade? Então, essa primeira capa da apresentação da persona, creio que é a capa que tem a ver com o posicionamento do artista frente à obra. Isso me interessa muito: que o espectador saiba a respeito dos porquês, das razões do ator, que também têm valor.

A: *O ponto de vista do ator sobre o que ele irá fazer...*

M: Correto. E eu acho que há o que eu chamo de uma estratégia de fronteira, que tem a ver com o distanciamento brechtiano, a teoria de Brecht, dessa distância de aparecer.... Por exemplo, às vezes o ator está se vestindo diante do público, termina de se vestir e adquire, quase que automaticamente, uma atitude diferente. Termina de atuar e se desveste perante o público, reassumindo sua persona real. O que acontece é que, durante algum tempo, eu tomava o distanciamento brechtiano como uma estratégia para que o ator e o espectador não perdessem a razão e não se deixassem enganar pela ficção. Brecht foi mal-entendido, porque muita gente na América Latina entendeu que atuar Brecht era atuar com distância, não se comprometendo com o gesto social. Então, a estratégia de fronteira tem a ver com o pacto de verossimilhança ficcional e eu acho que esse pacto foi fortemente levado a um outro ponto que poderíamos num outro momento discutir e que tem a ver com a presença dos *realities* no mundo contemporâneo. É tão violento, é tão forte isso do real na atualidade que não há ficção que possa competir com ele.

A: *Você fala isso em um dos textos... acho que no "Ver para crer: entra em evidência a crise da representação".*

M: Sim.

A: *Vocês aboliram a quarta parede? Já não há mais quarta parede nas montagens do grupo?*

M: Sim, em alguns momentos, sim. Eu costumo dizer que somos as maneiras de fazer.

A: *Isso seria mais um elemento de hibridização da cena?*

M: Sim, claro. Mas esse "entrar e sair" a princípio... esse lugar pessoal da enunciação para mim é fundamental.

A: *Sobre a emergência do real, Miguel, você acha que há diferença na emergência do real nas montagens e nas desmontagens?*

M: Eu acho que isso nasce na própria obra, é um processo da obra, da montagem. E a desmontagem é posterior, eu reitero isso. Mas na obra, de alguma maneira, há elementos que, muitas vezes, cortam com a realidade, que

não escondem... isso também é bonito, não? Com uma luz baixa, por exemplo, você pode ver um ator nu que está se trocando e se inteirar mais ou menos sobre esse processo. É como uma mediação, uma energia nova... essa é uma mediação relevante que deve ser levada em conta também num processo de desmontagem.

*A: Como eram as dramaturgias antes do advento da desmontagem e depois que a desmontagem apareceu para o grupo?*

M: A dramaturgia do ator, você diz? Porque há vários níveis de dramaturgia, não?

*A: Eu estou pensando mesmo nas dramaturgias textuais.*

M: Textuais e literárias?

*A: Sim.*

M: Não são tão importantes.

*A: Mesmo antes do aparecimento da desmontagem no grupo?*

M: Creio que temos que ver de que dramaturgia estamos falando. A dramaturgia do espetáculo é uma dramaturgia...

*A: Estou dizendo do texto mesmo. Do texto a ser dito.*

M: O texto escrito, a literatura dramática?

*A: Sim.*

M: Isso tem que ser ao final, há obras que ainda não estão escritas e que se constroem. Ou seja, o texto escrito não existe, só existe ao final da obra. Muitas vezes houve casos de temporadas que fizemos sem os textos. Sem os textos literários, não? Barba os define muito bem quando fala de textura, de tecido, de trama, de tecer, não somente do texto enquanto texto literário.

*A: Mas como é que vocês faziam, vamos dizer assim, no segundo espetáculo da história do Yuyachkani? Qual foi?*

M: O segundo espetáculo? *La madre*.

*A: Não tinha um texto prévio?*

M: O primeiro espetáculo não foi com um texto. Foi o teatro documentário *Puño de cobre* que narra acontecimentos da luta dos mineradores. O segundo foi baseado na *Madre*, na obra *La madre*...

A: *Mas então havia um texto prévio?*

M: Havia um texto prévio sim, aí sim. Já os espetáculos posteriores se deram a partir de uma soma de partes, de fragmentos, de improvisações, de materiais que foram sendo escritos no espaço.

A: *Então, desde o início o grupo tende-se a não trabalhar com textos prévios?*

M: Com os textos... os textos não. Inclusive, quando trabalhamos com dramaturgos, os incorporamos no processo. Peter Elmore pôde atuar em *Santiago*, por exemplo...

A: *Watanabe*...

M: Watanabe, sim... todos eles trabalharam em sala de ensaio conosco, assistindo às improvisações.

A: *Então o texto é construído junto com a cena?*

M: Sim, sempre tivemos claro que o teatro não é um gênero literário, é como uma bandeira que levantamos. E eu acho que o fato de nossas obras terem um apelo tão visual tem muito a ver com a emancipação do domínio literário. A visualidade, as artes visuais e as artes plásticas te auxiliam nisso, porque você está “brigando” com o domínio da literatura, não? E isso também tem a ver com o pensamento de que a literatura surge com a chegada dos conquistadores. Há um fato ocorrido na cidade de *Cajamarca*, de quando se encontraram *Pizarro* e *Atahualpa*, em que o padre lhe entregou a Bíblia... você conhece esse acontecimento?

A: *Não*.

M: O padre entrega a Bíblia ao Inca. Como não entende nada, a coloca de volta ao chão. Então, Antonio Cornejo, que é um estudioso desse assunto, diz que esse é o ponto zero do desencontro entre a oralidade e a literatura. Há um texto *quéchua* colonial que se chama *La tragedia del fin de Atahualpa*, que é uma história que se contava e que foi escrita no formato hispânico, mas em *quéchua*. Se você estuda a história do teatro peruano você constata que se trata da história

do teatro colonial; é como dizer que antes não existia nada. Ou seja, estamos falando dos últimos 500 anos. Mas o que é interessante do que aconteceu com *La tragedia del fin de Atahualpa* é que para muita gente, em muitos povoados, esse texto passou a ser dançado, ou seja, não mais somente se contava oralmente a história literária, mas se representava a ação, tornava-o ação e, não mais, apenas palavras.

A: *Quem são os fundadores do Yuyachkani?*

M: Teresa Ralli, Rebeca Ralli, sua irmã, e Miguel. Nós três que ficamos como fundadores. Mas há os outros que vieram, o mais antigo tem 37 anos, 40 anos de grupo... eles já são como fundadores também, ou seja, já não há diferença; para mim não há diferença.

A: *E é harmonioso, ali, essa relação tão longeva?*

M: Eu acho que o que nos manteve vivos foi o impulso original de uma convicção política ao qual entregamos tudo. Ou seja, nossa família foi o grupo; quando vieram os filhos fizemos uma creche, os filhos ficavam como em casa. Fizemos um refeitório, os filhos também tinham uma mesada...

A: *Era literalmente uma família mesmo?*

M: Sim. E quando se separaram os casais que haviam no grupo, esses casais seguiram trabalhando juntos, me entende? Foi tudo tão forte... o que acontece é que, geralmente, você se separa do seu parceiro e cada um sai para escolher um parceiro melhor. Eu sempre gostei que fosse assim. Mas não foi assim, porque estávamos diante daquele acordo inicial que nos fez levá-lo adiante. Ademais, foi esse mesmo acordo quem nos deu o nosso sustento. Quando começaram a aparecer os dissidentes, eu os estimulei e os incorporei novamente ao *Yuyachkani*, porque se você quer manter o seu pessoal, fique no grupo, não se vá.

A: *É bastante difícil lidar com as diferenças, sobretudo num processo tão intensamente longevo como o do Yuyachkani, não?*

M: Sim, é difícil. Mas agora, por exemplo, nós temos projetos de laboratório com outros artistas que convidamos. E esse é um ar que o grupo respira muito bem, porque são jovens, pessoas de várias gerações que também trabalham conosco,

mas que não compõem o nosso repertório de montagens... isso é bom para todos, para os velhos e para os novos.

*A: Como demonstra em seu texto *Hijo de perra*, muitas vezes um procedimento é pensado para ser uma desmontagem ou uma demonstração e acaba por levá-los a uma outra direção, a um outro caminho muito diferente do inicialmente considerado. Fale-me sobre isso? Como é pensar sobre uma coisa e, no meio da coisa, ela te levar para outro lugar?*

M: Mas isso acontece sempre nos processos criativos, sempre. É uma constante. Você propõe algo e... por esse motivo é que eu não costumo usar a palavra “procurar/buscar”, porque a gente procura algo quando perdemos alguma coisa e queremos encontrá-la. Então eu digo que não estou em um processo de busca, não estou procurando nada, estou entregue ao mal caminho. Porque quando você procura e vai por um caminho, esse caminho te leva a um lugar conhecido, não? Eu prefiro não ir a esse lugar conhecido, eu prefiro que a experiência me surpreenda. Ainda que se tenha suas zonas de conforto inconscientes também: se sabe o que funciona, se conhece os atores, é inevitável isso, não? Mas, quanto menos previsibilidades você tenha, mais os resultados serão interessantes. E *Hijo de perra* foi isso, apareceu como uma demonstração de trabalho sobre partitura... essa era a ideia. Então, em um primeiro momento, nos dedicamos a trabalhar com as partituras das obras realizadas por Rebeca Ralli para que, posteriormente, pudéssemos refletir junto ao público sobre os eventos pedagógicos que tínhamos: “o que é uma partitura para você?”; “como se constrói essa partitura?”. Esse foi o ponto de partida, mas só depois me dei conta de que o trabalho de Rebeca não é um trabalho que se caracteriza pela partitura, porque é uma atriz muito impulsiva e trabalha sob outra chave. Era como forçá-la a um processo que não era confortável para ela, não era orgânico... então, foi muito mais interessante que ela falasse, que problematizasse, que soltasse a voz, que cantasse, porque ela faz isso bem. Há um momento em que a atriz está sentada e diz ao público: “vocês estão esperando que eu comece a atuar, porque eu sou uma atriz”, e as pessoas riem muito com ela, porque ficam desconcertadas. E, efetivamente, ela diz isso no momento em que o público está se perguntando “que horas ela vai começar, porque estamos esperando”. “Mas eu não faço diferença entre uma coisa e outra, entre o falar e o cantar; para mim

são a mesma coisa, estar aqui também...” ou seja, ela questiona os níveis de representação ali, junto ao espectador.

A: *Você acha possível a gente chamar de desmontagem um procedimento em que o ator dá a ver que aquilo ali é real, mas, na verdade, foi escrito por alguém?*

M: Neste caso?

A: *Não, porque neste caso não se tratava de uma desmontagem...*

M: Não, mas no caso de *Antígona*, por exemplo, sim, foi escrito depois. Foi como desmontar a obra; essa desmontagem de *Antígona* foi escrita depois.

A: *Sim, mas na desmontagem de Antígona o alicerce era o real. Aqueles fatos que a Teresa contava, realmente ela passou por tudo aquilo...*

M: Sim, nesse sentido, sim.

A: *Você acha possível um ator fazer uma desmontagem, mas com um texto prévio? Com um texto ficcional? Hijo de perra, me abriu para isso: para se pensar o real como uma falácia, como uma construção. Porque não há como a gente atestar categoricamente que aquela situação proposta por Rebeca Ralli diga respeito a uma realidade específica: pode se tratar de uma invenção. Imagino eu, que algumas pessoas que assistem à montagem devam achar que aquele texto foi escrito por Ralli, mas, na verdade não foi...*

M: Às vezes fazemos momentos de conversa depois da obra e as pessoas nos perguntam sobre isto. Não lhes escondemos, dizemos. Mas eu estou convencido de que esse texto é a voz de Rebeca, assim, escrito para ela. Ninguém mais poderia fazê-lo, porque eu conheço suas manias, suas maneiras, suas preocupações, suas perguntas, ou acredito conhecê-las. Então fiz um texto que não serviria para mais ninguém.

A: *É, mas o fato é que foi você quem o escreveu e, não, ela. (risos).*

A: *Tanto em Rosa Cuchillo quanto em Adiós Ayacucho a impressão que eu tive foi de que elementos xamânicos estavam ali, habitando a cena. Estou certo?*

M: Eu creio que, mais do que xamânicos, eu diria elementos de espiritualidade andina. Eu questionaria chamá-los de xamânicos, eu os chamaria de espirituais. Isso me parece importante, porque a espiritualidade me leva à atitude religiosa,

ao *religare*; não, à uma religiosidade católica necessariamente. É outro nível de religiosidade: é a fé, é a vida depositada na montanha, na água, numa lagoa, na árvore, na pedra e no animal; é uma relação espiritual. Essa dimensão me parece importante, porque se você tira isso, o que sobra é apenas o espetáculo que é a casca disso, a epiderme disso, o que está por fora. São umas danças acrobáticas cruzando cordas, fazendo malabarismos, comendo sapos, tragando vidro, cravando facas, fazendo coisas, não? Mas isso é a pura forma. A espiritualidade é como os sacerdotes que fazem uma intermediação entre a comunidade e os *Apus tutelares*. *Apus* é uma colina; *Apus* quer dizer deus, divindade, montanha. Então, por exemplo, essa colina tem vida, como se fosse a vida de uma pessoa. Por detrás dessa pessoa, dessa colina, se limpa a relva, como se fossem as veias, a água, como se fosse o sêmen, como se fosse a vida; porque nessa colina o que há é simplesmente tudo o que pulsa. Então, há um espaço vivo para se limpar, para se retirar a pedra contribuindo, assim, para que um caminho flua e chegue até a água; porque a montanha é um corpo que pede... é um corpo que precisa tirar de si o colesterol. Está vivo. Está vivo esse corpo da colina. Então, aquele que dança é quem pode conversar com a colina, tem qualidades para consegui-lo e a comunidade, que sou eu, contrata esse dançarino para que fale com a colina e lhe diga que eu quero que meus animais estejam fortes, que a terra se frutifique, que haja chuva e, não, tempestades; que não se mau-formem os embriões. O dançarino oferece seus poderes mágicos para satisfazer a colina. O dançarino costuma dizer que não está dançando, mas que libera seu corpo para que a colina dance através dele. É o mesmo que acontece com os *Ayacuchos*: os dançarinos liberam seus corpos para que os mortos falem através deles. É a mesma relação. Então esse me parece um tema interessante se você quer pensar em criação de personagens, não? É a mediação, não? É a mediação entre alguém e a transcendência.

A: *E esse tipo de transcendência é algo característico da cultura do Peru? Essa relação que as pessoas estabelecem com seus próprios mortos?*

M: Eu acho que, sobretudo no mundo andino e no mundo amazônico, é muito forte sim. Eu creio que sim.

A: *Indo agora para o texto, esse texto “Ver para crer: entra em evidência a crise da representação”. Nele você fala que a queda da ditadura Fujimori parece ter*

*modificado os mecanismos de percepção dos peruanos sobre sua própria realidade política, sua realidade imediata. Quais foram os impactos da ditadura e sua derrocada sobre a população do Peru? E mais especificamente sobre a figura do espectador de teatro. Tem relação?*

M: Com o espectador de teatro? Não creio, porque o teatro é algo muito pequeno. O que eu digo, o que eu penso, é que o teatro é muito marginalizado, o teatro hegemônico é que é sempre dominante; e o teatro hegemônico é aquele que tem uma lógica capitalista, neoliberal, do entretenimento. Então, com relação à ditadura, não acontece nada com esse espectador.

*A: Mas o repertório dos grupos muda em função da ditadura? Isso influencia no espectador, não?*

M: Eu creio que... me parece que quando os temas tentam competir com o que, em realidade, estão falando, é aí que fracassam nessa tentativa. Por exemplo, o assessor de Fujimori, Vladimiro Montesinos, já lhe contei essa experiência, não? Ele entregava o dinheiro e gravava tudo...

*A: Sim, para que os peruanos todos vissem, assistissem.*

M: Eu vi uma obra que tentava representar isso e essa obra me pareceu ridícula. Não podia competir com essa realidade. Uma obra de teatro, uma ficção, não deve competir com essa realidade. Porque eu, enquanto espectador, prefiro comprar o cassete, o vídeo e assistir ao próprio montesinos e seus comparsas; assim, estaria vendo os personagens reais, autorepresentados.

*A: Nesse sentido, é quase como se a verdade se transformasse em ficção?*

M: Claro, claro. Em contrapartida, quando você faz uma ficção, ela não tem tanta contundência como o real. Então eu acho que o poder tem, também, estratégias em um tempo de pós-verdade, de apresentar o falso como verdadeiro. Você sabe como se constrói realidades, não?

*A: Simulacros de realidade?*

M: Sim, simulacros. Por exemplo: foi horrível o que aconteceu na Colômbia. Lá, para que os atuantes do governo exibissem guerrilheiros mortos e dissessem “nós estamos acabando com a guerrilha”, eles contratavam jovens para dar-lhes trabalho e, na verdade, os levavam a um povoado afastado, os matavam e os

vestiam com uniformes militares. Tiravam fotos e as exibiam como se fossem guerrilheiros reais. Isso foi descoberto e se tornou um problema gravíssimo na Colômbia, que se chamou de “falsos positivos”. Essa é uma das coisas mais cruéis, mas também os discursos de poder, o cinismo do poder, os níveis de representação, essas personagens da política que fazem da política um espetáculo. A religião tem suas personagens, os nossos evangélicos são impressionantes: como se vestem, como oram, como representam. Os jornalistas... há artistas os quais não conhecemos por suas obras, mas por seus escândalos. Há muitos artistas que passeiam pelos sets de televisão, porque foram “colocados na geladeira”, foram deixados de lado. Então, qual é a sua obra? Sua obra é o escândalo.

*A: Isso é muito bom! Tem um ponto nesse seu texto que me parece precioso que é justamente quando você associa a difusão midiática dos escândalos políticos, como por exemplo os desse assessor de Fujimori, com a crise da representação. Fale-me mais dessa relação?*

M: Nós do *Yuyachkani* viemos daí, porque... imagine! Por 40 anos fizemos camponeses, obreiros, personagens populares e quando essas personagens falam diretamente com o espectador, cancelam as representações não solicitadas. Cancelam todo tipo de representação. Nós sempre fomos respeitosos, nunca tentamos falar pelo outro, mas quando eu olho a história do grupo sinto que, em alguns momentos, pode ter havido algum tipo de apropriação de identidade. Porque, nesse tipo de circunstância, se apareço ali dessa maneira, sinto que estou traindo algo. Por isso, hoje, dou tanto valor ao ator que diz “eu sou eu e vou representar colocando-me na obra”, “vou representar, mas eu sou eu, não me confunda”. Então este outro lugar que eu chamo de “lugar pessoal de enunciação”, já acrescenta um valor à obra, adiciona uma capa a mais. Se antes eu dizia “entre; seja bem-vindo; vamos fazer uma representação; sente-se aqui, este é o seu lugar; quer tomar água ou lhe sirvo outra coisa?; você come um biscoito? ”, hoje acendo a luz, preparo a aparelhagem de som e logo digo: “meu nome é Miguel Rubio e estou fazendo um projeto sobre isso”. Assim, já me transformo em outra coisa. Já tenho três ou quatro capas só aí, certo? A de quem lhe recebe, a de quem lhe dá uma mão, a de quem lhe oferece biscoitos e ainda a desse outro que diz: “sou Miguel Rubio

e esse é o meu projeto”. São capas e através delas eu construo minha imagem simbólica. Esse é um tecido discursivo que abriga o seu caráter pessoal, o narrativo-ficcional, o testemunho... são capas que vão se somando, se sobrepondo e gerando uma trama de comportamentos cênicos.

*A: Atualmente a história política do Brasil vem passando por um momento grave, me entende? A eleição de Jair Bolsonaro reatualiza para nós brasileiros o horror dos tempos sombrios da ditadura instalada no país em meados dos anos 60. Frequentemente esse contexto que envolve a população brasileira é atravessado por tantos absurdos presentes nas propostas desse anti-presidente que, não raro, me pego, eu, Antônio, me pego a pensar que talvez estejamos vivendo sob a égide de uma ficção. Eu tenho a impressão de que aquilo ali é uma ficção; que, na verdade, a gente não está passando por tantos retrocessos. Uma ficção bárbara, cujo projeto primordial se concentra em defenestrar todo e qualquer rastro humanitário, civilizatório; que só com o passar do tempo é que a população brasileira conseguirá fôlego necessário para novamente construir uma realidade mais justa, você me entende? Você pode falar um pouco para mim, Miguel, sobre a viabilidade de a gente considerar a emergência do ficcional na realidade política do Peru? Sobretudo no período da ditadura Fujimori? É nesse sentido, assim, da coisa ser tão absurda que vira ficção. A gente já falou um pouco antes sobre isso, mas agora estou retornando aqui.*

M: Eu creio que o valor simbólico em nosso trabalho é muito importante. Eu creio que podemos derrotar o autoritarismo a partir do simbólico, a partir do humor, por exemplo. Eu acho que agora há *memes*, há redes, há outros mecanismos de comunicação que são muito importantes para gerar outros níveis de resistência.

*A: Mas fica difícil rir, não é? Fica difícil, às vezes, encontrar o humor diante desse panorama.*

M: É, mas por exemplo, na época da ditadura, eu acho que nós fizemos uma ação que se chamava “lave a bandeira”. Nós não, mas a sociedade civil, o Coletivo da Sociedade Civil. E foi muito importante, porque como era uma bandeira exibida em uma praça pública, os militares não podiam fazer nada contra a bandeira, porque a bandeira é intocável. Então estavam lavando a bandeira e estirando-a. E o mais engraçado é que há uma marca de sabão, o sabão *Bolívar*, o nome do libertador da América. E essa marca aproveitou a

ocasião para dizer que a bandeira foi lavada com o sabão *Bolívar*. Então, eu creio que, ao nível simbólico, esse ato foi muito importante. Naquele tempo no Peru se colocava o lixo em grandes sacos plásticos pretos. E aí, fizeram uns sacos pretos e colaram neles os rostos de Fujimori e de Montesinos. Quando o caminhão do lixo passava, lá estavam os sacos de lixo estampando as caras de Fujimori e Montesinos. Com isso, perdiam o respeito. Essas ações lhes tiravam a solenidade. Então eu acredito que, aí, foi muito importante esse embate simbólico.

A: *Mas não havia reação militar a esse gesto tão afrontoso?*

M: Não, não podiam fazer nada. Porque, por exemplo, Fujimori inventava *cumbias*. *Cumbia*, você conhece?

A: *O ritmo?*

M: Sim, sim. Ele mesmo compunha *cumbias* para ele mesmo cantar. Então, os artistas plásticos fizeram um cartaz que dizia “*queremos cambio, no cumbia*” (“queremos mudanças, não *cumbia*”). Víamos os muros todos pintados, cheios de cartazes como se fossem um convite para um show, com os mesmos dizeres. Eu sinto que por esse caminho há uma resposta humorada, simbólica e metafórica que pode ser interessante. Depois, houve outra tirada satírica que dizia “coloque o lixo no lixo”, ou seja, aos congressistas apoiadores da ditadura o lixo recolhido pelos caminhões era colocado nas portas de suas casas. Eu acho que Bolsonaro é um governo autoritário que foi eleito em uma democracia, não? Então, me parece, tem-se que aproveitar os resquícios democráticos desse regime: sua revisão sistemática operada pelos meios de comunicação, os compartilhamentos de notícias com a imprensa estrangeira gerando, assim, uma guerra simbólica. Acho que isso é importante, uma guerra com intenção de aparecer, porque vivemos na época da imagem. Uma foto, hoje, dá a volta ao mundo. O mais importante é não se render antes do tempo. Não temos que nos render, temos que resistir exigindo que sejam respeitados os nossos valores democráticos. O máximo disso é colocar a imprensa internacional como testemunha, isso é muito importante. Então, uma ação como a de convocar a imprensa sairá nas redes, sairão fotos. Eu sinto que a resposta para vocês brasileiros ainda é muito desconcertante, ainda há muito medo. Mas se você toma uma atitude e pressiona, gerando acontecimentos que possam ser, de

alguma maneira, compartilhados, eu considero que isso seja o mais importante:  
não se retirar antes do tempo.