DESPLAZAMIENTOS DESDE ABAJO:

contextos de investigação e criação das
cenas latino-americanas contemporâneas

PAOLA LOPES ZAMARIOLA

DESPLAZAMIENTOS DESDE ABAJO:

**contextos de investigação e criação das
cenas latino-americanas contemporâneas**

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes e à
Facultad de Bellas Artes como requisito para obtenção
do título de Doutora em Artes.

Orientadora:
Sílvia Fernandes da Silva Telesi
Universidade de São Paulo

Co-orientador:
José Antonio Sánchez Martínez
Universidad de Castilla - La Mancha

2021

PAOLA LOPES ZAMARIOLA

Autorizo a reprodução e divulgação total e parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catologação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Zamariola, Paola Lopes
Desplazamientos desde abajo:: contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas / Paola Lopes Zamariola ; orientadora, Silvia Fernandes da Silva Telesi ; coorientador, José Antonio Sánchez Martínez. -- São Paulo, 2021.
1 v. : il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão original

1. América Latina 2. Cena Contemporânea 3. Contextos de investigação e criação 4. Metodologia cartográfica 5. Práticas artísticas e pedagógicas I. Fernandes da Silva Telesi, Silvia II. Sánchez Martínez, José Antonio III. Título.

CDD 21.ed. - 792

FOLHA DE APROVAÇÃO

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes e à Facultad de Bellas Artes como requisito para obtenção do título de Doutora em Artes.

Título: *Desplazamientos desde abajo*: contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas

Nome: Paola Lopes Zamariola

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Profa Dra: Silvia Fernandes da Silva Telesi
Instituição: Universidade de São Paulo

Prof Dr: José Antonio Sánchez Martínez
Instituição: Universidad de Castilla - La Mancha

Profa Dra: Ana Maria Harcha Cortés
Instituição: Universidad de Chile

Prof Dr: Luiz Fernando Ramos
Instituição: Universidade de São Paulo

:
Profa Dra: Sara del Carmen Rojo de la Rosa
Instituição: Universidade Federal de Minas Gerais

Essa pesquisa foi financiada com recursos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), através dos processos 2016/09214-1 e 2018/00695-2.

Diagramação: Julia Lopes
Tradução: Marcia Cabrera
Revisão: Pedro Penuela

Como se o mundo, de verdade, se movesse.

Roberto Bolaño

Dedico este trabalho
a todas as borboletas,
morcegos, sereias,
tartarugas e vaga-lumes
que cruzaram o meu
caminho ao longo dos
últimos anos.

Agradeço à **Sílvia Fernandes**, por acreditar e estimular, sempre. Sou muitíssimo grata pelo nosso encontro. Sua parceria foi fundamental para que eu pudesse enxergar e tecer, de maneira sensível, as linhas emaranhadas que compõem as tramas deste doutorado. **José Antonio Sánchez**, pela escuta atenta durante a investigação. Obrigada por aceitar ser parte desta aventura. **Ana Harcha**, **Luiz Fernando Ramos** e **Sara Rojo**, professoras e professor que tanto me inspiram, *gracias* pela generosidade em participar da defesa dessa tese. **Ricardo Fabbrini**, pelos mobilizadores apontamentos feitos durante o exame de qualificação. **Rosa Casado**, pelas férteis partilhas realizadas. Suas ações me rememoram porque seguir investigando, ensinando e criando. **Adriana Urrea**, por estimular outras possibilidades de escritura para essa tese. **Ana Longoni**, pela interlocução no grupo de estudos *Políticas y estéticas da memória* e pela entrevista concedida. **Robson Zanovelo**, **Tamara Sciré** e demais funcionários da Pós-Graduação da Escola de Comunicações e Artes, por todo o suporte recebido. **Emilio la Parra González**, **Jose Antonio Romo** e **Matías Barchino Perez**, pelo fundamental auxílio no processo de cotutela com a Universidad de Castilla - La Mancha. **Heidi Abderhalden**, **Rolf Abderhalden**, **Ximena Vargas** e todes que integram o Mapa Teatro, por abrirem as portas de seu laboratório e compartilharem comigo e tantos outros artistas seus múltiplos modos de “obrar”. **Eloisa Jaramillo**, pelos elos alimentados ao longo do tempo que permitiram que eu pudesse, vez ou outra, me reconectar com Bogotá. **Laura Wiesner** e todes que compõem a *Red de Artes Vivas*, por persistirem em dobrar e desdobrar os sentidos das práticas in/ter/trans/disciplinares. **Ana Correa**, **Augusto Casafranca**, **Debora Correa**, **Julián Vargas**, **Miguel Rubio Zapata**, **Rebeca Ralli** e **Teresa Ralli** e todes es aliades do *Yuyachkani*, pela generosa forma como recordam que nossas práticas poéticas e políticas se potencializam quando passam pelos nossos corações. **Jorge Tadeo Baldeon** e **Milagros Felipe Obando**, pelas cervejas, estradas e salchipapas divididas. A amizade de vocês é *un gran regalo de la vida*. **Diana Collazos** e todes que integram o *El Galpón.espacio*, pelos encontros que viabilizam saborosas experiências da carne. **Tamara Cubas**, **Francisco Lapetina** e todes conectades ao *Perro Rabioso* e ao *Campo Abierto*, pelos ninhos compartilhados e pelos campos abertos cultivados. **Nacho Correa** pelas preciosas capturas fotográficas do *Nido*. **Marcelo Evelin**, **Regina Veloso** e todes que compõem a história do CAMPO arte contemporânea, por darem corpo a iniciativas tão inspiradoras. **Beatriz Id**, **Bruno Caetano**, **Bruno Moreno**, **Cainã Vidor**, **Catarina São Martinho**, **Daniel Mazzarollo**, **Isabella Gonçalves**, **Luiz Paulo Pimentel**, **Luana Gouveia**, **Maria Emília Faganello**, **Nicole Oliveira**, **Rodrigo Oliveira**, **Renato Sircilli**, pela cumplicidade partilhada no [pH2]: estado de teatro. Eu continuo com muita vontade de ficar debaixo da lona com vocês. **Ana Carolina Cataguases**, **Ana Julia Marko**, **Ana Luiza Fortes**, **Carolina Illanes**, **Carolina Mendonça**, **Gabriela Rocha Itocazo**, **Heloisa Marina**, **Janaina Carrer**, **Júlia Guimarães Mendes**, **Juliana Jardim**, **Karen Bernedo**, **Maria Fernanda Vomero**, **Maíra Gerstner**, **Mariana Soutto Mayor** e **Talma Salem**, investigadoras e criadoras inquietas, pelos afetos partilhados em diferentes tempos e intensidades durante os anos de desenvolvimento de nossas pesquisas. **Alba Cadena**, **Alejo Medina**, **Andrea Gómez**, **Bertha Díaz**, **Bryant Caballero**, **Carmen Ramos**,

Maico Silveira, **Maria Dolores Ortíz**, **Maria Luisa Garita**, **Mariela Richmond**, **Oscar Cortés**, **Paola Ospina**, **Paulina León**, **Paulina Oña**, por serem parte de uma república afetiva que busca fazer da distância uma potência. **André Felipe**, **Danilo Silveira**, **Diego Marques**, **Flaviana Benjamin**, **Humberto Issao**, **Leonel Carneiro**, **Lígia Souza**, **Maria Celina Gil**, **Matheus Cosmo**, **Pollyanna Diniz**, **Phellipe Celestino**, **Roberta Carbone**, **Sofia Vilasboas**, pelos anos de formação e aprendizagem na revista *Aspas*. **Alessandra Santiesteban**, **Amaia Castañeda**, **Andrea Martínez**, **Carolina Cedeño**, **Cristina Martínez**, **Daniel Teba**, **Florencia Wenzel**, **Ilaria Vergani**, **Jimena Pérez Salerno**, **José Miguel Neira**, **Luciana Croatto**, **Maria Sabato**, **Maria Stadlober**, **Maria Tamarit**, **Nina Horowitz**, **Marina Suarez**, **Pablo Zamorano**, **Paloma Bianchi**, **Raffaela Menchetti**, **Romina Grisel**, **Susanne Grau** e **Ulises Vargas** por todas as *corazonadas* e experiências oportunizadas durante o *Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual*. **Blanca Gómez Terán**, **Óscar Cornago** e **Óscar Tristancho**, pelas acolhedoras partilhas madrileñas. **Amábilis de Jesus**, **Ana Fabrício**, **Diego Baffi**, **Francisco Gaspar**, **Luciana Barone**, **Márcia de Moraes**, **Márcio Mattana**, **Milena Flick**, **Nádia Luciani**, **Paulo Biscaia**, **Paulo Vinícius Alves**, **Stela Fischer** e **Sueli Araújo**, professoras e professores do curso de Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná, por se empenharem em tornar as telas mais calorosas neste pandêmico e desafiador período. **Aguzta Guedes**, **Amanda Macedo**, **Anna Júlia Círico**, **Bianca Marquette**, **Bruna Costa e Silva**, **Celine Liris**, **Juliana Nortok**, **Letícia Vanzin**, **Mariana Carreta**, **Matheus Borges**, **Milena Plahtyn**, **Milena Sugiyama**, **Raiane Alves**, **Vi Gabarda** e **Vinícius Précoma**, alunes querides com os quais pude compartilhar pulsantes processos de escrita. **Gisa Picosque**, **Geraldo Machado** (em memória) e **Joelson Medeiros**, por me fazerem sentir, desde cedo, o desejo de seguir aprendendo e ensinando teatro. **Julia Buenaventura** e **Sylvia Furegatti**, investigadoras que potencializaram minhas buscas com relação à América Latina. **Gustavo Naves** e **Júlia de Carvalho Hansen**, por iluminarem meu céu e me ajudarem a acolher os trânsitos das etapas finais da investigação. **Joubert Roosevelt Fernandes** e **Iana Ferreira**, por me ajudarem a identificar as formas e as saídas do meu labirinto. **Julia Lopes**, por trazer leveza para a minha vida e beleza para esta tese. **Marcia Cabrera**, pelos trânsitos sensíveis existentes entre o Brasil e a Colômbia que possibilitaram a tradução desses escritos. **Pedro Peñuela**, pelo rigor com que move corpo e palavra, permitindo a realização de uma revisão tão primorosa. **Rafael Marcondes**, pela existência amiga, entusiasta e vibrante nesse mundo. **Ítalo Zamariola** e **Luísa Lopes**, por serem irmãos mais novos que me ensinam desde que nasceram. **Alexandrina Pereira**, **Américo Lopes**, **Diomar Lopes**, **Jorge Pereira Filho** (em memória), avós carinhosos, por estarem sempre abertos e disponíveis aos meus peculiares percursos. **Amélia Lopes** e **Fábio Zamariola**, pela torcida incondicional a cada nova etapa da minha vida. **Felipe Fava**, parceiro de todas as horas e estradas, que com seu amor e humor me lembra diariamente que a vida é breve demais. Obrigada pelas 58 horas de ônibus até Santiago do Chile, pelos 280 quilômetros a pé até Santiago de Compostela e, principalmente, pelos longos meses em que presenciou os intensos *desplazamientos* dessa tese.

RESUMO

Zamariola, Paola Lopes. ***Desplazamientos desde abajo: contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas***. Doutorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes; Universidad de Castilla - La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 2021.

Por intermédio de diferentes contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas, essa tese se propõe a analisar as especificidades dos espaços de experimentação, intercâmbio e formação idealizados por grupos como o colombiano Mapa Teatro, o peruano *Yuyachkani* e o uruguaio *Perro Rabioso*. Através de práticas cartográficas, desenvolvidas principalmente a partir de iniciativas como o *Experimenta/sur* (Bogotá), o *Laboratorio Abierto* (Lima) e o *Nido* (Rivera), esse estudo mapeia determinadas reconfigurações poéticas e políticas produzidas nesses encontros. Por meio da noção de *desplazamiento*, essa pesquisa busca colocar em relevo os múltiplos deslocamentos produzidos por criadoras e criadores que almejam, através das reconfigurações perceptivas presentes em suas proposições, desarticular, mesmo que temporariamente, determinadas estruturas ligadas aos impactos das diferentes formas de colonização a que os territórios *desde abajo* seguem sujeitos.

Palavras-Chave: América Latina; Cena Contemporânea; Metodologia cartográfica; Práticas artísticas e pedagógicas.

RESUMEN

Zamariola, Paola Lopes. *Desplazamientos desde abajo: contextos de investigación y creación de las escenas latinoamericanas contemporáneas*. Doctorado. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes; Universidad de Castilla - La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 2021.

Por intermedio de diferentes contextos de investigación y creación de las escenas latinoamericanas contemporáneas, esa tesis se propone a analizar las especificidades de los espacios de experimentación, intercambio y formación idealizados por grupos como el colombiano Mapa Teatro, el peruano Yuyachkani y el uruguayo Perro Rabioso. A través de prácticas cartográficas, desarrolladas principalmente a partir de iniciativas como el Experimenta/sur (Bogotá), el Laboratorio Abierto (Lima) y el Nido (Rivera), ese estudio mapea determinadas reconfiguraciones poéticas y políticas producidas en esos encuentros. Por medio de la noción de desplazamiento, esta investigación pretende poner de manifiesto los múltiples despliegues producidos por creadoras y creadores que buscan, a través de las reconfiguraciones perceptivas presentes en sus propuestas, desarticular, aunque sea temporalmente, ciertas estructuras vinculadas a los impactos de las diferentes formas de colonización a las que los territorios desde abajo siguen sometidos.

Palabras clave: América Latina; Escena contemporánea; Metodología cartográfica; Prácticas artísticas y pedagógicas.

ABSTRACT

Zamariola, Paola Lopes. *Desplazamientos desde abajo: contexts of investigation and creation of contemporary Latin America scenes*. Doctorate. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes; Universidad de Castilla - La Mancha, Facultad de Bellas Artes, 2021.

Through different contexts of research and creation of contemporary Latin American scenes, this thesis proposes to analyze the specificities of experimentation, interchange and formation spaces idealized by groups such as the Colombian Mapa Teatro, the Peruvian Yuyachkani and the Uruguayan Perro Rabioso. Through cartographic practices, developed mainly from initiatives such as Experimenta/sur (Bogotá), Laboratorio Abierto (Lima) and Nido (Rivera), this study maps certain poetic and political reconfigurations produced in these encounters. By means of the notion of desplazamiento, this research seeks to highlight the multiple displacements produced by creators who wish, through the perceptual reconfigurations present in their proposals, to disarticulate, even temporarily, certain structures linked to the impacts of the different forms of colonization to which territories desde abajo are subjected.

Key words: Artistics and pedagogicals practices; Cartographic methodology; Contemporary scene; Latin America.

27

87

109

131

45

59

155

177

195

219

245

263

291

1. DESPLAZAMIENTOS INICIAIS

27 1.1. Mobilizações sociais e artísticas

2. MOVIMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

45 2.1. Desplazamientos conceituais

59 2.2. Desplazamientos cartográficos

3. CONTEXTOS DE INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO

3.1. Desplazamientos em direção a/a partir de Bogotá, Colômbia

87 3.1.1. Mapa Teatro: poéticas germinadas em laboratórios

109 3.1.2. Los Incontados: anatomia da violência na Colômbia

131 3.1.3. Experimenta/sur: práticas de pensamento e criação das artes vivas

3.2. Desplazamientos em direção a/a partir de Lima, Peru

155 3.2.1. Yuyachkani: evocar e incorporar a memória dos ausentes

177 3.2.2. Discurso de Promoción: acumular imagens, vislumbrar imaginários

195 3.2.3. Laboratorio Abierto: pontes entre a cena contemporânea e as teatralidades andinas

3.3. Desplazamientos em direção a/a partir de Rivera, Uruguai

219 3.3.1. Permanecer, Resistir e Avasallar: atos de uma operação antropófaga

245 3.3.2. Perro Rabioso: corporalidades que reatualizam memórias coletivas

263 3.3.3. Nido: corpos fronteiriços, campos abertos

4. DESPLAZAMIENTOS FINAIS

291 4.1. Reverberações poéticas e políticas

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Zolitsa Noriega
Dafne, 2016
Instalación-performance
Dimensiones: 100x100x100

REDEARTES
VIVAS

MEMBRANA
ABIERTA

El 6 de noviembre el **MIA** (una guerrilla) se tomó el Palacio de Justicia. El 13 de noviembre la erupción de un volcán borró por completo un pueblo llamado Armero. Muchos muertos en el mes de los muertos. No sé si acuerdo de esto, pero es muy difícil que se acuerde. podría ser la verdad.

la creación a partir de un afecto

1. DESPLAZAMIENTOS INICIAIS

01 Marcha com *whipalas*,
La Paz (2019)
Foto: Carlos Garcia Rawlins

02 Entrada da província *Tierra del Fuego*,
Río Grande (2011)
Foto: Felipe Fava de Lima

1.1. Mobilizações sociais e artísticas

Desplazamientos desde abajo

Ao encerrar a presente pesquisa no início de 2021, momento no qual continuamos a vivenciar uma significativa redução de deslocamentos em nossos cotidianos, posso afirmar que esta investigação começou a ser gestada no ano de 2010, durante a viagem que realizei de ônibus entre as cidades de São Paulo e Santiago. Naquele momento, não tinha a dimensão do quanto os trânsitos produzidos na minha primeira saída do território brasileiro iriam afetar meus percursos nos anos seguintes. As mais de cinquenta e oito horas de estrada, a oportunidade ímpar de cruzar os Andes e os distintos encontros possibilitados são alguns dos exemplos de como atravessei e fui atravessada, física e mentalmente, por geografias marcadas por contínuos processos de conquista e expropriação. No decorrer da última década, outros itinerários me permitiram continuar cruzando fronteiras, como as que dividem Iñapari e Assis Brasil, Chuí e Chuy, e também Rivera e Santana do Livramento.

Por vias terrestres e aéreas, me aproximei de moventes conjunturas sociais e artísticas ao longo dos trajetos que realizei entre Chiloé e São Pedro de Atacama, entre Uyuni e La Paz, entre Copacabana e Puno, entre Arequipa e Cusco, entre Paucartambo e Quillabamba, entre Puerto Maldonado e Rio Branco, entre Porto Velho e São Paulo, entre Porto Alegre e Montevideú, entre a Cidade

03 *Experimenta/sur*,
Bogotá (2014)
Fonte: Mapa Teatro

04 *Laboratorio Abierto*,
Lima (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

05 *Nido*,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

do México e Xalapa, entre Vera Cruz e Mérida, entre Santa Marta e Bogotá, entre Lima e Santiago, entre Buenos Aires e Ushuaia. Desde então, e persistindo no meu caminho, tais rotas não deixaram de fazer parte dos meus horizontes, principalmente, através dos encontros e laboratórios dos quais pude participar, como foi o caso do *Experimenta/Sur*, organizado pelo grupo colombiano Mapa Teatro desde 2013; do *Laboratorio Abierto*, realizado pelo grupo peruano *Yuyachkani* desde 2009; e do *Nido*, idealizado pelo grupo uruguaio *Perro Rabioso* em 2017.

Tais contextos de investigação e criação, por conta dos convívios e intercâmbios possibilitados, foram de fundamental importância para a elaboração da presente tese. Durante essas vivências, ao me deslocar por algumas ruas e avenidas brasileiras, ao caminhar por algumas *carreras* e *calles* colombianas, ao circular por alguns micro-ônibus peruanos, ao cruzar algumas estradas uruguaias, e ao me dirigir a outras tantas paragens experienciei parte dos *desplazamientos* que compõem essa tese. Vale pontuar aqui que parte deste doutorado se constitui a partir da soma das investigações, criações e trocas – artísticas, acadêmicas e pessoais – que realizei nos últimos anos, nas quais as celebrações apresentaram-se ao lado do luto, as dimensões corporais ao lado das espectrais, as ruínas ao lado das constelações, e o impossível pôde reconfigurar-

se a partir dos afetos.

Em meio a uma trama cheia de traumas, busquei, então, escrever a partir dos *desplazamientos* produzidos pelas diferentes experiências realizadas por investigadoras e investigadores que desejam mover suas geografias como forma de experimentação social e artística. Ao fazer uso do termo *desplazamiento*, busco colocar em destaque os múltiplos deslocamentos produzidos por criadoras e criadores que, através das reconfigurações perceptivas presentes em suas proposições, almejam desarticular, mesmo que temporariamente, determinadas estruturas ligadas aos impactos produzidos pelas diferentes formas de colonização às quais seguimos sujeitos.

Para analisar as diversas experiências das cenas latino-americanas presentes nesta tese, as contribuições da socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui foram de extrema importância, pois recordam o fato de tais territórios estarem marcados “por experiências inéditas de agressão e violência, mas também de mobilização e interpelação *desde abajo* dos poderes e interesses do estado e do capital”¹ (CUSICANQUI, 2018, p. 93). Nesse sentido, essa pesquisadora aponta a urgência de se colocar em relevo o “aqui e agora da geografia, física e mental, do nosso continente *Abya Yala*”² (ibid., p. 93), bem como as distintas modalidades através das quais se ensaiam, nesta

01 “Por experiencias inéditas de agresión y violencia, pero también de movilización e interpelación desde abajo a los poderes e intereses del Estado y del capital”.

02 “Aquí ahora de la geografía, física y mental, de nuestro continente Abya Yala”.

parte do mundo, outras formas de articulações coletivas.

Ao apostar em uma pesquisa situada, Cusicanqui argumenta em favor da necessidade de “desmontar a artificialidade histórica do mapa, e reposicionar o lócus do pensamento em uma localização particular e material do planeta”³ (CUSICANQUI, 2015, p. 89). Ao buscar situar *desde abajo* as distintas teorias e práticas que constituem este doutorado, foi necessário investigar processos históricos complexos, para, a partir deles, reconhecer inúmeras tensões epistêmicas em disputa. A partir dessa perspectiva, foi possível reconhecer que muitos desses *desplazamientos* estavam vinculados a tentativas de insurgência com relação a instáveis cenários políticos. Se no início dos anos 2000 grande parte dos países latino-americanos elegia pela primeira vez candidatas e candidatos com propostas mais progressistas, a maioria ligada a movimentos sindicais e ativistas, duas décadas depois, o perfil das e dos governantes se aproxima muito mais de ideologias conservadoras.

Durante esses transcurso, as tentativas de fazer esmorecer as práticas democráticas foram diversas, como é o caso dos diferentes tipos de golpes orquestrados e executados. Um deles especificamente apresentado na forma de impedimento da continuidade de um mandato aprovado por meio de uma eleição direta, como aconteceu com o presidente paraguaio Fernando Lugo, destituído em 22 de junho de 2012, e com a presidenta brasileira Dilma Rousseff em 31 de agosto de 2016, que além de perder seu cargo, ficou proibida de exercer funções públicas pelo período de oito anos. Com a ascensão de candidatas

e candidatos com propostas explicitamente reacionárias, suas vitórias nos sistemas executivos, jurídicos e legislativos fortaleceram o condicionamento de vidas e economias em estruturas cada vez mais precarizadas. Segundo o filósofo brasileiro Vladimir Safatle, no texto “Bem vindo ao Estado suicidário”⁴, tais ações não ocorrem por acaso, mas ao contrário, são parte de meticolosos mecanismos que fazem desaparecer vidas continuamente, no quais “o destino do seu corpo, sua morte são partes de um experimento de tecnologia social” (SAFATLE, 2020, n.p.). Como coloca esse autor,

engana-se quem acredita que isto é apenas a já tradicional figura do necroestado nacional. Caminhamos para além da temática necropolítica do Estado como gestor da morte e do desaparecimento. Um Estado como o nosso não é apenas o gestor da morte. Ele é o ator contínuo de sua própria catástrofe, ele é o cultivador de sua própria explosão. Para ser mais preciso, ele é a mistura da administração da morte de setores de sua própria população e do flerte contínuo e arriscado com sua própria destruição (ibid., n.p.).

A respeito dessa conturbada conjuntura, pensadores como o filósofo espanhol Paul B. Preciado afirmam que a América Latina estaria vivendo um momento contrarrevolucionário no qual está sendo efetivada “uma reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos

03 “*Desmontar la artificialidad histórica del mapa, y resituar el locus del pensamiento en una ubicación particular y material del planeta*”.

04 Em menção à nomenclatura utilizada pelo filósofo francês Paul Virilio.

processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos” (PRECIADO, 2018, p. 11). Tal processo tem levado

à capitalização das áreas de preservação de terras indígenas, ao confinamento e ao extermínio de todos os corpos cujos modos de conhecimento ou afecção desafiavam a ordem disciplinar, à destruição dos saberes populares em benefício da capitalização científica, à caça às bruxas, à captura de corpos humanos para serem convertidos em máquinas vivas da plantação colonial (ibid., p. 11).

Apesar das tentativas de deslegitimação das forças que buscam alterar tal condição, muitas são as mobilizações coletivas que buscam não perder o verbo da luta como motor de iniciativas de reparação e justiça com relação à violenta perpetração das lógicas colonialistas e capitalistas. Um exemplo singular será o ímpeto dos movimentos estudantis iniciados em 2006 no Chile, que reivindicavam o acesso à educação gratuita e pública no país que privatizou seu sistema de ensino durante a ditadura militar (1973-1990), liderada pelo general Augusto Pinochet (1915-2006). A chamada *Revolución Pingüina*, foi protagonizada por estudantes que organizaram paralisações, assembleias e marchas como estratégia para garantir pautas como a reformulação do ensino e o direito ao transporte escolar, que, por não terem sido totalmente alcançadas, precisaram ser reativadas em 2011, bem como seguem sendo retomadas.

No Brasil, semelhantes manifestações aconteceram entre 2015 e 2016 como reação à reorganização do sistema público de educação que previa, além de cortes orçamentários, o fechamento de

inúmeros centros educacionais. A ação resultante foi a ocupação de centenas de escolas no estado de São Paulo, que posteriormente se estendeu para outros estados do país, com o objetivo de fortalecer a oposição com relação às diversas propostas de emendas constitucionais que prenunciavam, além do estabelecimento de um teto para os gastos da educação, como a PEC 241, reformas que pretendiam interferir e restringir ideologicamente as práticas educativas, como o projeto “Escola sem partido”⁵.

No texto “Carta aberta aos secundaristas”, o filósofo húngaro-brasileiro Peter Pál Pelbart afirma que as intervenções organizadas pelos estudantes “introduziram em paralelo ao teatro esgotado e degradado da representação institucional uma nova coreografia política, carregando uma atmosfera de grande frescor, um afeto coletivo inusitado, uma dinâmica de proliferação e contágio” (PELBART, 2016, p. 06), em um movimento que teve a capacidade de produzir “uma experimentação coletiva, micropolítica e macropolítica, que abriu um campo de possíveis e, por conseguinte pode ser retomada a qualquer momento” (ibid., p. 11), uma vez que permitiu o destravamento da capacidade de imaginação política.

Tais aspectos podem também ser reconhecidos quando, em outubro de 2019, outro brutal período volta a impactar a história chilena, que desde o final de sua

05 Criado pelo advogado brasileiro Miguel Nagib com o objetivo restringir conteúdos ligados às ideologias progressistas.

06 Intervenção realizada por estudantes, Santiago (2006)
Fonte: Universidad de Chile

07 Manifestação dos secundaristas, São Paulo (2016)
Foto: Marlene Bergamo

ditadura em 1990 não reunia tantos manifestantes em suas ruas. As mais de um milhão e duzentas mil pessoas que se aglomeraram na *Plaza Italia*, também conhecida como *Plaza Baquedano*, localizada no centro de Santiago, protestaram insistentemente contra as intervenções do presidente Sebastián Piñera que agravavam, ainda mais, as desigualdades dessa sociedade. O país que durante o governo de Pinochet combinou o terrorismo de Estado com a doutrina do choque econômico elaborada por economistas que converteram o “Chile no primeiro laboratório do neoliberalismo em escala mundial”⁶ (RICHARD, 2019, n.p.), até o momento mantinha a constituição elaborada durante o regime militar e continuava a apostar na privatização de setores como a educação, a saúde e a previdência, bem como de recursos naturais como a água.

A princípio motivada pelo aumento do preço dos transportes públicos, as manifestações duramente reprimidas pelo toque de recolher estabelecido, segundo a criadora e investigadora chilena Ana Harcha Cortés, ocorreram em um momento no qual o Chile encontrava-se “estremecido pela emergência brutal da violência armada do Estado. Violência latente, que hoje não é latência, mas ação, gerada pela Presidência de Governo, pelo Ministério do Interior, pelas Forças Armadas e de Ordem e por

agentes do espectro político e institucional” (CORTÉS, 2020, p. 210).

Mesmo com todas essas condicionantes, deslocando o que havia sido estabelecido como norma, uma significativa parcela da população conseguiu, coletivamente, se organizar para bradar *No más abuso* e assim exigir as reformas necessárias. Dessa maneira, ocuparam os espaços públicos de diferentes cidades, principalmente com a bandeira do povo Mapuche, tal qual a que ondulou sobre a estátua do militar Manuel Baquedano (1823-1897), que liderou a sangrenta Guerra do Pacífico⁷ (1879-1883), tomando, mesmo que brevemente, uma urgente posição sobre a secular relação entre extrativismo e extermínio na sociedade chilena.

Um ano após esse histórico levante social, em outubro de 2020, a pressão popular fez com que o governo chileno convocasse sua população para a realização de um plebiscito com o objetivo de indagar a respeito da aprovação, ou não, de uma nova Constituição. As e os cidadãos que foram às urnas responderam massivamente a favor da alteração do documento intimamente vinculado à ditadura militar. Para tanto, também optaram que os membros responsáveis por tal redação pudessem ser escolhidos por meio de uma votação popular que formará uma convenção constituinte amparada pela

06 “Chile en el primer laboratorio del neoliberalismo a escala mundial”.

07 Após tal conflito, o Chile anexou territórios da Bolívia e do Peru.

08 Bandeira Mapuche,
Santiago (2019)
Foto: Susana Hidalgo

09 Retirada monumento Baquedano,
Santiago (2021)
Foto: Ivan Alvarado

representatividade de diferentes categorias sociais. As reverberações dessa potente mobilização coletiva, permitiram, por exemplo, que a praça que concentrou a maioria das manifestações passasse a ser reconhecida como a *Plaza de la Dignidad*, além do fato de, após diversas intervenções, contribuir para a retirada temporária do monumento em homenagem ao general Baquedano, em março de 2021.

Apesar dessa tese não se dedicar a analisar as performances políticas presentes em movimentos coletivos como os vivenciados recentemente no Chile, ao longo desta pesquisa foi possível identificar que grande parte dos projetos analisados apresentam fortes conexões com as mobilizações macro e micropolíticas de seus países. Nesse sentido, os experimentos partilhados e impulsionados em encontros como o *Experimenta/sur*, o *Laboratorio Abierto* e o *Nido*, apostam em estratégias poéticas e políticas que evidenciam que, para virmos a viabilizar as transformações sociais almejadas, será preciso buscar incidir na conformação de outras sensibilidades. Para tanto, tais encontros se dedicam a gerar, prioritariamente, provocações teóricas e práticas ligadas aos saberes dos corpos. Tal opção não se dá por acaso, ela é eleita, justamente, como modo de dar acesso às marcas presentes nesses contextos, em sua maioria

ligadas aos inúmeros traumas ligados à persistente violência que atravessa e se reapresenta constantemente nos territórios *desde abajo*.

Através dos *desplazamientos* sensíveis partilhados em tais encontros, foi possível reconhecer que as e os criadores que propõem essas iniciativas não estão aguardando um futuro para vislumbrarem outros horizontes para o campo dos possíveis de suas realidades. No presente, já estão colocando em movimento práticas coletivas vinculadas a outras modalidades de imaginários políticos.

Dessa maneira, ao me aproximar de alguns dos contextos de investigação e criação das cenas latino-americanas contemporâneas, pude diagnosticar as especificidades e potencialidades dos espaços de experimentação, intercâmbio e formação criados por grupos como o Mapa Teatro, o *Yuyachkani* e o *Perro Rabioso*, e, a partir deste recorte, a pesquisa optou por concentrar as experiências realizadas em circunstâncias laboratoriais desenvolvidas nos variados espaços de pensamento e criação propostos por esses grupos, como as recorrentes conferências e rodas de conversa, como os experimentos práticos propiciados por laboratórios e oficinas, além das ações, performances e espetáculos que materializam tais projetos éticos e estéticos.

Buscando modos de compartilhar os diferentes *desplazamientos* produzidos por tais agrupamentos artísticos, que embaralham territórios de linguagem e colocam em movimento pensamento, convívio e criação, o presente trabalho está organizado

a partir dos seguintes eixos: o primeiro, “*Desplazamientos iniciais*”; o segundo “*Movimientos teóricos e prácticos*”; o terceiro “*Contextos de investigación e creación*”; e o quarto “*Desplazamientos finales*”.

No primeiro eixo, “*Desplazamientos iniciais*”, são brevemente compartilhadas algumas das mobilizações sociais e artísticas que impulsionaram a pesquisa, que posteriormente serão desdobradas na tese. No segundo eixo, “*Movimientos teóricos e prácticos*”, serão comentadas algumas das bases conceituais, como os debates dedicados à noções como de Abya Yala, Améfrica Ladina e América Latina. Além das bases metodológicas, que possibilitaram, por exemplo, a elaboração de experimentos imagéticos e cartográficos como meio de evidenciar os diversos *desplazamientos* da investigação.

Já no terceiro eixo, “*Contextos de investigación e creación*”, são pontuadas as experiências ocorridas em relação aos três epicentros do estudo, Bogotá, Lima e Rivera. A partir dos *desplazamientos* em direção a, e a partir de Bogotá, adentramos em uma parte da trajetória do Mapa Teatro por intermédio de conceitos como “laboratório de imaginário social”, inspirado no dramaturgo alemão Heiner Müller, e “inconsciente colonial-capitalístico”, proposto por Suely Rolnik. Partilhamos também algumas vivências vinculadas aos vestígios de festas e as marcas da violência na Colômbia, por intermédio do espetáculo “*Los Incontados*” e da instalação “*Los Incontados: un tríptico*”. No mesmo eixo, desdobramos determinadas práticas ligadas às artes vivas através do *Experimenta/sur* e de proposições como “*Dafne*”, da criadora colombiana Zoitsa Noriega.

Em direção a, e a partir de Lima, são examinadas diferentes proposições do grupo *Yuyachkani* relacionadas aos trânsitos da memória em modalidades de criação dedicadas a evocar e incorporar os corpos dos ausentes em proposições como “*Adiós Ayacucho*”, “*Rosa Cuchillo*”, “*Hecho en el Perú*” e “*Sin Título, Técnica Mixta*”. A partir das imagens da pátria e das acumulações sensíveis do espetáculo “Discurso de Promoción”, debatemos formas de recompor as histórias de um país por meio de suas ruínas. Em relação ao “*Laboratorio Abierto*” e à festividade de Paucartambo, são analisados os possíveis vínculos entre a cena contemporânea e as teatralidades andinas.

Em direção a e a partir de Rivera, por sua vez, se debatem os espetáculos “*Permanecer*”, “*Resistir*” e “*Avasallar*”, realizado pelo Perro Rabioso, tomando como pontos de partida indagações sobre os modos como operadores poéticos convocados pela antropofagia podem sugerir limites e expansões para a cena contemporânea. Acerca desse grupo também são partilhados experimentos desenvolvidos a partir de arquivos no projeto “*La Patria Personal*” e são diagnosticadas as potências das corporalidades multitudinárias em “Multitud”. Além disso, são discutidas algumas experiências realizadas no contexto do “*Nido*”, como o laboratório “*Historia como lugar caliente y húmedo*”, desenvolvido pela investigadora brasileira Carolina Mendonça e a performance “Involuntários da Pátria”, da criadora brasileira Fernanda Silva.

No quarto e último, eixo, “*Desplazamientos finales*”, são sintetizadas algumas reflexões com relação às cenas latino-americanas

contemporâneas, que dão a ver as reverberações poéticas e políticas das tramas, dos traumas e dos tremores que insistem em incidir sobre esses territórios sociais e artísticos.

2. MOVIMENTOS TEÓRICOS E PRÁTICOS

10 *Calle Illampu,*
La Paz (2016)
Foto: Silvia Rivera Cusicanqui

2.1. *Desplazamientos* conceituais

Abya Yala, América Latina, América Latina

Durante o mapeamento dos *desplazamientos* das experiências aqui estudadas – que como característica comum buscam produzir deslocamentos capazes de reconfigurarem seus entornos poéticos e políticos – fez-se necessário indagar sobre “como podemos usar termos como América Latina, teatro e performance produtivamente, ao mesmo tempo em que reconhecemos que eles, também, têm uma história”⁸ (TAYLOR; TOWNSEND, 2008, p. 01).

Nesse sentido, através de noções como Abya Yala, por exemplo, foi possível explicitar que as relações de poder que operam nessas terras estão fortemente marcadas pela racialização. Na língua do povo Guna Yala⁹ – oriundo da Serra Nevada, no norte da Colômbia, e que atualmente se concentra na costa caribenha do Panamá – *Abya Yala* é sinônimo de América e designa uma terra madura, viva e em florescimento. Entre tantas outras nomenclaturas, a dos Guna é significativa pelo fato de em 1930 terem sido um dos primeiros povos a garantir a autonomia de suas terras e águas.

Porém, somente em 2004 o termo adquire uma dimensão política mais ampla, quando na *II Cumbre*

08 “How can we use terms like Latin America, theater, and performance productively while recognizing that they, too, have a history”.

09 Também conhecido como Kuna Yala uma vez que até 2011 o governo panamenho não reconhecia a inexistência da letra K nesta língua ameríndia.

Continental de los Pueblos y Nacionalidades Indígenas, realizada em Quito, se declara a necessidade de unificar as lutas de diferentes etnias com relação às demarcações de suas terras. A esse respeito, o geógrafo brasileiro Carlos Walter Porto-Gonçalves afirma que tal marco contribuiu significativamente para o fortalecimento de um processo de “construção político-identitário em que as práticas discursivas cumprem um papel relevante de descolonização do pensamento” (PORTO-GONÇALVES, 2009, p. 28).

Apesar de sua relevância, diversas investigadoras e investigadores reconhecem que a noção de *Abya Yala* ainda é insuficiente por não abarcar os percursos das populações afrodescendentes. Por isso, a expressão “América Ladina”, articulada inicialmente pelo psicanalista brasileiro Magno Machado Dias, e posteriormente desenvolvida pela antropóloga brasileira Lélia Gonzalez (1935-1994), problematiza o fato das sociedades que viriam a constituir a América Latina serem “herdeiras históricas das ideologias de classificação social (racial e sexual) e das técnicas jurídico-administrativas das metrópoles ibéricas” (GONZALEZ, 1988, p. 73) nas quais as estruturas hierárquicas contribuem para a construção do mito da superioridade branca e a perpetuação do racismo. Para Gonzalez, ao se afirmar a amefricanidade, se possibilitaria que as experiências diaspóricas fossem incorporadas em processos históricos afrocentrados “de intensa dinâmica cultural (adaptação, resistência, reinterpretção e criação de novas formas)” (ibid., p. 76).

Com relação à questionável noção de América Latina, o

presente estudo buscou identificar teorias diversas a respeito de sua origem e uso. Algumas autoras e autores afirmam que esse conceito começa a ser estruturado em 1836, quando o economista francês Michel Chevalier (1806-1879), após passar um período entre os Estados Unidos, Cuba e o México, publica o livro “*Lettres sur L’Amérique du Nord*” no qual distingue as particularidades de uma América do Norte, de colonização inglesa, de uma outra mais ao sul, de colonização ibérica.

Historiadores como o norte-americano John Leddy Phelan (1924-1976) vinculam a gestação da expressão América Latina à Revolução de 1848, que, através das ações do imperador francês Luís Napoleão Bonaparte (1808-1873), contribuiu para a constituição de confederações entre países que partilhavam uma mesma condição cultural e econômica com o intuito de instaurar um sentido comum de povo. Esse foi o caso do panlatinismo, pan-arabismo, pan-eslavismo e pangermanismo.

Mesmo já sendo utilizado desde 1860, de fato, o termo teria se fortalecido a partir da nomeação do monarca austríaco Ferdinand Maximilian (1832-1867) como imperador do México em 1864. Nesse período, entre o início da invasão francesa em 1861 e a retirada de suas tropas em 1866 das terras mexicanas, o particular interesse da França era construir a imagem de uma América distinta à dos Estados Unidos.

Em outra perspectiva, pesquisadores como o filósofo uruguaio Arturo Ardao (1912-2003) e o historiador chileno Miguel Rojas

Mix destacam que foram as e os intelectuais latino-americanos que buscaram enfatizar as consequências de uma América ainda vinculada às culturas advindas dos países colonizadores de origem latina, como Portugal, Espanha e França. Este é o caso do filósofo chileno Francisco Bilbao (1823-1865), que em 1856, em Paris, proferiu um discurso nomeado como *“La iniciativa de la América”*, no qual resgata e debate os ideais que motivaram o militar venezuelano Simón Bolívar (1783-1830) – que liderou os processos emancipatórios da Bolívia, da Colômbia, do Equador, do Panamá, do Peru e da Venezuela – a se posicionar contra as políticas imperialistas e intervencionistas norte-americanas.

São essas ideias que influenciam o jornalista colombiano José María Torres Caicedo (1830-1889) a utilizar a expressão América Latina no poema *“Las dos Américas”*, compartilhado pela primeira vez em 1857 na capital francesa como modo de propor vínculos comuns entre repúblicas com demandas sociais semelhantes.

Ao buscar impulsionar a soberania e a identidade desses países, escritores como o político cubano José Martí (1853-1895) indagam a respeito das incongruências presentes nas nações recém-independentes, afirmando em ensaios como *“Nuestra América”*, de 1891, que os impasses a serem superados estavam ligados às formas administrativas, jurídicas e políticas que queriam “reger povos originais, de composição singular e violenta, com leis herdadas de quatro séculos de prática livre nos Estados Unidos e de dezenove séculos de monarquia na França” (MARTÍ, 1983, p. 195).

Questionamentos semelhantes a esses também foram formulados pelo sociólogo peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930) em escritos como *“Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana”*, de 1928, onde afirma que “a república é o Peru dos colonizadores, mais do que dos nativos. O sentimento e o interesse de quatro quintos da população quase não jogam nenhum papel na formação da nacionalidade e de suas instituições” (MARIÁTEGUI, 2008, p. 116). Através de um posicionamento marxista, Mariátegui identifica no ininterrupto mecanismo de privatização da terra um dos principais fatores para a generalização da miséria das comunidades rurais, sendo justamente nelas onde vislumbra formas coletivas de relações materiais capazes de serem uma alternativa ao capitalismo.

A partir de todos esses aspectos, é possível constatar a persistência histórica de “uma América que se vê europeia – latina – e, com isso, silencia grupos sociais e nações que longe estavam da latinidade, exceto por sofrerem os desdobramentos imperiais que tão marcadamente caracterizam a tradição eurocêntrica” (PORTO-GONÇALVES, 2009, p. 27), onde tais aspectos não deixam de incidir sobre as teorias e as práticas das cenas latino-americanas contemporâneas.

Pensamentos do tremor

Pela força dos impactos dos *desplazamientos* aqui investigados, que apresentam o potencial de produzir deslocamentos capazes de desordenar corpos e pensamentos, se tornou necessário ao longo da investigação exercitar um campo perceptivo ampliado, aproximando-nos de alguma maneira das especificidades apresentadas por animais que possuem receptores sensoriais que conseguem capturar alterações da terra. Se Roberto Bolaño (1953-2003), relevante escritor chileno, em uma célebre passagem do romance “Os Detetives Selvagens”, descreve que a verdadeira poesia “se anuncia no ar, como os terremotos que, segundo dizem, alguns animais especialmente aptos a tal propósito pressentem. (Esses animais são as cobras, as minhocas, os ratos e certos pássaros)” (BOLAÑO, 2006, p. 17), é porque também reconhece que as alterações corpóreas e sensíveis compõem uma significativa parte das práticas artísticas e sociais da América Latina.

Desse modo, são, justamente, os prenúncios e os rastros de alguns dos *desplazamientos* das cenas latino-americanas contemporâneas que buscarão ser compartilhados ao longo do percurso desta tese. Para poder analisá-las foi fundamental encontrar interlocução com proposições de investigadoras e investigadores como o filósofo e escritor martinicano Édouard Glissant (1928-2011), o filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1930-2004), o filósofo e crítico de arte francês Georges Didi-Huberman, a psicanalista e crítica de arte brasileira Suely Rolnik, da filósofa colombiana Adriana

Urrea e a performer e cientista social brasileira Camila Bacellar, por intermédio das reflexões que realizam acerca da noção de tremor.

Édouard Glissant, por exemplo, em livros como “*O pensamento do tremor*”, através das especificidades geográficas e geopolíticas da Martinica, conecta as movimentações dos terremotos que acontecem nesse país à sua condição colonial. Embora a ilha tenha adquirido autonomia administrativa em 2015, ela continua a fazer parte do território francês. Para debater fatos como esses, que marcam de maneira decisiva as histórias das terras latino-americanas e caribenhas, o autor recorda que “para nós, poetas do Sul, nossa tópica não poderia ser a da fonte e do prado, lugares destinados à duração serena, mas a do mato, do inextricável, do tremor da terra, do ciclone, repentinos e inesperados” (GLISSANT, 2014, p. 99). Por intermédio de um “pensamento sísmico do mundo que tremula dentro e fora de nós” (ibid., p. 129).

Glissant afirma ser necessário “abordar esse caos, durar e crescer nesse imprevisível, ir contra essas certezas cimentadas em suas intolerâncias, ‘palpitar com a própria palpitação do mundo’” (ibid., p. 33-34). É a partir dessa perspectiva que formula noções como a de *irrué* para vislumbrar poéticas que tenham a capacidade de produzir em seus contextos “irrupção e ímpeto, também erupção, talvez muita realidade e muita irrealidade” (GLISSANT, 2005, p. 14).

Jacques Derrida, por sua vez, na conferência “*¿Cómo no temblar?*”, realizada a convite de Glissant, também se dedica a cogitar como os tremores “podem se converter em metáforas para designar toda

mutação perturbadora (social, psíquica, política, geopolítica, poética, artística) que obriga a mudar de terreno brutalmente”¹⁰ (DERRIDA, 2009, p. 23). O autor, que entre 1942 e 1943 afirma ter tremido de medo durante os bombardeamentos noturnos que aconteciam na Argélia, anos depois, em decorrência dos efeitos de um tratamento realizado via quimioterapia, sentiu medo de vir a não parar de tremer e assim perder a capacidade de escrever.

Sensações distintas que possibilitaram a Derrida associar a noção de temor à sua reflexão sobre como os tremores podem recordar a “estranha repetição que une um passado inegável (...) [a] um futuro imprevisível”¹¹ (ibid., p. 28). Deste modo, a partir de aspectos abordados por autores como o filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) e o poeta romeno Paul Celan (1920-1970), Jacques Derrida enfatiza a necessidade de “abrir novos caminhos no pensamento do corpo, sem dissociar os registros do discurso (do pensamento, da filosofia, das ciências bio-genético-psicanalíticas, da filo e da ontogênese) para se aproximar um dia ao que nos faz tremer”¹² (ibid., p. 30).

Já Georges Didi-Huberman, em “A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg”, apresenta conceitos como o de sismografia dos tempos moventes para pensar sobre como “as ondas da memória, atravessam e afetam um elemento – a cultura em sua história – que nada tem de fluido. Por isso existem tensões, resistências, sintomas, crises, rupturas, catástrofes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 107). Para articular sua proposição, Didi-

Huberman recupera o seminário realizado pelo historiador de arte alemão Abraham Moritz Warburg (1866-1929) entre maio e julho de 1927, no qual compartilhou que o historiador de arte suíço Jacob Burckhardt (1818-1897) e o filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900) foram historiadores “não como mestres de um tempo explicado, mas como sujeitos de um tempo implícito” (ibid., p. 107). Warburg associa o trabalho desenvolvido por ambos ao sismógrafo por esses pensadores possuírem a capacidade de registrar movimentos subterrâneos “cujas bases tremem quando eles recebem e transmitem as ondas (de choque, de memória)” (WARBURG apud DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 108). Seguindo esses impulsos, Georges Didi-Huberman destaca que para além de descrever os movimentos visíveis, o historiador-sismógrafo seria, então, aquele que “inscreve e transmite os movimentos invisíveis, que sobrevivem, que são urdidos sob nosso solo, que se aprofundam, que aguardam o momento – inesperado – de se manifestar subitamente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 112).

Suely Rolnik, em textos como “O mal-estar na diferença”, para frisar os processos de subjetivação presentes nas “quebras, rupturas, demolições, que podem variar em ritmo e intensidade, mas que acontecem forçosa e repetidamente ao longo de nossa existência” (ROLNIK,

10 *“Pueden convertirse en metáforas para designar toda mutación perturbadora (social, psíquica, política, geopolítica, poética, artística) que obliga a cambiar de terreno brutalmente”.*

11 *“Extraña repetición que une un pasado innegable (...) [a] un futuro no anticipable”.*

12 *“Abrir nuevas vías en el pensamiento del cuerpo, sin dissociar los registros del discurso (del pensamiento, la filosofía, las ciencias bio-genético-psicoanalíticas, la filo y la ontogénesis) para acercarse un día a lo que hace temblar”.*

1995, p. 97), atenta-se para as irrupções de acontecimentos que fazem “tremar nossos contornos e nos separa[m] de nós mesmos, em proveito do outro que estamos em vias de nos tornar” (ibid., p. 97). Para tanto, reforça a necessidade de, através de experiências do sujeito e fora-do-sujeito, captarmos os afetos que agitam e provocam efeitos diversos nas placas tectônicas que constituem nossas subjetividades. Nessa perspectiva, por intermédio da ativação de um saber-do-corpo, saber produzido pela nossa condição de vivente, definido por Rolnik como “um saber intensivo, distinto dos conhecimentos sensível e racional” (ROLNIK, 2018, p. 54), a pesquisadora acredita ser possível reelaborar o mal-estar que incide em existências marcadas pela colonização e pelo capitalismo. Deste modo, coletiva e criativamente, seria possível buscar produzir diferença através da “‘transfiguração’ da superfície topológico-relacional de um mundo em sua forma vigente (...); [d]a ‘transvaloração’ dos valores que nele predominam” (ibid., p. 91), uma vez que “o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmens de outros mundos” (ibid., p. 54).

Adriana Urrea, ao abordar formas de oralidade e escritura porosas aos “sismos da terra e às erupções do vulcão do pensamento”¹³ (URREA, 2009, p. 17), aposta nas falhas para buscar mover a linguagem. Para tanto, a filósofa identifica no corpo um lócus detonador do pensamento, no qual os abalos vivenciados deixam fissuras. Através da noção de marca, inspirada em um conceito elaborado por Suely Rolnik, que seria “uma memória que se faz em nosso corpo, não em seu estado visível e orgânico, mas sim em seu estado invisível” (ROLNIK,

1993, p. 243), Urrea propõe modos de vocalizar e escrever que possam dar a ver tais marcas. Em textos como “*Rastro y relación: cuando el pensamiento necesariamente se espacia*”, a partir de significativa influência de Édouard Glissant e do escritor colombiano Roberto Burgos Cantor (1948-2018), ao analisar acontecimentos determinantes da história do Caribe, Adriana Urrea debate como as práticas colonizadoras marcam “certos corpos singulares de uma tal maneira que deixam tatuados os corpos coletivos”¹⁴ (URREA, 2009, p. 01). Tais marcas, como recorda Glissant, constituem os rastros das experiências das “culturas compósitas nascidas da criouliização, nas quais toda e qualquer ideia de uma Gênese só pode ser ou ter sido importada, adotada ou imposta: a verdadeira Gênese dos povos do Caribe dá-se no ventre do navio negreiro e no antro da Plantação” (GLISSANT, 2005, p. 43).

Camila Bacellar, que realizou parte de seu doutorado na *Universidad Nacional de Colombia*, instituição pública onde Adriana Urrea desenvolve algumas de suas investigações, faz questionamentos análogos, presentes no artigo “Uma sismografia da arte da performance na América Latina”. Ao indagar sobre como produzir historiografias das práticas performativas latino-americanas contemporâneas condizentes às suas formações, a investigadora opta pelo procedimento da

13 “*Sismos de la tierra y las erupciones de los volcanes del pensamiento*”.

14 “*Ciertos cuerpos singulares de una manera tal que dejan tatuados los cuerpos colectivos*”.

sismografia para que este dê a ver os elementos subterrâneos que operam em algumas destas criações, como as constantes marcas ligadas à colonialidade, sexualidade, gênero, classe, raça, entre outros. Através deste prisma, as performances teriam a potencialidade de ativar os afetos vinculados a tais temáticas, compreendidos por Bacellar como “a energia que é liberada, como quando algo te faz tomar partido, posicionar-se” (BACELLAR, 2018, p. 08). Para a pesquisadora, se em algumas experiências ligadas à linguagem da performance não identificamos com precisão como estas

nos abala[m], nos afeta[m] ou nos transforma[m]. Outras vezes sentimos ou percebemos muito nitidamente, como quando o abalo sísmico da terra é tão forte que altera radicalmente não só o interior, mas também o exterior, transformando e afetando a superfície (ibid., p. 08).

11 *[tócame]*,
Madri (2019)
Foto: Cristina Martínez

2.2. Desplazamientos cartográficos

Justapondo imagens

Silvia Rivera Cusicanqui, em diversos de seus escritos, desenvolve alguns sentidos em torno da palavra aymara *ch'ixi*, que dá nome a um tipo de coloração composta pela justaposição de pequenos pontos de cores opostas, como o branco e o negro, o vermelho e o verde, entre outras que se contrastam entre si e formam um cinza marmorizado. Através da reafirmação de que os saberes que emergem dos contextos andinos se estruturam a partir de processos nos quais o ato de misturar e variar são inerentes, o pressuposto *ch'ixi* traz à tona a ideia “de algo que é e não é ao mesmo tempo, isto é, uma lógica do terceiro incluído”¹⁵ (CUSICANQUI, 2010, p. 69). Nesse sentido, a socióloga frisa que tal palavra é uma das traduções mais adequadas para as complexas combinações que compõem os processos de mestiçagem do território andino, que também podem ser estendidas para a América Latina, uma vez que são “contraditórias e ao mesmo tempo entrelaçadas, [de modo que] as diferenças irreduzíveis entre homens e mulheres (ou entre indíxs e mestiçxs, etc., etc.) tornariam possível outro mundo”¹⁶ (CUSICANQUI, 2018, p. 56).

15 “*De algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido*”.

16 “*Contradictorio y a la vez entramado, de las diferencias irreductibles entre hombres y mujeres (o entre indíxs y mestizxs, etc., etc.) haría posible otro mundo*”.

12, 13 Cerro Illimani,
La Paz (2016)
Foto: Silvia Rivera Cusicanqui

O que Cusicanqui busca evidenciar a partir de uma perspectiva *ch'ixi*, é o “reconhecimento dessa ‘duplicidade’ e a capacidade de vivê-la criativamente (...) que impulsiona a habitar a contradição sem sucumbir à esquizofrenia coletiva”¹⁷ (CUSICANQUI, 2016, p. 07). Através dessa abordagem, o esforço dos estudos realizados pela autora é o de tornar reconhecível a presença do colonialismo estrutural que marca nosso *ethos* e nossa cultura, reproduzido diariamente através de contínuas ações de opressões e silenciamentos. Buscando subverter tal condição, Silvia Rivera Cusicanqui dedica-se a debater como as imagens gestadas *desde abajo*

têm a força para construir uma narrativa crítica, capaz de desmascarar as diferentes formas do colonialismo contemporâneo. As imagens são mais que palavras, no contexto de uma evolução histórica que hierarquizou o textual em detrimento das culturas visuais, o que nos permite capturar os sentidos bloqueados e esquecidos pela linguagem oficial¹⁸ (CUSICANQUI, 2010, p. 05).

Nesse sentido, argumenta que, uma vez que “nos custa dizer o que pensamos e tornarmo-nos conscientes desse plano de fundo pulsional, de conflitos e vergonhas inconscientes”¹⁹ (ibid., p. 20), acabamos por gerar um divórcio entre as ações e as palavras. Tal fator produz convenções nas formas de nos comunicarmos, que

evidenciam a predominância de duplos sentidos como modo de encobrir significados implícitos, onde “as palavras se convertem em um registro ficcional, cheio de eufemismos que ocultam a realidade em vez de designá-la”²⁰ (ibid., p. 19). Para driblar os múltiplos sentidos da linguagem verbal, a autora aposta na sociologia das imagens para acessar os sentidos censurados pela língua oficial e assim conseguir analisar as características sociais que se estruturam através de silêncios e meias verdades, e que buscam ocultar os traços de

uma sociedade colonial e *abigarrada* como a boliviana, com uma população indígena superior a 60% do total, na qual uma alta porcentagem da população fala quechua, aymara, guarani ou besiro – além de muitas outras línguas – [e onde] as imagens tiveram um papel crucial na comunicação intercultural: são uma linguagem proliferante de códigos e mensagens tácitas que se desdobram em múltiplos sentidos, sem formar um trajeto retilíneo ou unidimensional²¹ (CUSICANQUI, 2015, p. 73).

Outra investigadora que realiza um debate semelhante com relação às imagens, é Ileana Diéguez Caballero. Em livros como “*Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor*”, ao refletir sobre as tensões presentes nas visualidades da América Latina, essa autora aponta que determinadas produções imagéticas apresentam, nesse contexto, a capacidade específica de

17 “Reconocimiento de esta ‘doble’ y a la capacidad de vivirla creativamente (...) que impulsa a habitar la contradicción sin sucumbir a la esquizofrenia colectiva”.

18 “Tienen la fuerza de construir una narrativa crítica, capaz de desenmascarar las distintas formas del colonialismo contemporáneo. Son las imágenes más que las palabras, en el contexto de un devenir histórico que jerarquizó lo textual en detrimento de las culturas visuales, las que permiten captar los sentidos bloqueados y olvidados por la lengua oficial”.

19 “Nos cuesta decir lo que pensamos y hacernos conscientes de este trasfondo pulsional, de conflictos y vergüenzas inconscientes”.

20 “Las palabras se convirtieron en un registro ficcional, plagado de eufemismos que velan la realidad en lugar de designarla”.

14, 15 Calle Illampu,
La Paz (2016)
Foto: Silvia Rivera Cusicanqui

perturbar os regimes de representação vigentes, sendo justamente esse motivo que a fez investigar, a partir dos relatos visuais, “certas chaves que (...) permitam vislumbrar a espessura simbólica desse estado de coisas”²² (CABALLERO, 2013, p. 43). Na concepção de Caballero, as imagens teriam a potência de representar “os rostos sem nome, dos outros, das multidões; e as palavras são sempre – ou quase sempre – as de uma voz, as de um rosto que tem o poder de falar e ser ouvido”²³ (ibid., p. 51). Em um sentido análogo, Silvia Rivera Cusicanqui reforça que tal lógica perdura em nossos países, uma vez que neles continuam em vigência relações de poder nas quais, “o ‘não dito’ é o que mais significa; as palavras escondem mais do que revelam, e a linguagem simbólica entra em cena”²⁴ (CUSICANQUI, 2010, p. 13).

Nos processos de pesquisa que desenvolve, principalmente junto a agrupamentos como o *Colectivx Ch’ixi* e os ligados à *Universidad Mayor de San Andrés*, em La Paz, a socióloga dedica-se à construção de metodologias práticas e teóricas nas quais ensaios visuais performativos são construídos como modo de evidenciar que “visualizar não é o mesmo que escrever com palavras o que foi visto”²⁵ (CUSICANQUI, 2015, p. 22). Para tanto, nos exercícios propostos, principalmente através da realização de caminhadas e da sensibilização das visões

focalizadas e periféricas, Cusicanqui cria estratégias para desenvolver registros que

vão variando desde a descrição escrita à busca de diálogos horizontais com as pessoas que serão fotografadas. É aguda, nessa fase, a consciência da câmera como um olho intruso, molesto e incômodo, que nos coloca em evidência e nos faz baixar o olhar. No processo de levantar a cabeça e assumir nossa ignorância sobre o mundo do “outro” ou da “outra”, começamos a nos enxergar no ato de olhar para as outras pessoas. As lacunas, então, cruzam-se ou se tornam intransitáveis, daí a cautela metodológica²⁶ (ibid., p. 296).

Ao longo desse processo artístico e pedagógico, através de “um ângulo mais corporal e ao mesmo tempo mais político”²⁷ (ibid., p. 300), Cusicanqui busca desmontar “o texto social que subjaz às interações cotidianas das quais participa, para que delas surjam algumas alegorias e memórias”²⁸ (ibid., p. 234). Em consonância com tais apontamentos, ao longo da construção desta tese também foi necessário acessar constelações formadas por imagens atravessadas por anacronias, que compõem os experimentos aqui analisados, tal como sugerido pelo filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940). Se a capital francesa foi o lócus a partir do qual Benjamin desenvolveu parte de seus estudos, a cidade que sedia o governo boliviano será onde a socióloga constata a presença de um passado que não está “acabado e morto, mas um passado-

21 “Una sociedad colonial y abigarrada como la boliviana, con una población indígena mayor al 60% del total, en la que un alto porcentaje de la población habla qhichwa, aymara, guaraní o besiro –además de muchas otras lenguas– las imágenes han jugado un papel crucial en la comunicación intercultural: son un lenguaje proliferante de códigos y mensajes tácitos que se despliegan en múltiples sentidos, sin formar un trayecto rectilíneo o unidimensional”.

22 “Ciertas claves que (...) permitan vislumbrar la espesura simbólica de este estado de cosas”.

23 “Los rostros sin nombre, de los otros, de las multitudes; y la palabras es siempre - o casi siempre - la de una voz, la de un rostro que tiene el poder de hablar y ser escuchado”.

24 “Lo ‘no dicho’ es lo que más significa; las palabras encubren más que revelan, y el lenguaje simbólico toma la

16 *Atlas Mnemosyne*,
Aby Warburg (1926)
Fonte: Warburg Institute

17 Prancha 45 do *Atlas Mnemosyne*,
Aby Warburg (1926)
Fonte: Warburg Institute

como-futuro”²⁹ (CUSICANQUI, 2015, p. 91). A temática das reminiscências de outros períodos em nossas imagens também inspira Ileana Diéguez Caballero, que em seus escritos questiona a sobrevivência “de eventos, cenários ou realidades que contaminam e ressignificam cenas de arte”³⁰ (CABALLERO, 2013, p. 101).

Os ensaios fotográficos realizados há mais de duas décadas por Silvia Rivera Cusicanqui descortinam determinadas temporalidades presentes nas arquiteturas da cidade de La Paz, como é possível observar nos processos de reconfiguração da rua que fez parte da sua infância, a *calle* Illampu. A partir das modificações realizadas, Cusicanqui faz uma leitura crítica sobre as implicações éticas da modernização empreendida pela lógica neoliberal. As contínuas demolições dos casarões construídos pela elite dos séculos XVIII e XIX, convertidos em cortiços na atualidade, são registradas em fotografias que se focam nos rastros de um “passado que se aninhou atrás dos muros de argila da Illampu – na verdade, vários passados, que vão do senhorial ao indígena”³¹ (CUSICANQUI, 2016, p. 06).

Um dos aspectos destacados por essa autora em seu trabalho é o fato das experiências imagéticas estarem intimamente vinculadas ao exercício das entranhas, definido em aymara como sendo parte de

uma prática *chuyma*. Em um sentido próximo, Abraham Moritz Warburg, mais conhecido como Aby Warburg, também enfatiza uma dimensão semelhante em seu *Atlas Mnemosyne*, iniciado no ano de 1924 e interrompido com sua morte em 1929. Através do registro de fígados de carneiros da mesopotâmia, mitologicamente ligados ao desejo e à imaginação, as primeiras pranchas desse projeto dão a ver órgãos que apresentam a capacidade “de acolher e de refletir as ‘impressões’ e os fantasmas que lhe chegam” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 44). Dessa maneira, entranhas como o fígado poderiam ser compreendidas como “um bolso de imagens, na medida em que contêm os humores e as cores, ‘doces’ ou ‘amargas’, de que se tingirão nossos desejos” (ibid., p. 44-45). Nessas pranchas, determinados órgãos são apresentados juntamente com elementos astronômicos, de modo que a aproximação entre os ícones viscerais e celestiais revela que a experiência imagética teria “um caráter simultaneamente corporal, mnemotécnico e votivo” (ibid., p. 45).

Tais características possibilitam, então, compreender as imagens não somente como “coisas que se apresentam a nós, mas [como modo de] entrever e prever coisas que ainda nos escapam” (ibid., p. 51), como potenciais que se abrem através do exercício da imaginação. Por intermédio de abordagens como essas,

escena”.

25 “*Visualizar no es lo mismo que escribir con palabras lo que se ha visualizado*”.

26 “*Van variando desde la descripción escrita hasta la búsqueda de diálogos horizontales con las personas que serán fotografiadas. Es aguda, en esta etapa, la conciencia de la cámara como un ojo intruso, molesto e incómodo, que nos pone en evidencia y nos hace bajar la mirada. En el proceso de levantar la cabeza y de asumir nuestra ignorancia sobre el mundo del “otro” o de la “otra”, comenzamos a mirarnos en el acto de mirar a otras personas. Las brechas, pues, o bien se cruzan o se hacen infranqueables, de ahí la cautela metodológica*”.

27 “*Un ángulo más corporal y a la vez más político*”.

28 “*Desmontando el texto social que subyace a las interacciones cotidianas en las que participo, para que de ellas afloren algunas alegorías y memorias*”.

18 Pássaro-homem-mulher,
Lascaux (2017)
Foto: Stéphane Compoint

as imagens, para além do dado concreto e físico, podem ser analisadas como sendo parte de um exercício mental de fabulação que ora vai recorrer ao passado através da memória, e ora vai projetar futuros através do desejo. De ambas as formas, as imagens produzem *desplazamientos* através das forças e formas que mobilizam, resultando em movimentos que incidem e geram tempos e corpos. E é justamente esse aspecto que interessa a esse estudo, buscando dar a ver as temporalidades e corporalidades deflagradas através da justaposição de imagens presentes nas experiências artísticas e sociais aqui investigadas.

Cartografando percursos

Para dar corpo aos *desplazamientos* desta tese, uma das escolhas que se mostraram mais importantes foi a de eleger uma metodologia que levasse em consideração o caráter errático desta pesquisa. Se *metá* significa reflexão, raciocínio, verdade; e *hódos* o caminho, a direção, a raiz etimológica da palavra método evidencia o que comumente acontece quando se elege uma metodologia na qual o sentido da reflexão já possui uma direção predeterminada. Na contramão dessa orientação, ao pretender inverter tal lógica e optar por que os caminhos da investigação conduzissem às reflexões, através de um *hódos-metá*, a metodologia cartográfica se apresentou como um modo de trazer à tona a processualidade dos percursos da pesquisa. Ao decidir pela realização de uma pesquisa cartográfica, encontro nas reflexões das e dos investigadores brasileiros Liliana da Escóssia, Virgínia Kastrup e Eduardo Passos, modalidades de trabalho nas quais, se “todo conhecimento é uma transformação da realidade, o processo de pesquisar ganha uma complexidade que nos obriga a forçar os limites de nossos procedimentos metodológicos” (BARROS; PASSOS, 2015, p. 30).

Tal perspectiva metodológica recebe forte

29 “Acabado y muerto, sino un pasado-como-futuro”.

30 “De acontecimientos, escenarios o realidades que contaminan y resignifican las escenas del arte”.

31 “Pasado que anidaron tras los muros de adobe de la Illampu – en realidad varios pasados, que van de lo señorial a lo indio”.

19 Caderno de viagem de Bogotá, Paola Lopes Zamariola (2018)
Foto: Paola Lopes Zamariola

20 Caderno de viagem de Lima, Paola Lopes Zamariola (2017)
Foto: Paola Lopes Zamariola

influência dos escritos do filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) e do filósofo e psicanalista Félix Guattari (1930-1992), que através de uma abordagem geográfica e transversal, propõem o conceito de cartografia, e a partir dele observam que “um mapa tem múltiplas entradas, contrariamente ao decalque, que volta sempre ‘ao mesmo’”. Um mapa é uma questão de performance” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22). A questão de performance, a qual Deleuze e Guattari se referem, está ligada à impermanência e à constante atualização dos campos em tensão, fruto da circulação e afetação daqueles que conformam o *corpus* do estudo. Ao evidenciar tal potencial performativo, torna-se inevitável também indagar como tal característica incide nas diferentes formas de escrita que emergem desses mapeamentos, uma vez que “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que sejam regiões ainda por vir” (ibid., p. 13).

Para essa forma de escritura poder existir, a qualidade de atenção necessária para os acompanhamentos das trajetórias desses processos, torna-se relevante exercitar modos de apreensão ampliados, onde a produtividade e a assertividade possam ceder espaço para “uma concentração sem focalização, indicada por Gilles Deleuze no seu *Abécédaire* através da ideia de uma atenção à espreita” (KASTRUP, 2015, p. 33). Ao se permitir

“encontrar o que não se procurava ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento” (ALVAREZ; PASSOS, 2015, p. 137), altera-se a lógica de operação de realização de um estudo. Por esse viés, os mapas desta investigação cartográfica são, então, formados pelos distintos rastros, vestígios e desvios dos caminhos realizados. Esse mapeamento é composto pelas diferentes linhas de força que atuaram neste processo específico, que em alguns momentos se cruzam e intensificam, em outros se dispersam e se desconectam.

Ao buscar referências que pudessem auxiliar no diálogo com práticas cartográficas de investigação e criação em artes, foi importante encontrar pesquisas vinculadas ao eixo sul global, pois essas deram pistas acerca das especificidades de suas escrituras. No texto “*El lenguaje de los pájaros: acerca de la investigación y la práctica en el arte*”, por exemplo, os criadores indianos Jeebesh Bagchi, Monica Narula e Shuddhabrata Sengupta, que compõem o *Raqs Media Collective*, associam o trabalho cartográfico das e dos artistas investigadores aos pássaros, uma vez que esses criam “uma rede fundamental de conexões entre objetos e seu ambiente; entre as coisas e seus afetos, sombras e imagens especulares; entre informação e estados mentais; entre um ou mais organismos e uma matriz de histórias entrelaçadas”³² (BAGCHI; NARULA; SENGUPTA, 2014, p. 59-60). Associada à imaginação, como síntese para essa analogia, as e os criadores escolhem a imagem de uma figura humana com cabeça de pássaro desenhada há aproximadamente dezessete mil anos na caverna de Lascaux, no sul da França, para evidenciar que

21 Diagrama de *Afinidades y Contagios*,
André Mesquita (2012)
Fonte: Red Conceptualismos del Sur

22 Diagrama de *Conceitos-Fuerza*,
André Mesquita (2012)
Fonte: Red Conceptualismos del Sur

esse desejo de ver mais longe no espaço e no tempo do que nossa existência incorporada e limitada à terra nos permite, imaginar arcos de possibilidades cada vez maiores, produz uma identificação conceitual quase automática entre humanos e pássaros em todas as culturas. Pássaros ascendentes vislumbram um horizonte em expansão. Em quase todos os lugares, o artista-pesquisador-xamã, um pássaro-homem-mulher ou mulher-homem-pássaro, voa, fica muito perto do sol, encontra bandos, canta canções novas, aprende novas línguas, aprofunda-se na mente do que a maioria, e - como o pássaro canoro que migra por longas distâncias - descubra rotas e itinerários que conectam experiências humanas em nível planetário³³ (BAGCHI; NARULA; SENGUPTA, 2014, p. 55-56).

Nessa perspectiva, outro aspecto seminal é o reconhecimento da necessidade de tais pássaros-artistas-investigadores se moverem em bandos. Através desse modo específico de ação, é possível afirmar que há neles uma atitude, um *ethos*, que faz com que a pesquisa cartográfica tenda a priorizar a coletivização e a criação de um plano de experiência no qual sejam agenciados “sujeito e objeto, teoria e prática, num mesmo plano de produção ou de coemergência” (BARROS; PASSOS, 2015, p. 17-18). Dessa maneira, são fortalecidas abordagens metodológicas compostas não somente pela objetividade ou pela subjetividade. Elas estão entre, próximas ao que pensador francês Paul Virilio nomeou como sendo parte de uma “trajetividade”, ou seja, uma convocação à atenção às trajetórias realizadas, onde, entre o ponto de vista

subjetivo e o objetivo exista espaço para a trajetividade’, que é o movimento daqui para lá, de um para outro, sem o qual nunca alcançaremos uma compreensão profunda dos vários regimes de percepção do mundo que se sucederam ao longo dos tempos”³⁴ (VIRILIO, 1997, p. 24).

Para investigar a partir de tal trajetividade, um dos procedimentos cartográficos realizados durante a presente pesquisa foi a criação de cadernos de viagem compostos por colagens de elementos diversos que cruzaram o meu caminho durante os últimos anos. Mapas, bilhetes de ônibus, embalagens de comidas e bebidas, recortes de jornais e revistas, catálogos de exposições, programa de espetáculos, entradas de teatro e cinema, anotações aleatórias, cartas e bilhetes que recebi, folhas e flores, entre outros. Como vestígios do tempo, essas matérias são parte de um pequeno arquivo que alimentou parte deste estudo.

Nesse sentido, outra modalidade de cartografia experimentada foi a do diagrama, que é uma proposta de representação gráfica utilizada para sintetizar um determinado tema. Parte dessa prática encontra significativa interlocução com as proposições da exposição “Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina”³⁵, organizada de maneira predominantemente colaborativa pelos

32 “Crear una red cardinal de conexiones entre los objetos y su entorno; entre las cosas y sus afectos, sombras e imágenes especulares; entre la información y los estados mentales; entre uno o más organismos y una matriz de historias entrelazadas”.

33 “Este deseo de ver más lejos en el espacio y el tiempo que lo que nos permite nuestra existencia encarnada y ligada a la tierra, de imaginar arcos de posibilidades cada vez mayores, produce una identificación conceptual casi automática entre seres humanos y aves en todas las culturas. Los pájaros ascendentes alcanzan a ver un horizonte en expansión. Casi en todas partes, el artista-investigador-chamán, un pájaro-hombre-mujer o mujer-hombre-pájaro, vuela, se acerca demasiado al sol, encuentra rebaños, canta canciones novedosas, aprende nuevos idiomas, se adentra más en la mente que la mayoría, y – al igual que el ave canora que migra a través de enormes distancias – descubre rutas e itinerarios que conectan las experiencias humanas a nivel planetario”.

23, 24 Diagrama de idéias-afetos, Paola Lopes Zamariola (2019)
Foto: Paola Lopes Zamariola

integrantes da *Red Conceptualismos del Sur*. Se em um primeiro momento a opção era a de dividir as diferentes práticas artísticas e sociais da América Latina da década de 1980 em quatro eixos – as redes de colaboração, os territórios *underground*, as práticas criativas dos movimentos de direitos humanos e as dissidências sexuais –, com o decorrer do tempo constatou-se que essa opção metodológica não permitiria a visualização das conexões existentes entre uma gama diversa de experiências, acarretando assim em um momento decisivo de mudança na perspectiva, que começou a

trabalhar em mapas ou cartografias conceituais e ver que os conceitos geralmente emanavam de nossas próprias práticas, dos próprios protagonistas (ativistas ou artistas) que propunham categorias ou inventavam palavras para explicar o que estavam fazendo, que era novo; um vocabulário, um novo glossário. Com essas palavras, poderíamos não apenas falar sobre essas práticas, mas sobre outras. Então poderíamos compartilhar relações que talvez não fossem óbvias, eram relações secretas, microrrelações, no sentido de contatos interpessoais. Por exemplo, a viagem de [Nestor] Perlongher de Buenos Aires a São Paulo e o que essa viagem representou no sentido da sua escrita, mas também na ida e vinda de livros, conexões, contatos, conceitos... Lá ele conhece Guattari, Suelly [Rolnik]. O que ele traz para Buenos Aires contamina. Então começamos a pensar em termos de contágios, contaminações, genealogias: modos de relação (LONGONI, 2019, p. 15).

Através da elaboração de diagramas realizados

pelo pesquisador brasileiro André Mesquita, a publicação realizada pela exposição tornou visíveis as transversalidades dos fluxos produzidos por iniciativas a priori díspares, ocorridas entre o golpe militar do Chile em 11 de setembro de 1973 e o levante do *Ejército Zapatista de Liberación Nacional* levado a cabo no dia 01 de janeiro de 1994. Um desses diagramas dá a ver, justamente, os vínculos, ou seja, as aparições “múltiplas e simultâneas (mas nunca consensuais) de estratégias de ação e táticas de resistência em diferentes pontos do continente”³⁶ (LONGONI, 2018, n.p.) e, também, vínculos de contágios, que seriam “processos específicos de contaminação e deslocamento concretos entre cenários distintos (através do deslocamento de sujeitos ou das reverberações de propostas de ação)”³⁷ (ibid., 2018, n.p.). Outro diagrama, por exemplo, evidencia as categorias e conceitos que guiaram tais experimentos.

Outros desdobramentos cartográficos puderam ser realizados durante o estágio de pesquisa no exterior que realizei na Espanha através da parceria estabelecida com a *Universidad de Castilla - La Mancha*. Nesse período pude desenvolver parte desta pesquisa junto ao *Máster de Práctica Escénica y Cultura Visual*, o MPECV. Nele, por intermédio da orientação da criadora espanhola Rosa Casado, desenvolvi alguns diagramas compostos por

34 “‘Trajective’, that being of movement from here to there, from one to other, without which we will never achieve a profound understanding of the various regimes of perception of the world that have succeeded each other throughout the ages”.

35 Cuja curadoria esteve a cargo de Ana Longoni e Mabel Tapia, da Argentina; André Mesquita e Fernanda Nogueira, do Brasil; Fernanda Carvajal, do Chile; Miguel López, do Peru; e Jaime Vindel, da Espanha.

36 “*Múltiple y simultánea (pero nunca consensual) de estrategias de acción y tácticas de resistencia en diferentes puntos del continente*”.

37 “*Procesos de contaminación y desplazamiento concretos entre escenarios distintos (a través del desplazamiento de sujetos o de las reverberaciones de propuestas de acción)*”.

25, 26 [tócame],
Paola Lopes Zamariola (2019)
Foto: Carolina Cedeño

27 [tócame],
Paola Lopes Zamariola (2019)
Foto: Oscar Tristancho

cadernos de viagens, por linhas do tempo, por fotografias diversas colecionadas, por palavras-chave e desenhos-afetos coletados, entre outras materialidades acumuladas. Ao longo dessas ações, foi possível formar diagramas que deram a ver as diferentes linhas de força dos materiais investigados, que em alguns momentos se cruzaram e se intensificaram, e em outros se dispersaram e se desconectaram.

Ao longo desses experimentos, Rosa Casado me estimulou a pensar como as práticas situadas podem sugerir outras “maneiras de estar no espaço social e responder a ele – propondo novas formas de abordagens para a ativação de uma atenção crítica ao presente, que podem, então, por sua vez, orientar nossa imaginação e possível performance do futuro”³⁸ (CASADO, 2017, p. 10). Uma das indagações que me acompanhavam naquele momento era se seria possível propor deslocar alguns dos experimentos para lugares públicos. É nesse momento que me proponho a sair todos os dias da *calle Amor de Diós* em direção à região central de Madri, uma cidade europeia que constantemente passa por reformas para conseguir adaptar suas antigas estruturas às demandas da modernização.

As caçambas da capital espanhola que passo a encontrar pelo caminho, sempre cheias de terra, tijolos,

cimentos, azulejos, canos de plástico, fios de metal, papéis de parede, plásticos bolha, embalagens de entrega rápida, caixas de papelão de todo tamanho, estruturas de isopor e outras surpresas, instigam-me a começar a coletar parte desses materiais e concentrá-los em um local também central que possui parceria com o MPECV. Se nos primeiros dias deixo o que encontrei embaixo das escadas de seu sótão, no decorrer dessa prática passo a experimentar a sobreposição de todos esses elementos na vitrine que existe na entrada desse espaço. Através da implicação diária de colocar meu corpo em ação e notá-lo sendo alterado pela repetição de uma prática, percebo algumas conexões com experimentos realizados por outros artistas que reverberam em mim. Com relação aos trajetos que realizo, constato, assim como compartilha a cineasta francesa Agnès Varda (1928-2019) em “*Os catadores e eu*”³⁹, as especificidades da atenção despendida pelos coletores que precisam estar atentos aos vestígios deixados no plano baixo, como rastreadores do solo. Nesse sentido, Liliana da Escóssia, Virgínia Kastrup e Eduardo Passos propõem quatro variedades de atenção presentes no trabalho cartográfico, sendo uma delas formada pelo “rastreio, varredura de campo, como os espigadores” (ESCÓSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2015, p. 40), pois o ato de rastrear permite “acompanhar mudanças de posição,

38 “*New ways of being in and responding to social space – proposing new artistic approaches to the activation of a critical attentiveness to the present, that might then in turn inform our imaginings and possible performance of the future*”.

39 *Les glaneurs et la glaneuse* (2000).

28 [tócame],
Paola Lopes Zamariola (2019)
Foto: Cristina Martínez

29 [tócame],
Paola Lopes Zamariola (2019)
Foto: Carolina Cedeño

30 [tócame],
Paola Lopes Zamariola (2019)
Foto: Isabella Gonçalves

de velocidade, de aceleração, de ritmo” (Idem).

Outra especificidade de atenção também conectada a esse processo é o toque, “modalidade sensorial cujos receptores estão espalhados por todo o corpo e que possui a qualidade de ser uma próximo-recepção, sendo seu campo perceptivo equivalente à zona de contato” (HATWELL; STRERI; GENTAZ apud ESCÓSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2015, p. 41). A extensão dessa qualidade a outros domínios sensoriais contribui para explicitar as potencialidades da percepção háptica, através da qual “o olho tateia, explora, rastreia, o mesmo podendo ocorrer com o ouvido ou outro órgão” (ESCÓSSIA; KASTRUP; PASSOS, 2015, p. 40). Essa qualidade também se relaciona com a negociação dos materiais acumulados, bem como com a busca por tentar interconectá-los em uma vitrine de pequenas dimensões.

Na maioria das vezes realizei essa prática sozinha, algumas com no máximo duas pessoas e outras pontuais com um grupo maior. Ao estar acompanhada na proposta nomeada como [tócame], convidava as e os participantes a se conectarem com os detalhes de Madri para assim podermos tocar e ser tocados por seus dejetos. Através da expansão dos sentidos, numa mistura entre procurar e encontrar, sugeria que ao longo do percurso estivéssemos atentos ao que desse para ser desprendido da cidade, ao que pudesse ser deslocado de sua estrutura. À primeira

vista muitas dessas coisas podiam ser localizadas nos lixos e nas caçambas, porém, com o campo de visão ampliado também era possível identificar o quanto Madri estava tomada por adesivos, fitas colantes e cartazes de propaganda. Sendo nesses detalhes, nas linhas tênues que revelam, que os limites entre o público e o privado também se tensionavam.

Outra dimensão que destaco são os *afectos* presentes no encontro com cada uma dessas matérias e como essas, numa lógica próxima à colagem, serão concentradas e conectadas ao final da trajetória. A possibilidade de visualizar como coisas soltas podem se encontrar me motivava, assim como a possibilidade de reunir pessoas e coisas, em colocar pessoas e coisas em circulação, numa tentativa de alterar seus significados e valores.

31, 32 Instalação a partir das folhas de Grande Sertão: Veredas, Willi Bolle (1997)
Fonte: Pedro Bial e Claufe Rodrigues

Investigar a partir de redes temáticas

Assim como “Grande Sertão: Veredas”, do autor brasileiro João Guimarães Rosa (1908-1967), narra a jornada de seus personagens através de uma travessia pelo sertão brasileiro, e propõe o deslocamento de seus leitores ao longo dessa viagem, esta tese deseja realizar um convite análogo. Para tanto, buscou inspiração na proposta do pesquisador germano-brasileiro Stefan Willi Bolle, que faz uma curiosa proposição para a leitura do complexo romance escrito em 1956. Bolle sugere a criação de uma instalação a ser construída à medida que se lesse, rasgasse e colasse cada página do livro nas paredes de um quarto. Dessa maneira, as mais de 500 folhas viriam a compor uma ambiência através da qual, literalmente, seria possível adentrar o universo que Rosa convoca. Passo a passo, dia e noite, ao cuidar da formação da instalação e ao conviver com os elementos constitutivos da narrativa, os leitores poderiam, então, submergir nos diferentes aspectos desse grande sertão e suas tantas veredas.

Ao longo desse processo, sabendo que algumas folhas iriam cair das paredes, o investigador aponta a importância dos espaços em branco criados, que poderiam funcionar como aberturas já presentes na obra, que incitam os leitores a olharem para a realidade. Esse

instigante exercício foi realizado por Bolle quando ele recém chegava ao Brasil em 1966, circunstância na qual teve a oportunidade de conhecer João Guimarães Rosa⁴⁰ no Palácio do Itamaraty, no Rio de Janeiro. Na sequência, Wille Bolle passa a estudar a obra de Guimarães Rosa na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, bem como a realizar viagens pelo rio São Francisco e pelo interior brasileiro. Como método de análise para um dos maiores romances do século XX, Bolle optou por comprar dois exemplares do livro e colar suas folhas no quarto onde viveu seu primeiro ano no Brasil. Em entrevista concedida para o filme “Os nomes do Rosa”, o pesquisador afirma que

este foi um ato de protesto contra o que o meu orientador dizia: “você não tem método, você não tem método estilístico, filológico, sociológico”. Então, num ato, eu acho, mais apaixonado, mas no sentido de um ator passivo, me expus de alguma maneira à força do texto e não tive força equivalente de interpretação. Por isso, achei que o mais honesto era desistir de interpretar Grande Sertão: Veredas (BOLLE, 1997).

Willi Bolle revela que essa experiência pareceu não gerar nenhum resultado palpável. Porém, anos depois, através da pesquisa desenvolvida para o livro “grandesertão.br”, afirma que este foi o modo que o fez organizar sua investigação e vislumbrar que “Grande

40 O autor também foi diplomata, chegando a trabalhar nas embaixadas do Brasil em Hamburgo (1938-1942), Bogotá (1942-1944) e Paris (1948-1951).

Sertão: Veredas” poderia ser considerado um romance de formação do Brasil, uma vez que nele a história brasileira se apresenta através dos seus principais elementos formadores. A partir desse ponto de vista, as diferentes tramas do romance permitiram evidenciar “a arqueologia da servidão, a história da mão-de-obra, as relações entre cidade e sertão, o regime de desmandos, o problema social e a indagação sobre a identidade do ‘povo’ e da ‘nação’” (BOLLE, 2004, p. 377). Para constituir tal narrativa sobre o país, Rosa faz uso de uma dramaturgia labiríntica, constituída pelo entremeado de diferentes redes temáticas. A esse respeito, Willi Bolle argumenta que a obra está articulada como

um *network*, no qual o sertão é o mapa alegórico do Brasil; o sistema jagunço, a instituição entre a lei e o crime; o pacto com o Diabo, a alegoria de um falso pacto social; a figura de Diadorim, o desafio para desvendar o dissimulado e o desconhecido; e a fala do povo, o próprio labirinto a língua... Essa rede ficcional serve de *medium* para observar e investigar a rede dos discursos sobre o país (ibid., p. 08-09).

A análise desse pesquisador também destaca que a opção de João Guimarães Rosa por narrar de maneira não-linear e simultânea, dá-se justamente pela sua correlação com os modos intrincados de formação do Brasil. Os diferentes impasses do país são apresentados no romance por meio de “uma narração espaçada ou constelacional, cujas unidades constitutivas são centenas de fragmentos” (ibid., p. 84). São essas partes diversas que possibilitam a apresentação de uma nação dilacerada em diferentes sentidos. Aqui vale lembrar que alguns

estudiosos afirmam que “Grande Sertão: Veredas” é a reescritura de “Os Sertões”, do escritor brasileiro Euclides da Cunha (1866-1909), onde Rosa elege uma abordagem distinta com relação ao sertão, uma vez que “o olhar do alto, frequente na obra de Euclides, é substituído em Guimarães Rosa por uma visão de baixo da realidade sertaneja, a partir de uma perspectiva rasteira” (ibid., p. 411).

Ao mergulhar no contexto sertanejo, o autor aposta no plano subjetivo como modo de acompanhar as andanças do jagunço e professor Riobaldo, que “ao narrar a sua vida, (...) convida o leitor a organizar os fragmentos da história despedaçada e criptografada do Brasil” (ibid., p. 378). Através desse procedimento, a escrita rosiana conseguirá não somente escrever sobre o sertão, mas escrever com o sertão. Priorizar a incorporação do sertão na forma como se apresenta a linguagem gerará um estilo labiríntico, através de uma narrativa não-sequencial, que sugere ao leitor a realização de um exercício de composição desses fragmentos, incitando à descoberta dos múltiplos caminhos formados pelas redes temáticas de uma trama formada por

técnicas de fragmentação, desmontagem, deslocamento, condensação e remontagem. O narrador retira pedaços do sertão real e os recompõem livremente - de maneira análoga aos mapas mentais, que nascem da memória afetiva, de lembranças encobridoras, de pedaços de sonhos e fantasias, medos e desejos (ibid., p. 71).

Nessa abordagem, “o sertão não é somente uma referência geográfica externa, mas igualmente um espaço interior, simbólico, e a narração é a sondagem desse espaço” (ibid., p. 314). Se o narrador

de “Grande Sertão: Veredas” afirma que no “sertão – se diz –, o senhor querendo procurar, nunca não encontra. De repente, por si, quando a gente não espera, o sertão vem” (ROSA, 1985, p. 256) é porque ele sabe que tal experiência labiríntica causa emaranhamentos no pensamento e nas percepções, e reconhece a relevância de, mais do que ordenar tais fios, experienciar deixar-se perder por eles para assim poder “transitar no fio da navalha entre a compreensão analítica da construção do labirinto e a sensação da errância” (BOLLE, 2004, p. 80), como destaca Willi Bolle.

Nesse sentido, as pistas encontradas nesse labirinto são de fundamental importância, e os recursos de mapeamento são primordiais para esse narrador, que é também um cartógrafo. Tanto é que os mapas do artista plástico brasileiro Napoleon Potyguara Lazzarotto (1924-1998) passam a fazer parte de algumas edições de “Grande Sertão: Veredas” a partir de 1958, ano em que foi realizada sua segunda publicação. Tais mapas são compostos por desenhos que frisam a presença de elementos da “cartografia convencional (rios, montanhas, cidades) com desenhos ilustrativos (vegetação, animais, homens, edifícios, objetos), figurações de seres fabulísticos (demônios, um monstro) e emblemas esotéricos” (ibid., p. 59). Ao analisar o romance com relação aos mapas criados

por Poty, nome pelo qual o ilustrador ficou conhecido, o crítico literário brasileiro Antonio Candido afirma que,

dobrados sobre o mapa, somos capazes de identificar a maioria dos topônimos e o risco aproximado das cavalgadas. O mundo de Guimarães Rosa parece dado pela observação. Cautela, todavia. Premido pela curiosidade, o mapa se desarticula e foge. Aqui, um vazio; ali, uma impossível combinação de lugares; mais longe uma rota misteriosa, nomes irreais. E certos pontos decisivos escapam de todo. Começamos então a sentir que a flora e a topografia obedecem frequentemente à necessidade da composição. (...) Aos poucos, vemos surgir um universo fictício (CANDIDO, 2000, p. 124).

A partir das observações de Antonio Candido sobre os elementos labirínticos e cartográficos presentes em “Grande Sertão: Veredas”, associativos e relacionados a experiências narradas em forma de rede, constatamos que tais proposições encorajam formas possíveis de reescritura da história através de exercícios que possam estimular modos de revolucionar a linguagem. Se no romance de Guimarães Rosa o narrador diz: “mire veja: o mais importante e bonito, do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas – mas que elas vão sempre mudando” (ROSA, 1985, p. 21), busquei não esquecer tais vestígios para, dessa maneira, ao longo desta tese, vislumbrar mapeamentos que pudessem apresentar essa mesma qualidade.

3. CONTEXTOS DE INVESTIGAÇÃO E CRIAÇÃO

35 Sede do Mapa Teatro,
Bogotá (2000)
Fonte: Rolf Abderhalden

3.1. *Desplazamientos* em direção a/a partir de Bogotá, Colômbia

3.1.1. Mapa Teatro: poéticas germinadas em laboratórios

Laboratórios de imaginários sociais

23 de outubro de 2013. Chove constantemente nessa quinta-feira. Encontro-me em Bogotá motivada pela possibilidade de investigar as propostas do Mapa Teatro e de participar do *I Experimenta/sur*. É a primeira vez que estou nessa cidade. Nesse momento, minhas referências com relação à capital da Colômbia são mínimas. Recém chegada, busco me situar em suas lógicas, como compreender o fato de a maioria de suas ruas e avenidas não receberem nomes. Aqui, majoritariamente, a localização se dá por números que auxiliam na orientação de suas *carreras* e *calles*.

Enquanto as *carreras* são as vias paralelas à parte montanhosa, as *calles* são as perpendiculares. Nesse dia, estou hospedada entre a *carrera* 40 e a *calle* 24, no bairro *La Soledad*. Às três horas da tarde, sei que preciso estar entre a *carrera* 07 e a *calle* 23. Olhando o mapa a missão é aparentemente simples, caminhar em linha reta a distância de aproximadamente 33 *carreras*. Algo em torno de 03 quilômetros. A busca virtual que faço sugere 40 minutos de duração se eu optar por ir a pé. Como forma de me aproximar do cotidiano bogotano, decido realizar esse percurso caminhando.

Ao começar a andar sozinha por Bogotá, percebo que,

36 Entrada da sede do Mapa Teatro, Bogotá (2014)
Foto: Paola Lopes Zamariola

37 Primeiro pátio da sede do Mapa Teatro, Bogotá (2014)
Foto: Paola Lopes Zamariola

possivelmente, será através de seus espaços públicos que conhecerei boa parte de seus sabores e saberes. Entre diferenças de altitude e desníveis de calçadas, entre *trancones*⁴¹ e *transmilenios*⁴², entre vendedores ambulantes e pedestres apressados, entre *arepas*⁴³ e *aguapanelas*⁴⁴, entre o moderno e o colonial, entre a abertura e o medo, entre o muito distante e o bastante próximo. É nesse entre que minha condição se evidencia. Entre novos horizontes e desconhecidas profundidades, me perco pelas *carreras*, *calles*, *diagonales* e *peatonales*⁴⁵ da maior cidade colombiana. Diante de tanta informação à flor da pele, percebo que estou perdida. Paraliso e não consigo pedir auxílio. Sinto vergonha por precisar me comunicar em portunhol e ser reconhecida como estrangeira. Decido então regressar pelo caminho que já havia percorrido, para quem sabe assim me localizar. Mas o labirinto já estava formado.

Naquele momento não existia para mim esquerda, direita, frente ou atrás. Tudo se mistura rapidamente e isso me acelera ainda mais. Sem mapa ou relógio, e sem saber com exatidão onde estava e qual o provável horário daquele céu de tarde chuvoso, o receio de não conseguir me localizar me domina. Detenho-me por alguns minutos e cogito que talvez não fosse naquele dia que conheceria o espaço dirigido pelos irmãos Heidi Abderhalden e Rolf

Abderhalden. Porém, inspiro e lembro que desviar-se também é uma possibilidade, e é essa intensidade que me fez relembrar as dificuldades e motivações que me levaram até ali, recuperar o fôlego necessário, e então retomar a caminhada. E assim, minutos depois, consigo finalmente identificar a movimentada *carrera* 07.

No encontro com a *calle* 23, ao adentrar a estreita porta que dá acesso ao antigo casarão colonial ocupado desde o ano 2000 como um laboratório de artistas, pouco a pouco, encontro rastros dos diversos projetos articulados desde a criação do grupo, em 1984, como por exemplo, o grande cartaz do projeto “Mapa Teatro: micropolíticas e poéticas”, por meio do qual o grupo ocupou o galpão do Sesc⁴⁶ Pompéia entre abril e maio de 2011 com uma exposição composta por instalações e cenários, um cabaré literário⁴⁷, algumas mesas de debate⁴⁸, e espetáculos de seu repertório⁴⁹.

As diferentes proposições do Mapa Teatro são articuladas, principalmente, a partir de laboratórios, em grande parte inspirados em propostas do dramaturgo alemão Heiner Müller (1929-1995). Através da noção de “laboratório de imaginário social”, desenvolvida previamente pelo filósofo alemão Wolfgang Heise (1925-1987), Müller retoma tal abordagem com a intenção de reforçar a possibilidade de o teatro ser vislumbrado

41 Engarrafamentos.

42 Sistema público formado por linhas de ônibus que buscam interconectar as zonas mais distantes com a região central.

43 Massa elaborada com milho moído.

44 Infusão feita com o suco da cana de açúcar.

45 Ruas de fluxo exclusivo para pedestres.

46 Instituição brasileira sem fins lucrativos com foco na cultura, educação e saúde que se mantém através do recolhimento tributário fixado aos comerciantes por um decreto federal de 1946.

47 Dedicado à temática da festa.

48 Cujos temas foram: “Arte e Renovação Urbana”, “Colonização e Violência” e “Políticas do Corpo”.

49 Como “*Exxxtrañas Amazonas*”, “*Los Santos Inocentes*” e “*Testigo de las Ruinas*”.

38 *Laboratório de Horacio*,
Mapa Teatro (1993)
Fonte: Mapa Teatro

39 *Horacio*,
Mapa Teatro (1993)
Fonte: Mapa Teatro

como um espaço laboratorial para as fantasias sociais, afirmando a esse respeito que se a “política é a arte do possível, a arte tem a ver com o impossível” (MÜLLER apud GALISI, 1996, p. 112). Nesse sentido, Heise destaca que o impossível se apresenta como potencial no momento em que um “processo altamente complexo, inacabado, da vida histórica deve aparecer em cena nas ações de um pequeno número de personagens como fragmento isolado” (HEISE apud GALISI, *ibid.*, p. 112).

Como parte dos diferentes laboratórios já concebidos, o Mapa Teatro reconfigurou o impossível em iniciativas como “*Horacio*” (1993), criado ao longo de aproximadamente um ano com um grupo de internos da La Picota, uma das penitenciárias de segurança máxima de Bogotá. Esse processo se centrou em práticas de ressignificação das experiências ligadas ao movimento e ao contato “carregados de preconceitos, inibições e mitologias”⁵⁰ (ABDERHALDEN; ABDERHALDEN, 2018, p. 74), buscando, através do trabalho a partir do corpo, “desfazer as camadas endurecidas pelas paredes do confinamento e recuperar o poder de suas sensibilidades”⁵¹ (*ibid.*, p. 74).

Levada a cabo em um período de complexas negociações relacionadas ao narcotráfico colombiano, a criação se inspira na obra “*Horácio*”, de Heiner Müller, para

criar coletivamente presenças “temporárias - fugitivas - em um espaço que tensionava teatralidade e performatividade. [Essas presenças] disparavam sonoridades/sentidos com suas vozes e produziam, com seus gestos, imagens de um ato poético/político”⁵² (ABDERHALDEN, 2018a, p. 434).

Deslocando o estabelecido como improvável, após muitas tentativas, no dia 10 de dezembro de 1993, dia internacional dos direitos humanos, e em 02 de abril de 1994, na ocasião do *IV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá*, o *Ministerio de Defensa Nacional* autorizou que 08 de seus criadores⁵³, acompanhados de 200 policiais e agentes penitenciários, saíssem do centro de detenção, localizado na avenida *51 Sur*, para se apresentarem entre a *carrera 04* e a *calle 09*, no *Teatro Camarín del Carmen*.

A obra criada no contexto da *La Picota*, assim como a dramaturgia idealizada por Müller, interpela o público a indagar sobre o que acontece quando um herói de uma sociedade comete um grave crime. Os condenados reais têm nessa particular intervenção a possibilidade de indagar a sua *pólis* se Horácio - aquele que, apesar de vencer a guerra matou a irmã - deveria ser chamado na posteridade de herói ou culpado. E por intermédio dessa perspectiva, o Mapa Teatro coloca em relevo o ponto de vista dos “agressor[es] e não da vítima[s]. Um problema radical nas disputas sobre a memória na Colômbia”⁵⁴

50 “*Cargados de prejuicios, inhibiciones y mitologías*”.

51 “*Deshacer las capas endurecidas por las paredes del reclusorio y recuperar la potencia de sus sensibilidades*”.

52 “*Temporales - fugitivas - en el espacio que tensaba entre teatralidad y performatividad. Disparaban sonidos/sentidos con sus voces, y producían, con sus gestos, imágenes de un acto poético/político*”.

53 Foram eles: César Estupiñán, Edilberto Delgado Quintero, Iván Dario Londoño, Jaime Acevedo Mesa, Luis Hermano Jaramillo, Nelson Acosta Izquierdo, Omar Gaviria Roa e Rodrigo Nieto Tejedor.

54 “*Victimario antes que en la víctima. Un problema radical en las disputas por la memoria en Colombia*”.

40 *El Cartucho*,
Mapa Teatro (2002)
Fonte: Rolf Abderhalden

41 Laboratório de *Prometeo I Acto*,
Mapa Teatro (2002)
Fonte: Rolf Abderhalden

(CASTAÑEDA, 2014, p. 122).

Já no projeto “*C’úndua*”, nomenclatura que na mitologia da etnia Arhuaco⁵⁵ designa o local para onde se vai depois que se morre, as propostas desenvolvidas vincularam-se a diferentes experiências realizadas durante o processo de explícita gentrificação do centro de Bogotá, que levaria à desapropriação de uma significativa parte da zona histórica de *Santa Inés*.

Localizada entre as *carreras* 10 a 13, e entre as *calles* 06 a 09, a região conhecida como *El Cartucho*, formada prioritariamente por edifícios abandonados convertidos em cortiços, viria a ser demolida para a construção do *Parque Metropolitano Tercer Milenio*. A decisão aprovada durante o mandato do prefeito Enrique Peñalosa, impulsionada pela pretensa promessa de renovação urbana, contribuiu em larga escala para o agravamento da vulnerabilização social de uma considerável parcela da população que ali viveu e sobreviveu durante décadas.

Entre “recicladores, fornecedores de todos os tipos, vendedores de bebidas, pequenos comerciantes, prostitutas, homens solteiros ou famílias”⁵⁶ (ABDERHALDEN, 2014, p. 253), estima-se que aproximadamente 12.000 pessoas perderam suas moradias. Posteriormente, a gestão do prefeito seguinte, Antanas Mockus buscou encontrar alternativas para os impactos de tal projeto através da

criação de programas como o “*Cultura Ciudadana*”. Nesse contexto específico Heidi e Rolf começam a desenvolver um laboratório de investigação e criação através de um extenso trabalho com aproximadamente vinte moradores⁵⁷.

Um dos pontos de partida para esse trabalho foi o mito de Prometeu, que narra como esse herói ousou entregar aos homens o fogo, que seria exclusividade dos deuses, e como punição por esse ato, foi exilado no Cáucaso, onde, diariamente, precisou se alimentar das fezes da águia que comia diariamente seu fígado. A partir desse mito, esse processo criativo buscou aproximar mitologias locais, pessoais e coletivas, de modo que

cada testemunha apropriou-se de um som, uma imagem, uma palavra, que vibrou e ressoou no próprio corpo: o reconhecimento de uma sensação foi o início para se converter em um mapeamento de testemunhos. Por meio de três dispositivos simbólicos: mito, memória e sonho, os relatos/cartografias das testemunhas se teceram com os fios fragmentados dos mitos locais do *Cartucho* (o verdadeiro), a lembrança de suas experiências (a memória), e os sonhos e as ficções pessoais (a ruptura).⁵⁸ (ibid., p. 263).

Como recorda o crítico peruano Hugo Salazar del Alcázar, em diversas experiências da cena latino-americana, principalmente nas comprometidas com a investigação sobre as distintas formas de testemunhar, o discurso mítico se apresenta como modo de tornar

55 Atualmente concentrada na cordilheira da Serra Nevada de Santa Marta.

56 “*Recycleurs, vendeurs de toute sorte, débits de boissons alcooliques, petits commerçants, prostituées, hommes seuls ou familles*”.

57 Entre eles: Camilo Rengifo Tangarife, Carlos Alberto Carrillo, Claudia Carpintero, Clara Emilia González, Daniel Carpinteiro, Edson López, Hilda Zorayda López, Giovanni Garcia, Jairo Andres Cárdenas, Jhormel Carpinteiro, Jorge Enquire Gaitán, Luis Carlos Arango, Luiz Ernesto Pardo, Luz Angela Moreno, Margarita Palacio, Sandra Milena Tangarife, entre outros.

58 “*Chaque témoin de s'approprier un son, une image, un mot, qui vibre et résonne dans son corps : la reconnaissance d'une sensation sera le commencement du devenir cartographe des témoins. Au moyen de trois dispositifs symboliques : la légende,*

42 *Prometeo I Acto*, Mapa Teatro (2002)
Fonte: Mapa Teatro

43 *Prometeo II Acto*, Mapa Teatro (2003)
Fonte: Mapa Teatro

“metáfora e elipse a história atual”⁵⁹ (ALCÁZAR, 1989, n.p.). Dessa maneira, o Mapa Teatro realiza uma ocupação da região, ainda em meio aos escombros, no dia 13 de dezembro de 2002, denominada “*Prometeo I Acto*” (2002), e inspirada no texto “A libertação de Prometeu”, de Heiner Müller. Essa intervenção é composta por imagens relacionadas ao fogo roubado de Prometeu, que se materializou no solo do *El Cartucho* por meio de velas, na boca de alguns criadores como fogo cuspidor através de técnicas circenses, e, mesmo que acidentalmente, também no céu do bairro, mediante os fogos de artifício de uma celebração que acontecia próxima à apresentação.

Um ano depois, em “*Prometeo II Acto*” (2003), no dia 12 de dezembro de 2003, quando o bairro já havia sido apagado do mapa visível da cidade, com a ajuda da parceria estabelecida com o *Instituto de Cultura de Bogotá*, reativam a estrutura do ato anterior através das mobílias, que antes podiam habitar aquele local, e que, agora, evidenciavam como o tempo seguia afetando a vida dos antigos moradores.

Assim como em “*Horacio*”, nesse dois atos se formam “comunidades experimentais”, termo proposto pelo crítico de arte argentino Reinaldo Laddaga para se referir a alianças que possibilitam a coexistência “de pessoas e de espaços, de imagens e tempos” (LADDAGA,

2012, p. 50). Tal termo também é usado por Rolf Abderhalden em processos de criação realizados junto a “uma comunidade específica, baseada em um mito ou em uma história fundadora que tem a capacidade própria de gerar a produção de narrativas e imagens construtoras de subjetividade”⁶⁰ (ABDERHALDEN apud URREA, 2018, p. 32).

Como continuidade do projeto “*C’úndua*”, em “*Re-corridos*” (2003), na casa ocupada pelo grupo, as e os artistas do Mapa Teatro optam por instaurar doze intervenções⁶¹ formadas pelos vestígios materiais e imateriais das ruínas do *El Cartucho*. Nessa criação, são, principalmente, os áudios compartilhados que ampliam “a força sonora dos objetos e dos testemunhos coletados”⁶² (ABDERHALDEN, 2014, p. 359).

Já em “*La Limpieza de los Establos de Augías*” (2004), ao se apropriarem de um trecho do canteiro de obras do *Parque Metropolitano Tercer Milenio* e de parte do *Museo de Arte Moderno de Bogotá*, o MAMBO, registram o processo de demolição do bairro e confirmam com as imagens coletadas e compartilhadas que *El Cartucho* estava sendo “enterrado debaixo de merda, de detritos e de escombros”⁶³ (ibid., p. 349).

Em “*Testigo de las Ruinas*” (2005), por sua vez, uma instalação cênica é performada por Juana María Ramírez,

le souvenir et le rêve, les récits des témoins/ cartographes vont se tisser avec les fils fragmentés des légendes locales du Cartucho (le crédible), le souvenir de leurs expériences (le mémorable) et le rêve et les fictions personnelles (le primitif)”.

59 “Metáfora y elipsis de la historia presente”.

60 “Una comunidad específica, a partir de un mito o de un relato fundador, capaz de generar la producción de narraciones e imágenes constructoras de subjetividad”.

61 São elas: *El testigo, El escombro, Los pasos, El carro/La báscula, La botella, La casa, La habitación, La piel, El fósforo, El resto, La radio.*

62 “La force phonique des objets et des témoignages collecté”.

63 “Enseveli sous la merde, les détritius, et les décombres”.

44 *Re-corridos*,
Mapa Teatro (2003)
Fonte: Mapa Teatro

45 *La Limpieza de los Establos de Augías*,
Mapa Teatro (2004)
Fonte: Mapa Teatro

vendedora de arepas e chocolate quente no *callejón de la muerte* do bairro, que resistiu até o último momento à demolição de sua casa. Nessa criação, a história de Juana é entremeada por quatro telas em movimento com “imagens e testemunhos dos antigos habitantes da área antes, durante e depois do desaparecimento do bairro”⁶⁴ (ibid., p. 327). Na sequência, “*Testigo de las Ruinas: Archivo Vivo*” (2012), junto a Juana também está presente o ex-prefeito Antanas Mockus, friccionando nessa leitura performativa um acontecimento “poético-político repleto de sentidos e de complexidades, com suas diferenças, contrastes e paradoxos”⁶⁵ (ibid., p. 338).

Transitando entre linguagens e entre diferentes abordagens com relação ao ato de testemunhar, essas criações trazem

a representação (e seu público) no coração da experiência, para dar-lhe uma força nova e revitalizada. Ficar o mais próximo da experiência é abrir as portas à vulnerabilidade do outro (...). E esta tradução passa por todas as formas de testemunho, que não têm nada a ver com a reprodução da experiência ou sua representação, o que é impossível e desnecessário, mas com a presença incontornável do corpo⁶⁶ (ibid., p. 435).

Cortes no inconsciente colonial-capitalístico

Atento à “qualidade vibrátil que permite o acesso à vulnerabilidade dos corpos (...), no sentido da capacidade de afetação que ocorre entre os corpos de [uma] comunidade”⁶⁷ (ABDERHALDEN, 2014, p. 181), o Mapa Teatro busca nos distintos laboratórios que desenvolve, “colocar o corpo (...) [como] única e precisa metodologia”⁶⁸ (ABDERHALDEN; ABDERHALDEN, 2018, p. 86). Através dessa perspectiva, ao longo de sua trajetória, o grupo também ativou espaços de experimentação, intercâmbio, formação e reflexão. Diversos desses laboratórios puderam acontecer através da parceria com a *Siemens Stiftung Foundation* e com o *Goethe Institut*, que, a partir em 2013, passam a apoiar o *Experimenta/sur*⁶⁹, projeto idealizado pelo Mapa Teatro.

Proposto para ser anual, esse encontro faz parte de uma rede composta por plataformas análogas, como é o caso do *Panorama/sur*, realizado na Argentina, dedicado ao desenvolvimento da dramaturgia contemporânea, e do *Movimiento/sur*, que ocorre no Chile e tem como foco a dança. O que vincula os três projetos é o fato de se dedicarem a impulsionar práticas que transitam entre territórios híbridos de linguagens realizadas na América Latina.

64 “*Images et des témoignages des anciens habitants de la zone avant, durant et après la disparition du quartier*”.

65 “*Poético-politique qui remplit de sens, de complexité, avec ses différences, contrastes et paradoxes*”.

66 “*La représentation (et son public) au cœur de l’expérience, pour lui redonner une force nouvelle et revivifiée. Être au plus près de l’expérience c’est ouvrir les portes à la vulnérabilité de l’autre (...). Et cette traduction passe par toutes les formes du témoignage, qui n’a rien à voir avec la reproduction de l’expérience ou sa représentation, impossible et sans intérêt, mais par la présence incontournable du corps*”.

67 “*Qualité vibratile qui donne accès à la vulnérabilité des corps, (...), dans le sens de la capacité d’affectation qui se produit entre les corps de cette communauté*”.

46 *Testigo de las Ruinas*,
Mapa Teatro (2005)
Fonte: Mapa Teatro

47 *Testigo de las Ruinas: Archivo Vivo*,
Mapa Teatro (2012)
Fonte: Mapa Teatro

Para o laboratório inaugural do *I Experimenta/sur*, o Mapa Teatro convida como provocadora a psicanalista e crítica de arte brasileira Suely Rolnik, com a qual já realizaram diversas parcerias. Através de algumas proposições da artista brasileira Lygia Clark (1920-1988), Rolnik debateu nessa ocasião a paradoxal relação entre as formas e as forças que atuam no inconsciente colonial-capitalístico, designado por ela como sendo a política de subjetivação dominante do regime capitalista, “a qual atravessa toda sua história, variando apenas suas modalidades junto com suas transmutações e suas formas de abuso da força vital de criação e cooperação” (ROLNIK, 2018, p. 36). A esse respeito, no prefácio ao livro de Suely Rolnik, Paul B. Preciado chama a atenção para o fato de a conjuntura atual do regime neoliberal explicitar a aliança

entre o neoliberalismo financeiro e as forças reativas conservadoras. Enquanto, durante os anos 80, se pensava que a extensão do neoliberalismo traria a globalização da democracia, a dissolução dos Estados-nação e a generalização do multiculturalismo como modelo de integração social, a atual deriva do neoliberalismo (...) deixa entrever um horizonte muito mais histriônico. A inesperada aliança de forças de ambas compartilham uma mesma moral e um mesmo modelo de identificação subjetiva (PRECIADO, 2018, p. 13).

Rolnik afirma que o inconsciente colonial-capitalístico, em sua atual versão, revelaria o modo como o

capital se relaciona com uma força que “não é mais apenas econômica, mas também intrínseca e indissociavelmente cultural e subjetiva - para não dizer ontológica -, o que lhe confere um poder perverso, mais sutil e mais difícil de combater” (ROLNIK, 2018, p. 33). Nessa modalidade, é “a própria pulsão de criação individual e coletiva de novas formas de existência, suas funções, seus códigos e suas representações que o capital explora, fazendo dela seu motor” (ibid., p. 33-34). Desse modo, para poder estremecer as políticas dominantes de produção das subjetividades, Suely Rolnik frisa que não bastaria “resistir macropoliticamente ao atual regime, mas (...) [seria] preciso agir igualmente para reapropriar-se da força de criação e cooperação - ou seja - atuar micropoliticamente” (ibid., p. 35). Na contra-mão dos impasses produzidos pelo inconsciente colonial-capitalístico, através de diferentes vivências, Rolnik buscou encorajar as criadoras e criadores que integraram esse laboratório a vislumbrarem

a formação de um corpo coletivo comum cuja potência de invenção, agindo em direções singulares e variáveis, possa vir a ter forças suficiente para conter o poder das forças que prevalecem em outras constelações - aquelas que se compõem de corpos que tentam cafetinar a pulsão vital alheia ou que se entregam a sua cafetinação. Com essas sinergias, abrem-se caminhos para desviar tal potência de seu destino destruidor (ibid., p. 39).

68 “*Poner el cuerpo (...)* única y certera metodología”.

69 Os temas das edições já realizadas foram: *Pregunta sobre el inconsciente colonial* (2013), *Qué valor de uso tiene el performance: montaje, finitud y autonomía* (2014), *Curadorías de lo efímero: inactividad y escapología* (2014), *Líneas de errancias: el saber del cuerpo* (2015), *Cronotopos, el lugar del tiempo: plataformas flotantes* (2016), *Mnemofilia & Lotofagia: consumo de memoria y pulsión de olvido* (2017), *Vocantes* (2018) e *Tecidos conectivos* (2019).

48 Caminhando,
Lygia Clark (1964)
Fonte: Funarte

49 Baba Antropofágica,
Lygia Clark (1973)
Fonte: Funarte

Para tanto, a ação de cortar fitas feitas de cartolina, girar uma de suas pontas para depois colá-las, e na sequência percorrer com uma tesoura o meio desta superfície é eleita como gesto inicial para que os distintos cortes em potencial a serem realizados na fita de Moebius possam dar a ver diferentes políticas do desejo: uma delas tenderia a reproduzir repetitivos cortes, sendo assim mais submissa por estar guiada a partir de uma bússola moral, materializada através de “uma subjetividade que não consegue sustentar-se na tensão do paradoxo entre suas experiências como sujeito e fora-do-sujeito” (ibid., p. 69); outra política do desejo, mais desviante, é orientada por uma bússola ética, e buscaria produzir cortes múltiplos, que permitiriam a produção de uma micropolítica ativa, que poderia potencializar “uma subjetividade apta a sustentar-se no limite da língua que a estrutura e da inquietação que este estado lhe provoca, suportando a tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo, sua língua e seus sentidos” (ibid., p. 60).

Essa experimentação, se inspira na obra “Caminhando”, de Lygia Clark, na qual a artista atribui “uma importância absoluta ao ato imanente realizado pelo participante” (CLARK; FERREIRA; PEDROSA, 1980, p. 25), pois esse torna visível o fato de o dado corporal contribuir

para a não-separação entre sujeito e objeto, convocando, portanto, um “corpo-a-corpo, uma fusão” (ibid., p. 25).

Para evocar políticas do desejo ainda não cafetinadas pelo inconsciente colonial-capitalístico, Suely Rolnik convoca os participantes desse laboratório a experimentarem uma forma de escrita nomeada como texto-baba. Inspirada na obra “Baba Antropofágica”⁷⁰, também de Lygia Clark, na qual a artista propunha que um corpo despido recebesse os fluidos vindos de finas linhas que saíam de carretéis de máquinas de costura guardadas dentro das bocas dos participantes, o que mobilizava uma sutil conexão entre os que depositam os fios e o corpo que os recebe, Rolnik propõe uma escritura em fluxo a fim de propiciar o contato

com aquilo que está mais te inquietando, você sabe que tá no teu corpo, é uma experiência que tá tendo ou que acabei de ter, uma experiência que é real, e que você não tem palavra, não tem imagens... então o texto-baba é para tentar achar as palavras para dizer (ROLNIK et al., 2016, n.p.).

Através dessa abordagem, a escrita é encarada como modo de “trazer notícias das [nossas] marcas e (...) ampliar [nossa] escuta a suas reverberações” (ROLNIK, 1993, p. 246), e, também, como modo de vir a produzir cortes e desvios no inconsciente colonial-capitalístico,

70 Tal experiência estético-clínica se relaciona com algumas experiências do psicanalista francês Pierre Fédida (1934-2002), analista de Lygia Clark.

50, 51 Laboratório de Suely Rolnik,
Bogotá (2013)
Fonte: Mapa Teatro

que estrutura nossas subjetividades. Por isso, após os textos-babas serem produzidos, eles são intensamente debatidos pelo grupo, para que seja possível identificar e perspectivar, para além dos elementos relativos a uma abordagem crítica da escrita, fissuras que permitam reconhecer a presença de seus *afectos*,

com c (porque não é afeto de carinho), é afecto de ser afetado, de ser tocado, de ser perturbado, de ser contaminado. E isso produz uma experiência (...) que, na sua tensão com o nosso campo todo de representações, significados e etc., (...) funciona como um alarme que força o desejo a agir. O desejo entra em ação para conseguir dar um corpo para essa experiência de maneira que ela passe a participar da realidade, das nossas imagens e etc. (ROLNIK et al., 2016, n.p).

Coincidindo com o ponto de vista de Vladimir Safatle, que afirma que “não há poder que não crie uma ‘vida psíquica’ através das marcas que deixa nos corpos” (SAFATLE, 2015, p. 194), um dos exemplos compartilhados por Suely Rolnik, por exemplo, são as babas por ela produzidas a partir das marcas deixadas pelo violento período da ditadura brasileira, onde somente em um momento de maior abertura democrática, pode reconhecer os *afectos* ainda presentes nos “machucados invisíveis (mas não menos poderosos) ligados à inscrição deste trauma no corpo vibrátil de muitos criadores daquele tempo” (ROLNIK, 2005, p. 25).

As experiências de me perder por entre as *carreras* e *calles* de Bogotá, de entrar em contato com o repertório de laboratórios desenvolvidos pelo Mapa Teatro, de conhecer as abordagens estético-clínicas de Suely Rolnik, de perceber fisicamente a distinção entre cortar definida e indefinidamente a fita de Moebius, os fluidos que saíram do meu corpo em forma de escrita desejaram afirmar que

Por mais que não conheçam o caminho fazem o corte.
A experiência solitária e compartilhada ao mesmo tempo.

O corte que lembra o desejo.
Desejo do corpo que tanto quer falar.

Falar a palavra extraño muitas vezes,
até reconhecê-la como familiar.

Perder-se entre o estranho e o familiar.
Perder-se através de caminhos e cortes.

Até que não seja possível reconhecer-se
na palavra eu⁷¹.

(ZAMARIOLA apud ABDERHALDEN et al., 2013)

Exercitar tal escuta certamente faz parte de um dos *desplazamientos* mais significativos que já vivenciei como investigadora e criadora. Tal sequência de acontecimentos, a princípio banais, impulsionados pelo contexto laboratorial instaurado pelo Mapa Teatro, possibilitaram a germinação de movimentos vitais a que

71 “Por más que no conozcan el camino realizan el corte. La experiencia sola y compartida al mismo tiempo./ El corte que rememora el deseo. Deseo del cuerpo que tanto quiere hablar./ Hablar la palabra extraño muchas veces, hasta reconocerla como familiar./ Perderse entre lo extraño y lo familiar. Perderse por caminos y cortes./ Hasta que no sea posible reconocerse en la palabra yo”.

eu viria conseguir dar forma somente posteriormente.

Faço uso do termo germinação, por ele também ser utilizado por Suely Rolnik para debater uma das maneiras de o povo guarani nomear os órgãos que compõem a garganta. Para essa cultura, “que as palavras tenham alma e a alma encontre suas palavras é tão fundamental (...) que consideram que a doença, seja ela orgânica ou mental, vem quando estas se separam” (ROLNIK, 2018, p. 26). Nessa perspectiva, os termos *ñe’e* (palavra, alma) e *raity* (ninho) permitem compreender que as palavras “emergem da fecundação do ar do tempo em nossos corpos” (ibid., p. 26), e que essas afloram a partir dos nós que se fecundam nos ninhos das nossas gargantas.

Um desses nós na garganta ainda daria forma e força ao ninho no qual germinariam as palavras-alma que atravessariam a dissertação “O real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas: Emilio García Wehbi, Mapa Teatro e LOT”, pesquisa de mestrado que realizei sob orientação do professor Antônio Carlos de Araújo Silva.

Para além das indagações teóricas desenvolvidas durante a minha primeira investigação dedicada à cena latino-americana contemporânea, também buscava encontrar meios de poder vir a desdobrar poeticamente algumas dessas inquietações. A principal delas estava relacionada à evidente escassez de intercâmbios entre criadoras e criadores da América Latina. E é através dessa motivação que, ainda em 2013, em parceria com o [pH2]: estado de teatro, grupo do qual faço parte desde 2007, escrevi o “Projeto 85: a dívida em três

episódios”.

Através do suporte do Rumos, iniciativa do Itaú Cultural, as reverberações do ano de 1985 para o Brasil, a Colômbia e o México alimentaram a possibilidade de aproximar as histórias de países que precisaram passar por diferentes formas de reconstruções que contribuíram para o fortalecimento de muitos tipos de endividamento.

No horizonte político brasileiro, após duas décadas de ditadura militar (1964-1985), a eleição indireta de 15 de janeiro de 1985 se apresentava como uma promessa de uma transição política que poderia colocar fim a um longo e violento período. No contexto colombiano esse mesmo ano também havia sido determinante devido a *Toma y Retoma del Palacio de Justicia*, ocorridas entre os dias 06 e 07 de novembro em Bogotá, assim como devido à tragédia de Armero, iniciada no dia 13 de novembro. Nesse desastroso episódio, após a erupção do vulcão *Nevado del Ruiz* provocar o derretimento das geleiras de suas montanhas, a cidade de Armero foi inundada por uma grande quantidade de água e lava vulcânica que matou 20.000 de um total de 29.000 de seus habitantes. Ainda, no contexto mexicano, em 19 de setembro de 1985, acontece um terremoto de alta magnitude no qual se ferem aproximadamente 30.000 pessoas e morrem em torno de 10.000 somente na capital do país.

Impulsionada pelo laboratório realizado por Suely Rolnik junto ao Mapa Teatro, pude indagar acerca das dimensões macro e micropolíticas que seguem estruturando o inconsciente colonial-capitalístico de nossos territórios. E dessa maneira, então, encontro

52 *O Rosto da Mulher Endividada*,
[pH2]: estado de teatro (2015)
Fonte: Itaú Cultural

53 *Endividamento privado*,
[pH2]: estado de teatro e
La Maldita Vanidad (2015)
Foto: Renato Sircilli

54 *Endividamento público*,
[pH2]: estado de teatro e
Lagartijas Tiradas al Sol (2015)
Fonte: Renato Sircilli

meios para investigar e a criar junto ao [pH2]: estado de teatro, principalmente durante as residências realizadas em Bogotá, na Cidade do México, e em São Paulo.

Como tentativa de corte nas políticas do desejo levadas a cabo por criadoras e criadores nascidos a partir da década de 1980 na América Latina, desenvolvemos três experimentos. No primeiro deles, o filme *O Rosto da Mulher Endividada*⁷², as mães⁷³ das e dos criadores do [pH2]: estado de teatro, performaram dez desgraças: a iniciativa, o contrato assinado, a ascensão, a concorrência, a licença maternidade, a autonomia, o negócio próprio, a ruptura de contrato, a dívida, o seguro de vida e a demissão, como forma tensionarem as dívidas materiais e subjetivas por elas adquiridas em relação à própria democracia brasileira.

No segundo, *Endividamento privado*, realizado junto ao *La Maldita Vanidad*⁷⁴, grupo de teatro colombiano da cidade de Bogotá, compartilhamos as dívidas financeiras e simbólicas deixadas por uma figura paterna às suas filhas e filhos, um taxista, uma funcionária pública e uma aeromoça, que sobrepostas em cena ao anúncio de evacuação de uma cidade em decorrência de um vulcão que volta a estar ativo. Após diversos alarmes, a tragédia invade o palco transformando a organização espacial original em uma pilha de destroços formada

por carpete desfeito, sofá revirado, mesa desconfigurada, cadeira partida, porcelana destruída, televisor jogado, caixas de papelão amassadas, entre outros elementos que compunham o cenário.

É sobre estas materialidades, que se inicia o terceiro e último experimento, *Endividamento público*, criado em parceria com o grupo de teatro mexicano *Lagartijas Tiradas al Sol*⁷⁵, da cidade do México. Nele, no ano de 2031, após o acontecimento de uma grande catástrofe, uma nave-território se aproxima para auxiliar na reconstrução de um país arrasado. Essa intervenção externa é marcada por um cronômetro que busca acelerar a superficial restituição dos elementos que compõem a ruína, onde cada segundo por ele marcado também pontua o aumento da dívida adquirida.

72 O curta, dirigido por Renato Sircilli e Rodrigo Batista, teve o roteiro realizado por Luiz Paulo Pimentel de Souza e Nicole Oliveira.

73 Foram elas: Amélia Lopes, Maria Emília Alcebiades, Maria Cecília Faganello, Margareth de Gouveia, Marilene Pimentel, Meire Vieira Wanderley, Silvia Vidor, Solange Id, Sônia Maria da Silva Dias (em memória) e Suzana Valeria.

74 Participaram deste processo: Andres Estrada, Angélica Pietro, Daniel Diaza, Ella Becerra, Fernando Arroyave, Juan Manuel Lenis e Maria Adelaida Palacio como atores, e Jorge Hugo Marín como dramaturgo e diretor.

75 Neste projeto, Lázaro Gabino Rodríguez colaborou com o texto e o vídeo, além de trabalhar como performer.

55 *Los Incontados*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Mapa Teatro

3.1.2. *Los Incontados*: anatomia da violência na Colômbia

Vestígios de festas, marcas da violência

30 de maio de 2014. Esta é a segunda ocasião em que tenho a oportunidade de estar em Bogotá. Dessa vez estou hospedada entre a *carrera* 03 e a *calle* 12B, no bairro *La Candelaria*. Nessa histórica zona estão alguns dos mais significativos museus, teatros, bibliotecas e universidades da cidade. Nessa região também está localizada uma das praças mais importantes da capital colombiana, a *Plaza de Bolívar*, onde me encontro no final da tarde dessa sexta-feira. Composta por uma eclética arquitetura, é ao redor do monumento construído em homenagem a Simón Bolívar que estão os principais edifícios ligados aos poderes legislativo, judiciário, executivo e religioso da capital da Colômbia, como o *Congreso de la República*, o *Palacio de Justicia*, a *Casa de Nariño* e a *Catedral Primada*. Nesse amplo e movimentado espaço público, da mesma maneira em que é notável o convívio diário entre comerciantes, estudantes, pedestres, policiais, turistas e pombos, também é possível identificar a sobreposição de diferentes marcas da história desse país.

Sabemos, por exemplo, que durante a *IX Conferencia Panamericana*⁷⁶, realizada no contexto da Guerra Fria, na sexta-feira 09 de abril de 1948, após o assassinato do advogado e político Jorge Eliécer Gaitán, candidato à presidência pelo *Partido Liberal Colombiano* que recebia grande apoio popular, uma multidão se

56 Bogotazo, Bogotá (1948)
Fonte: Colture

57 Retomada do *Palacio de Justicia*, Bogotá (1985)
Fonte: Colprensa

reuniu na *Plaza de Bolívar* para dar início aos levantes, nomeados como *Bogotazo*, que fizeram estremecer a secular estabilidade das oligarquias dominantes.

Foi também nessa praça que se iniciou, na quarta-feira 06 de novembro de 1985, a impactante *Toma del Palacio de Justicia*. A operação idealizada pelo movimento guerrilheiro M-19, formado em decorrência das fraudes nas eleições presidenciais de 1970, viabilizou a ocupação das dependências da suprema corte colombiana. Nomeada *Operación Antonio Nariño: por los derechos del hombre*⁷⁷, a ação pretendia fazer um julgamento popular do presidente colombiano Belisario Betancurse (1923-2018). A tomada e a subsequente retomada do palácio, coordenada pelo exército colombiano, duraram mais de 28 horas. Nesse período, 98 pessoas foram mortas, entre elas trabalhadores do palácio, visitantes, juízes, militares, militantes e transeuntes; além do desaparecimento não reconhecido de outras 11.

Estar nessa praça me faz lembrar do Brasil. Faz-me recordar as manifestações iniciadas contra o aumento das tarifas dos transportes urbanos municipais, que anunciavam um intenso período de protestos marcados por fortes repressões policiais, que deixaram diversos manifestantes e jornalistas gravemente feridos. A cobertura parcial dos principais veículos de comunicação

contribui para que a grande mídia, que antes nomeava tais movimentos como baderna, passe a convocar protestos pautados pela consigna “sem vandalismo”, que pedem o fim da corrupção no Brasil. Em sua maioria são as e os manifestantes alinhados a esses interesses que irão vaiar a então presidenta Dilma Rousseff na abertura do campeonato mundial de futebol que começaria em poucos dias.

Neste momento, em meio ao acirrado debate relativo ao processo de paz a ser instaurado entre o governo, as *Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia*, as FARC, e o *Ejército de Liberación Nacional*, o ELN, a Colômbia realizava sua eleição presidencial. Com a não obrigatoriedade do voto no país, a taxa de abstenção costuma ser altíssima, e o foi ainda mais nessa eleição, a cujo primeiro turno apenas 40% das pessoas em situação regular para votar compareceram, sendo essa a menor participação já registrada no país.

Nesse representativo momento, eu carregava comigo algumas inquietações com relação aos lugares que poderiam ser ocupados, ou talvez desocupados, pela arte em conjunturas instáveis como as evidenciadas pela história do Brasil e da Colômbia. Atravessada por circunstâncias históricas como essas retorno para o encontro da *carrera 07* com a *calle 23* para assistir “*Los*

76 Organizada entre 1889 e 1948, reunia especialistas de diferentes áreas com o objetivo de estabelecer acordos entre os países do continente americano.

77 Em menção a um dos precursores do processo de independência do país, responsável pela tradução da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão (1789) na Colômbia.

58, 59 Primeiro pátio da sede do Mapa Teatro, Bogotá (2014)
Fonte: Rolf Abderhalden

Incontados” (2014). Ao entrar na sede do Mapa Teatro, reconheço que seu primeiro pátio está inteiramente ocultado, ocupado por um cenário-instalação que, apesar de não poder ser inteiramente acessado, convida os que chegam a se posicionarem em uma pequena arquibancada revestida por cortinas de veludo vermelho. Daquele ponto de vista, o público estava indiretamente iluminado por um lustre, que fazia parte da decoração desta ambiência, sendo constantemente interpelado por interferências sonoras que permitiam o deslocamento para fora de certa lógica espaço-temporal cotidiana.

“*Los Incontados*”, que estreia no *XIV Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá*, é a terceira parte de uma extensa investigação realizada pelo Mapa Teatro dedicada a buscar “uma resposta poética à história de um país marcado pela violência”⁷⁸ (SÁNCHEZ, 2018, p. 615). Nomeada como *Anatomia de la violencia en Colombia*, uma das principais referências para o desenvolvimento dessa pesquisa é o artigo publicado em abril de 1963 pelo historiador egípcio-britânico Eric Hobsbawm, no qual debate o fenômeno que ficou conhecido como *La violencia* (1946-1958). Nesse período, devido a acirradas disputas entre o *Partido Conservador Colombiano* e o *Partido Liberal Colombiano*, o país vivenciou, à exceção da Revolução Mexicana, “a maior mobilização armada

de camponeses (como guerrilheiros, bandoleiros, ou grupos de autodefesa) da história recente do hemisfério ocidental” (HOBSBAWM, 2017, p. 92).

La violencia evidencia as consequências de uma revolução social fracassada, na qual os enfrentamentos entre os dois principais partidos políticos da Colômbia se inflamaram na mesma medida em que a disputa de terras entre os pequenos produtores e os grandes latifundiários se intensificou. Durante esse conflito, através de um sistema de justiça paralelo às leis oficiais, naturalizaram-se inúmeras formas de violações cujas vítimas não eram “apenas mortas, mas torturadas, cortadas em pedaços pequenos (*picados a tamal*), desfiguradas e decapitadas” (ibid., p. 98). Conjunturas como essas possibilitaram que durante as décadas seguintes o paramilitarismo, o narcotráfico e a guerrilha encontrassem condições favoráveis para seu fortalecimento.

São esses, então, os temas centrais da trilogia composta pelas obras “*Los Santos Inocentes*” (2010), “*Discurso de un Hombre Decente*” (2012) e “*Los Incontados*”. Para essa última criação, que tem seu nome inspirado em um poema do escritor romeno Paul Celan (1920-1970), o grupo centrou-se nos episódios não contados da história colombiana, bem como nos que se tornaram incontáveis em decorrência dos intensos anos de violência, como

78 “*Una respuesta poética a la historia de un país marcado por la violencia*”.

60, 61 *Los Incontados*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Mapa Teatro

modo de debater a respeito dos “vivos que não importam, [e] dos mortos que não se contabilizam”⁷⁹ (VIGNOLO, 2018, p. 560).

Antes do cenário-instalação ser revelado, ouvimos a voz de uma mulher narrar “20 de junho de 1965, minha recordação mais antiga. Tenho certeza dessa data já que 35 anos depois pude verificá-la. Na minha lembrança escuto um padre falar de revolução”⁸⁰ (ABDERHALDEN et al., 2014a, n.p.). As cortinas se abrem e apresentam a sala de estar de uma casa de classe média urbana que possui mobílias de época, sofá aveludado, cadeiras estofadas, lustre de cristal, alguns abajures e uma antiga rádio vitrola. Em cena estão Heidi Abderhalden e um grupo de crianças da banda marcial do colégio *Carmenza de Sánchez*. Segurando bexigas coloridas e escutando a vitrola, ouvem as palavras anunciadas por um programa de rádio que responde a perguntas sobre expressões e seus respectivos significados para os diversos setores de uma sociedade. Interrogações essas relacionadas a termos como “mudança de estrutura”, “partidos políticos”, “reforma agrária”, “sensibilidade social”. Tais perguntas, ao se fundirem com a narração de um conto infantil, junto aos balões que sobem para o teto e com a intensa fumaça que começa a sair do lustre, fazem com que o pacto ficcional estabelecido pela obra ganhe traços menos

realistas.

Nos momentos seguintes, somente uma das crianças permanecerá nessa sala. Uma menina acompanha um ilusionista profissional fazer desaparecer pontos luminosos vermelhos de sua boca e de seus ouvidos, assim como revelar rubros lenços nos quais estão estampados a foice e o martelo, insígnias do trabalho agrícola e industrial, bem como o rosto de Ernesto “Che” Guevara (1928-1967), símbolo da Revolução Cubana, que se converteu em um ícone popular. Como passe de mágica, a rádio vitrola passa a emitir trechos inspirados em declarações de Camilo Torres Restrepo (1929-1966), padre que apoiou a guerrilha colombiana, ao se manifestar a favor da expropriação dos bens da igreja. A presença dessa menina em cena possibilitará que os ideais de um passado não tão distante comuniquem a essa criança, e também aos que testemunham tais pronunciamentos, que

não faça[m] barulho. E que seja[m] disciplinad[os]. Que se for[em] lea[is] ganharão um passeio. Que seja[m] firme[s] diante do inimigo e que não se mexa[m]. Caso não se mova[m] escaparão por efeito de mágica. E que seja[m] alegre[s]. Porque a revolução é uma festa⁸¹ (ibid., n.p.).

O áudio que remete ao pároco guerrilheiro morto em 13 de fevereiro de 1966 na emboscada sofrida em sua primeira ação armada, compartilhado com os que

79 “*Vivos que no cuentan, los muertos que no se cuentan*”.

80 “*20 de junio de 1965, mi recuerdo más antiguo. Tengo certeza de esa fecha ya que 35 años después pude verificarla. En mi recuerdo escucho un sacerdote hablar de revolución*”.

81 “*No haga ruido. Y que sea disciplinada. Que si es leal, le das un paseo. Que sea firme ante el enemigo y que no se mueva. Que si no se mueve se irán por arte de magia. Y que sea alegre. Porque la revolución es una fiesta*”.

62, 63 *Los Incontados*, Mapa Teatro (2014)
Fonte: Mapa Teatro

assistem ao espetáculo décadas depois, recorda o anseio por revoluções que possam ser vislumbradas como celebrações, tal como também propunha Jaime Bateman Cayón (1940-1983), um dos líderes do M-19. Por intermédio de perspectivas como essas, a obra convida os presentes a reconhecerem que as “transformações políticas efetivas não são apenas modificações nos modelos de circulação de bens e distribuição de riquezas, mas dos afetos que produzem corpos políticos, individuais e coletivos” (SAFATLE, 2015, n.p.). Nesse sentido, buscando introduzir outros ritmos perceptivos, uma segunda espacialidade é revelada através de frenéticas figuras mascaradas que estouram bexigas com ímpeto, atiram com força fitas coloridas e, de tempos em tempos, se lançam com vigor no chão.

Essas ações retomam e intensificam elementos presentes em *“Los Santos Inocentes”*, obra na qual duas celebrações que acontecem no dia 28 de dezembro são colocadas em relação. Uma delas é o aniversário de Heidi Abderhalden, e a outra é a festa dos Santos Inocentes⁸² de Guapi, localizada na costa pacífica da Colômbia. As especificidades geográficas dessa cidade, situada em uma zona que não possui acesso terrestre, contribuíram para que a região se convertesse em um ponto estratégico para o narcotráfico, onde junto à “rota de saída da droga

(...) a presença do exército acab[ou] fechando o ciclo dos atores do conflito colombiano, em um estado contínuo de tensão”⁸³ (REYES, 2014, p. 910). Em contextos como esses, as chicotadas atualmente trocadas entre os que participam de tal festividade, podem ser lidas como “único anticorpo eficaz contra as devastações do corpo social levadas a cabo pela exploração da coca e da mineração, pelos crimes de guerra e pela humilhação espiritual”⁸⁴ (VIGNOLO, 2018, p. 552).

Os vestígios da festividade dos Santos Inocentes de Guapi em *“Los Incontados”* se dão, por exemplo, por meio de áudios que anunciam que “é necessário ser daqui para compreender. É preciso ser daqui para sentir prazer com a dor”⁸⁵ (ABDERHALDEN et al., 2014a, n.p.). Há também cenas que explicitam a possível presença de infiltrados como HH, também conhecido como Hernán Hernández, entre tantos outros codinomes de José Everth Veloza García, ex-narcotraficante e ex-comandante paramilitar do *Bloque Calima das Autodefensas Unidas de Colombia*, extraditado em março de 2009 após confessar haver cometido mais de 3.000 assassinatos. A atmosfera de tensão instaurada faz ecoar nos corpos dos que assistem tal obra uma dualidade de afetos que também está presente nesta festa, por exemplo no fato de a força insurgente da esperança se apresentar nesse caso “indissociáve[l] de

82 Segundo o calendário cristão, essa data recorda os recém nascidos que foram mortos em Belém pelo decreto do rei Herodes.

83 *“Ruta de salida de la droga (...) la presencia del ejército termina por cerrar el ciclo de los actores del conflicto colombiano, en un estado continuo de tensión”.*

84 *“Único anticuerpo eficaz frente a las devastaciones del cuerpo social llevado a cabo por la explotación cocalera y minera, los crímenes de guerra y la vejación espiritual”.*

85 *“Hay que ser de aquí para comprenderlo. Hay que ser de aquí para sentir placer con el dolor”.*

certa imunização produzida pela necessidade de apelar à circulação social do medo” (SAFATLE, 2015, p. 152).

Os desmascaramentos espaciais e afetivos continuam a marcar a encenação de “*Los Incontados*”, quando mais camadas se abrem, assim como as de um país que pouco a pouco se descortina e permite ver reminiscências de um passado não tão distante.

No terceiro e último plano da instalação, está o *rapper* colombiano Jeihhco Castaño, líder social e cantor do coletivo de hip-hop *La Élite*, da *Comuna 13* de Medellín, que narra um suposto discurso encontrado no bolso do narcotraficante colombiano Pablo Escobar (1949-1993), no dia de sua morte. Nele, o chefe do cartel de Medellín, popularmente chamado de *Robin Hood de los pobres* por haver financiado programas como o *Medellín sin tugurios*⁸⁶, prometia fazer com que o país fosse reconhecido pelo seu “ouro branco, a neve da Colômbia”⁸⁷ (ABDERHALDEN, 2014a, n.p.), para assim “tirar a Colômbia da lista dos países mais pobres do mundo”⁸⁸ (ibid., n.p.), e fazer “este exuberante trópico [ser] marcado por uma nova sensibilidade”⁸⁹ (ibid., n.p.), tal como já anunciado no espetáculo “*Discurso de un Hombre Decente*”, segunda criação desta trilogia.

Nesse mesmo ambiente também está Danilo Jiménez, um dos integrantes de uma das bandas que tocava nas festas patrocinadas por Pablo Escobar, a *Marco Fidel Suárez*, cuja presença remete ao ataque realizado com um carro bomba em uma comemoração clandestina que aconteceu nas proximidades da *Plaza de Toros La Macarena* de Medellín no dia 16 de fevereiro de 1991, e que deixou mais de 150

pessoas feridas, matou 19 civis, além de 09 agentes do serviço da *Dirección Nacional de Inteligencia*. Através de canções como “*Aquellos ojos verdes*”, Jiménez compartilha as graves sequelas produzidas por esse fatídico episódio, que levou sua mulher à óbito e determinou a perda de algumas capacidades cognitivas do músico. Por intermédio da melancolia que marca as descompassadas batidas de bolero por ele tocadas em uma clave de madeira, os que partilham desse testemunho podem sensivelmente virem a concordar com a declaração feita em 1960 pela crítica de arte argentina-colombiana Marta Traba, que afirma que a “Colômbia é um país que vive em câmera lenta, esperando que alguém o coloque no ritmo certo”⁹⁰ (TRABA, 2002, p. 38).

Contrastando com essa temporalidade, outra figura justaposta a essa cena é a popular apresentadora de televisão colombiana Virginia Vallejo, performada por Agnes Brekke, que de maneira bem humorada, remetendo a um estado lisérgico, compartilha notas emitidas pela imprensa internacional relacionadas ao tráfico e à legalização de drogas. É na esteira do humor que também são projetadas cenas do filme “*Tempos Modernos*”, nas quais o comediante Charles Chaplin, na prisão, sem perceber, troca o sal de sua comida pelo pó branco escondido por outro preso. Os efeitos da cocaína

⁸⁶ Medellín sem favelas.

⁸⁷ “*Oro blanco, la nieve de Colombia*”.

⁸⁸ “*Sacar a Colombia de la lista de los países más pobres del mundo*”.

⁸⁹ “*Este exuberante trópico será marcado por una nueva sensibilidad*”.

⁹⁰ “*Colombia es un país que vive en cámara lenta, esperando que alguien lo ponga en el ritmo justo*”.

64, 65 *Los Incontados*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Mapa Teatro

na personagem são risíveis, assim como a menção à planta que dá origem a esta droga, a *Erythroxylum coca*, personificada através do corpo pulsante de Heidi Abderhalden por meio de movimentos de êxtase e exaustão, em consonância com uma encenação que busca estremecer as e os espectadores através de constantes

alterações de ritmos, desde a exasperante imobilidade do país do Sagrado Coração até o frenético delírio da bonança cocaleira, em um filme que - como o sonho futurista de uma revolução vindoura - procede por saltos, limites, vazios, contradições⁹¹ (VIGNOLO, 2018, p. 563).

São esses constantes saltos rítmicos que permitem às espectadoras e aos espectadores adentrarem nos múltiplos sentidos de algumas das tensões macro e micropolíticas que tornaram possível, na história específica desse país, “a presença da festa, tão intensa e cotidiana quanto a da violência”⁹² (ROLNIK, 2018a, n.p.).

O público de “*Los Incontados*”, posicionado como cúmplice nesse acontecimento cênico-instalativo articulado é testemunha dos gestos poéticos e políticos de uma anatomia segundo a qual os artistas do Mapa Teatro “cultivam os sinais vitais do nosso viver cotidiano, diagnosticam os sintomas de um mal-estar que nos permeia, nos incutem drogas em doses homeopáticas, dissecam nossas emoções, operando no tecido vivo das

memórias individuais e coletivas”⁹³ (VIGNOLO, 2018, p. 547), buscando, assim, complexificar os vínculos entre o gozo e o terror presentes nesta sociedade.

É com essa força que as e os criadores finalizam o espetáculo, deslocando boa parte das plantas concentradas na parte mais distante do público para a sala burguesa. E é em meio à acumulação desses elementos que o famoso intérprete de telenovelas, o ator colombiano Julián Díaz, narra o último texto da peça, um sonho que se passa em abril de 1930. Nele, um homem fascinado pela velocidade e pelo futuro, que anda sempre com um pedaço de sabão no bolso, tenta sair de um dos vagões do metrô de Moscou. Quando consegue sair, é parado por três policiais que o levam para um tribunal, que o acusa de ter cometido um delito. Culpado, é conduzido por um algoz com um chicote na mão, que o leva a um trem que percorrerá toda a Rússia. O condenado tenta em vão recitar seus poemas, quando então, assustado, desperta e vai lavar as mãos. A rememoração onírica, que remete ao poeta russo Vladimir Maiakovski (1893-1930), em tensão com as diversas insurgências articuladas no espetáculo, é colocada em cena pelo Mapa Teatro como forma de questionar o fato de as revoluções precisarem se basear não somente na reapropriação dos meios de produção, mas também nos “meios de reprodução - reapropriação, portanto, do ‘saber-

91 “*Alteraciones de ritmos, desde el exasperante inmovilismo del país del Sagrado Corazón hasta el delirio frenético de la bonanza cocaleira, en una película que - como el sueño futurista de una revolución venidera - procede por brincos, saltos, vacíos, contradicciones*”.

92 “*La presencia de la fiesta, tan intensa y cotidiana como la de la violencia*”.

93 “*Auscultan los signos vitales de nuestro vivir cotidiano, diagnostican los síntomas de un malestar que nos permea, nos inculcan drogas en dosis homeopáticas, diseccionan nuestras emociones, operando en el tejido vivo de memorias individuales y colectivas*”.

66, 67 *Los Incontados*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Mapa Teatro

do-corpo’, da sexualidade, dos afetos, da linguagem, da imaginação e do desejo” (PRECIADO, 2018, p. 15).

Lentamente, a ausência de luz ao final do espetáculo permite que uma camada de acrílico que divide palco e plateia, por fim, seja evidenciada. Refletidos nessa superfície, as espectadoras e os espectadores tendem a não saírem da frente do cenário-instalação. Na partilha instaurada e na paralisia posteriormente provocada, os presentes parecem reconhecer o esforço empreendido nesse complexo processo, tanto pelos intérpretes quanto pelos inúmeros outros agentes envolvidos, como se também tivéssemos acabado de participar de uma longa festa ou de uma larga manifestação.

Espelhados dessa maneira específica, através dos afetos gerados pela experiência de *“Los Incontados”*, somos “parceiros no cenário de um reconhecimento comum e de um trabalho político coletivo: o trabalho de habitar a invenção de um passado e de um futuro no abismo do potencial”⁹⁴ (PALLADINI, 2018, p. 672).

Ao partilharem os diversos vestígios de festas e as inúmeras marcas da violência na Colômbia através de distintos saltos rítmicos e perceptivos, o Mapa Teatro consegue através destes gestos poéticos e políticos evidenciar que

um objeto estético não é apenas a realização de um plano construtivo que se apropria dos materiais à sua disposição. Ele é também a desorganização de tal plano a partir da resistência dos materiais, a cena no interior da qual o plano construtivo encontra seu limite. Uma obra de arte totalmente construída, incapaz de levar ao paroxismo a tensão entre forma e material, seria a monstruosidade da simples exemplificação de um estilo (SAFATLE, 2015, p. 261).

94 *“Compañeros en el escenario de un reconocimiento común y de una labor política colectiva: la labor de habitar la invención de un pasado y un futuro en el golfo del potencial”.*

68, 69 *Los Incontados: un tríptico*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

Encenação enquanto instalação

25 de outubro de 2014. Na tarde desse sábado, nas vésperas do acirrado segundo turno no qual a então presidenta Dilma Rousseff disputava a eleição com o candidato Aécio Neves, conduzo, como educadora da mostra na 31^a Bienal Internacional de Arte de São Paulo, algumas visitas dentro da mostra dedicada a indagar *Como (...) coisas que não existem*⁹⁵. Como obra comum presente em todos os roteiros, convidava os visitantes a percorrerem as sinuosas rampas do pavilhão projetado em 1957 pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer (1907-2012) em direção ao seu último andar, onde se encontrava uma estrutura de madeira de grandes dimensões que podia ser acessada por diferentes entradas.

Uma delas, servia de conexão a um espaço que de tempos em tempos tinha sua luminosidade alterada. Essa iluminação variável em seu ápice revelava as cortinas de veludo vermelho que circundavam esse lugar, e em sua menor incidência permitia que fosse visto, através de uma divisória de acrílico, um segundo ambiente formado por mobílias de época espalhadas, cadeiras estofadas caídas no chão, alguns abajures acesos, algumas plantas dispersas, diferentes instrumentos musicais e uma antiga rádio vitrola. Dispostos de maneira explicitamente desordenada,

tais elementos também estavam acompanhados por uma grande quantidade de confetes e bexigas coloridas, além de vibrantes fitas metálicas, possivelmente indícios de alguma festa que ali teria acontecido.

Em *“Los Incontados: un tríptico”*, o estado de desordem de um ambiente privado é uma das perspectivas eleitas pelos criadores do Mapa Teatro para evidenciar os históricos vínculos entre o gozo da celebração e o horror da violência nas narrativas não contadas sobre seu país. Na instalação, são principalmente os dispositivos de som e luz que orientam os visitantes pelos rastros que constituem algumas partes dessas histórias, como a rádio vitrola que inesperadamente começa a funcionar e a emitir perguntas como “você sabia que a expressão oligarquia significa para a classe alta insulto e para a classe baixa privilégio?”⁹⁶ (ABDERHALDEN et al., 2014, n.p.), seguida por perguntas análogas como, “você sabia que a expressão violência significa para a classe alta bandolerismo e para a classe baixa não conformismo?”⁹⁷ (ibid., n.p.), além de “você sabia que a expressão revolução significa para a classe alta subversão imoral e para a classe baixa mudança construtiva?”⁹⁸ (ibid., n.p.).

A atmosfera instaurada, aos poucos, ganha traços de estranhamento, quando os instrumentos para fanfarra, como surdos e caixas, começam a se mover por meio

95 Cujo projeto curatorial esteve a cargo de Benjamin Seroussi, da França; Charles Esche, da Escóssia; Galit Eilat e Oren Sagiv, de Israel; Luiza Proença, do Brasil; Nuria Enguita e Pablo Lafuente, da Espanha.

96 *“Sabía usted que la expresión oligarquía significa para la clase alta insulto y para la clase baja privilegio?”*.

97 *“Sabía usted que la expresión violencia significa para la clase alta bandolerismo y para la clase baja no conformismo?”*.

98 *“Sabía usted que la expresión revolución significa para la clase alta subversión imoral y para la clase baja cambio constructivo?”*.

70, 71 *Los Incontados: un tríptico*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

de mecanismos eletrônicos que permitem a emissão de sonoridades semelhantes às marchas cívicas. Nesse instante, uma outra parte da instalação começa a ganhar destaque, convidando os visitantes a se deslocarem por suas diferentes ambiências. Ao adentrar esse segundo espaço, os traços de uma outra festa se explicitam nas paredes forradas por uma grande quantidade de luzes policromáticas e máscaras de expressões grotescas. O acúmulo de informações é reforçado por áudios como “o diabo está infiltrado na festa”⁹⁹ (ibid., n.p.), e por imagens emitidas por um televisor e um projetor que transmitem registros da festa dos Santos Inocentes de Guapi. Em determinado momento dos vídeos, os brincantes se aglutinam e fazem recordar blocos de carnaval, porém, quebrando tal expectativa, se convertem em um cortejo que brada “saíam daqui os paramilitares! Saiam daqui os guerrilheiros!”¹⁰⁰ (ibid., n.p.).

Se as reações dos que entram nesse trecho da instalação variam entre o choque, o medo e o riso, tais estados se potencializam quando o inesperado continua a fazer parte da criação através de breves *black-outs*. Por intermédio desse recurso, os olhares dos presentes são conduzidos para as frestas de luz que revelavam um terceiro ambiente, coberto por uma tela de proteção translúcida que impede o acesso do público, composto por

diversas árvores de tamanho mediano. Visíveis por um tempo reduzido, as plantas, que remetem às vegetações tropicais, aparecem justapostas a gravações relacionadas à malária e ao comércio e consumo da cocaína. Quando retorna à escuridão, tal ponto de vista se contrapõem ao lustre aceso na primeira parte da instalação, instigando os visitantes a retornarem para aquela perspectiva, momento no qual já não é mais possível ver com nitidez os outros espaços, mas apenas silhuetas refletidas na estrutura de acrílico do lugar envolto por cortinas de veludo vermelho.

Através das espacialidades e materialidades compartilhadas, ao proporem deslocamentos constantes como modo de fruição para “*Los Incontados: un tríptico*”, mais do que questionarem se tal experiência deveria ser categorizada como teatro ou instalação, os artistas do Mapa Teatro estão interessados em articular um “acontecimento artístico que potencialize a dimensão simbólica de uma circunstância da vida, respeitando seu ritmo orgânico, sua maneira de se relacionar e de tornar-se imaginário coletivo”¹⁰¹ (CASTAÑEDA, 2014, p. 125). Dessa maneira as e os artistas do grupo indagam os que participam dessa obra sobre “nosso senso de estabilidade e domínio do mundo, e revel[am] a ‘verdadeira’ natureza de nossa subjetividade fragmentada e descentrada”¹⁰² (BISHOP, 2008, p. 50-51).

99 “*El diablo se ha metido en la fiesta*”.

100 “*Vayanse de aquí los paracos! Vayanse de aquí los guerrillos!*”.

101 “*Acontecimiento artístico que potencie la dimensión simbólica de una circunstancia de la vida, respetando su ritmo orgánico, su manera de relatarse y hacerse imaginario colectivo*”.

102 “*Nuestro sentido de estabilidad y de dominio del mundo, y revelar la ‘verdadera’ naturaleza de nuestra subjetividad fragmentada y descentrada*”.

72, 73 *Los Incontados: un tríptico*,
Mapa Teatro (2014)
Fonte: Fundação Bienal de São Paulo

Por intermédio do convite feito às e aos visitantes de percorrerm esse cenário-instalação, o Mapa Teatro verticaliza dispositivos cênicos presentes em “*Los Incontados*”, ao dar “ênfase no imediatismo sensorial, na participação física (o espectador deve, literalmente, penetrar na obra) e na consciência intensificada dos outros visitantes que se tornam parte da peça em exposição”¹⁰³(ibid., p. 47).

Com relação a trabalhos que buscam convocar suas e seus espectadores a deslocamentos físicos e perceptivos, o investigador germano-brasileiro Stephan Baumgartel coloca em destaque aspectos tais como “imersão do espectador no trabalho artístico, capacitação do espectador enquanto leitor ativo e até interação do espectador com o dispositivo artístico, bem como a hegemonia das qualidades materiais e sensoriais dos objetos sobre sua dimensão simbólica” (BAUMGARTEL, 2010, n.p.). Nesses tipos específicos de criação haveria uma alteração do eixo comunicacional através da radicalização das

relações entre a prática teatral e a realidade social, especialmente no que concerne à construção do que chamamos de realidade, bem como uma tomada de consciência dos espectadores sobre seu posicionamento concreto nesse processo (ibid., n.p.).

No caso específico de “*Los Incontados: un tríptico*”,

através de uma anatomia que se que constrói junto ao público, o Mapa Teatro oportuniza que tal experiência física e sensória produza nos corpos das e dos visitantes sensíveis cartografias a respeito de determinados aspectos que tornaram possível, na geografia específica da Colômbia, os elos entre afetos como a esperança e o medo. Buscando reconfigurar, mesmo que temporariamente, tal circuito, as e os artistas do grupo colocam em destaque o fato de que

nunca seremos capazes de pensar novos sujeitos políticos sem nos perguntarmos inicialmente sobre como produzir outros corpos. Não será com os mesmos corpos construídos por afetos que até agora sedimentaram nossa subserviência que seremos capazes de criar realidades políticas ainda impensadas (SAFATLE, 2015, p. 37).

103 “*Enfasis en la inmediatez sensorial, en la participación física (el espectador debe, literalmente, penetrar en la obra) y en la conciencia agudizada de otros visitantes que llegan a formar parte de la pieza en exposición*”.

74 Prelúdio,
Paola Ospina (2014)
Fonte: Mapa Teatro

3.1.3. *Experimenta/sur*: práticas de pensamento e criação das artes vivas

Artes vivas e seus prelúdios

10 de junho de 2014. Depois de duas intensas semanas, esse é o meu penúltimo dia em Bogotá. Após vivenciar diversas experiências no *III Experimenta/sur*, retornar na manhã dessa terça-feira para a *Plaza de Bolívar* me faz recordar a artista brasileira Eleonora Fabião, que esteve naquela praça para desenvolver proposições como “*jarros*” e “converso sobre qualquer assunto”¹⁰⁴. Para o desenvolvimento de suas proposições, a artista destaca a necessidade de elaboração de enunciados para a construção de programas performativos que funcionem como “um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio” (FABIÃO, 2013, p. 04). Em “converso sobre qualquer assunto”, o programa que sintetizava as ações articuladas pela artista, era “sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras de minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: converso sobre qualquer assunto. Exibir o chamado e esperar” (FABIÃO; LEPECKI, 2015, p. 12).

104 Na ocasião do VII *Encuentro Hemisférico de Performance - Ciudadanías en escena: entradas y salidas de los derechos culturales*, ocorrido entre os dias 21 e 29 de agosto de 2009.

75 jarros,
Eleonora Fabião (2009)
Foto: Niki Kekos

76 converso sobre qualquer assunto,
Eleonora Fabião (2009)
Fonte: Eleonora Fabião e André Lepecki

Realizada em locais de grande circulação, uma das prioridades dessa proposição era performar “a abertura de ‘um estado de arte sem arte’ como diz Mário Pedrosa” (ibid., p. 14), para assim conseguir “desacelerar espetacularidade, acelerar receptividade; criar uma zona de instabilidade, terreno precário onde cadeira, chão, eu, outro, nós, comunicação, palavras, cidade, público, privado permaneçam mudando de sentido” (ibid., p. 17), para assim poder estar permeável a cruzamentos como o ocorrido com o grupo de crianças que, quando a encontram na *Plaza de Bolívar* passam a fazer uma série de perguntas sobre ela e sobre o Brasil. Uma das indagações das crianças foi se a artista tinha filhos. Ao contar que sim, ela lança o desafio para tentarem adivinhar o nome. Eleonora Fabião narra que o primeiro nome que escutou foi Valentina, que de fato é o de sua filha. Essa coincidência a fez ter a sensação de ter colocado em prática o impossível.

Assim, a artista propõe o encontro como prática do impossível, por não desejar tornar “o impossível possível, mas viver impossíveis” (ibid., p. 117). A partir de experiências como essas Fabião cogita a possibilidade de a arte gerar aberturas para o acontecimento de práticas, de paradoxos, de políticas, de exercícios de pensamento e de ações que possibilitem “sofisticar a circulação perceptiva e sensorial (mnemônica, atual, imaginativa), a circulação

afetiva (capacidade de afetar e ser afetado) e a circulação temporal (passados, presentes, futuros, mitos)” (FABIÃO, 2011, p. 65).

Assim como as evocadas por Eleonora Fabião, foram aberturas ligadas ao impossível que pude experimentar junto a aproximadamente trinta criadoras e criadores¹⁰⁵ – vindos da Argentina, da Bolívia, do Brasil, do Chile, da Costa Rica, de Cuba, do Equador, do México, do Peru, do Uruguai, da Venezuela, e de diferentes partes da Colômbia –, durante o encontro dedicado às artes vivas organizado pelo Mapa Teatro entre os dias 28 de maio e 11 de junho de 2014. Os temas centrais que guiaram a composição de sua programação foram as noções de efêmero e precário. Tais noções também são debatidas nas práticas e teorias de Eleonora Fabião, como por exemplo quando coloca que

se o efêmero é transitório, momentâneo, breve (o oposto do que é permanente), o precário é instável, arriscado, perigoso (o oposto do que é seguro e estável). Se o efêmero é diáfano, o precário é trêmulo. Se “efemeridade” denota desaparecimento e ausência (assim, prevendo que, em determinado momento, algo foi visualizado por completo), “precariedade” denota a incompletude de toda aparição em sua condição corporal, móvel e constitutiva. Se o efêmero pode abrir espaços de melancolia, a materialidade e a emergência da precariedade a inervam violentamente. Se o efêmero ensaia a morte, a precariedade vive a vida. Se o efêmero se refere ao não duradouro, o precário descobre que “o que está em construção já é uma ruína”. Se o efêmero

105 Foram elas e eles:
Alejandro Jaramillo,
Ana Maria Vallejo, Ariel
Farace, Bertha Díaz,
Carlos Salazar Lermont,
Catalina Vargas Tovar,
Claudia Eid Asbun,
Cristobal Carvajal,
Diana Daf Collazos,
Diego Aramburo, Eloisa
Jaramillo, Fredy Higuera,
Isabel Garcia, Juan
Aldana, Juan Carlos
Dávila, Luis Mondragon,
Marcela Flores, Maribel
Ciodaro, Mariela
Richmond, Matias
Umpierrez, Oscar Cortés,
Oscar Moreno, Paola
Ospina, Ricardo Holcer,
Sofia Arrieta, Silvia
Suárez, Talata Rodríguez,
Talma Salem, Tamara
Cubas, William Ruiz e
Zoitsa Noriega.

77, 78 Laboratório de Heidi e Rolf Abderhalden, Bogotá (2014)
Fonte: Mapa Teatro

deixa vestígios, o precário é por si só uma lembrança, e deixa o que é. O precário não exatamente anuncia nem se assemelha ao seu desaparecimento, performa a latência do passado e do futuro como presença. Simplesmente aparece¹⁰⁶ (FABIÃO, 2012, p. 134).

Para diversas e diversos artistas latino-americanos implicados prática e teoricamente com tais temáticas, a noção de “artes vivas” que possibilita nomear “uma série de práticas heterogêneas que na América Latina dão conta do giro performativo da cultura”¹⁰⁷ (DÍAZ; PONCE, 2019, p. 195). No contexto da Colômbia, as artes vivas começam a ganhar força quando, no ano de 2007, a filósofa Adriana Urrea, os diretores de teatro Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden, a escultora Jaidy Díaz, o artista visual José Alejandro Restrepo, e o dramaturgo Víctor Viviescas, através do suporte da *Universidad Nacional de Colombia*, idealizam a *Maestría Interdisciplinar de Teatro y Artes Vivas*, a MITAV. Como princípio formativo, tal mestrado busca investigar o corpo a partir de

todas as suas forças e em todas as suas formas, em suas possíveis configurações e desconfigurações – físicas, simbólicas, políticas – mas, sobretudo, em sua presença viva e inescapável, mesmo quando está ausente e aparece – em seu silêncio e distância – como latência, espectro, fantasma ou promessa da imaginação¹⁰⁸ (ibid., p. 713).

Tal formação artística e acadêmica viabilizou,

por exemplo, a criação da pioneira *Red de Artes Vivas*¹⁰⁹, relevante iniciativa composta por parte das e dos primeiros egressos da MITAV, que desde 2009 – através de diferentes iniciativas que têm como intuito comum ampliar “paradigmas e formas de viver o corpo (...) neste momento na Colômbia e na América Latina”¹¹⁰ (JARAMILLO et at., 2017, n.p.) – impulsiona proposições que “escapam à classificação, e se contaminam e deslocam o teatral”¹¹¹ (DÍAZ; PONCE, 2019, p. 195).

Para Rolf Abderhalden, as proposições ligadas às artes vivas, sejam elas “coreográficas, cinematográficas, cênicas, escriturais, musicais, plásticas, sonoras, vocais, visuais, cartográficas”¹¹² (ABDERHALDEN, 2018, p. 709), possuem a específica capacidade de produzir “deslocamentos em uma paisagem de paradoxos e contrastes como o do nosso continente: abundante e miserável, aberto e intolerante, tradicional e criativo, recatado e descarado, tudo ao mesmo tempo”¹¹³ (ibid., p. 709). Essa capacidade se dá através da formulação de ações que almejam realizar interferências poéticas e políticas em contextos marcados por “antigas e permanentes práticas de violência, e submetido[s] a tantas formas diferentes de colonização, desde a língua e o corpo até a representação”¹¹⁴ (ibid., p. 711).

Durante *III Experimenta/sur* me aproximei de

106 “If the ephemeral is transient, momentary, brief (the opposite of what is permanent), the precarious is unstable, risky, dangerous (the opposite of what is secure, stable, and safe). If the ephemeral is diaphanous, the precarious is shaky. If “ephemerality” denotes disappearance and absence (thus, predicating that at a certain moment, something was fully given to view), “precariousness” denotes the incompleteness of every apparition as its corporeal, moving, constitutive condition. If the ephemeral can open spaces of melancholy, the precarious’ materiality and emergency violently innervates. If the ephemeral rehearses death, precariousness lives life. If the ephemeral refers to the non-lasting, the precarious discovers that “what is under construction is already a ruin”. If the ephemeral leaves traces, the precarious is by itself a remainder and leaves what it is. e precarious does not exactly announce or resemble its disappearance, it performs the latency of past and future as presence. It simply appears” (FABIÃO, 2012, p. 134).

79 Prelúdio,
Silvia Suárez (2014)
Fonte: Mapa Teatro

80 Prelúdio,
Marcela Flores (2014)
Foto: Paola Lopes Zamariola

81 Prelúdio,
Diana Daf Collazos (2014)
Fonte: Mapa Teatro

algumas das práticas de pensamento e criação das artes vivas, ao participar de laboratórios como o de *“Preludio y montaje”*, orientado por Heidi Abderhalden e Rolf Abderhalden, que tornou possível “disparar perguntas, propiciar discussões e abrir canais para despertar, para que o significado do mundo se multiplique e, com ele, o sentido de estar na arte hoje”¹¹⁵ (DÍAZ apud ABDERHALDEN et al., 2013, n.p.). Nesse laboratório, Heidi e Rolf convidaram as e os participantes a habitarem um território instável de investigação, para que assim as proposições ali desenvolvidas pudessem produzir aberturas ao inesperado. Ao indagarem sobre as formas como criamos, buscaram reconsiderar modos já estabelecidos, e por isso, durante tal imersão, uma das principais noções articuladas foi a de prelúdio. Inspirada em uma terminologia do campo musical, essa nomenclatura busca dar ênfase aos preâmbulos dos processos criativos, momento no qual é possível identificar uma maior abertura ao risco, onde a vulnerabilidade ainda pode operar suas forças.

Boa parte das provocações feitas relacionam-se ao laboratório realizado pela investigadora italiana Giulia Palladini no *II Experimenta/sur*, nomeado como *“Qué valor de uso tiene el performance: montaje, finitud y autonomía”*. Uma das principais referências abordadas por Palladini é “A ordem do discurso”, aula inaugural

ministrada pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) em 02 de dezembro de 1970, na qual enfatiza como os modos de produção de discurso – que são controlados, selecionados, organizados e redistribuídos – configuram-se a partir de dispositivos presentes nas maneiras como se constituem os inícios. Para identificar tais aspectos, nesse texto Foucault enuncia a vontade de “não ter de começar, um desejo de se encontrar, logo de entrada, do outro lado do discurso” (FOUCAULT, 1996, p. 06), onde

ao invés de tomar a palavra, gostaria de ser envolvido por ela e levado bem além de todo começo possível. Gostaria de perceber que no momento de falar uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encadeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo (ibid., p. 05).

Ao diagnosticar como a lógica capitalista incide sobre diferentes práticas de produção e criação, Giulia Palladini afirma ser necessário colocar em prática outras temporalidades para que essas possam vir a afetar os modos como investigamos, “que não [são] apenas econômic[os], mas socia[ais], emociona[ais], polític[os]. Porque toda forma de produção é, no centro, a transformação da matéria criativa: é produção e extensão de um mundo”¹¹⁶ (PALLADINI, 2018, n.p.).

107 *“Nombrar una serie de prácticas heterogéneas que en América Latina dan cuenta del giro performativo de la cultura”*(DÍAZ; PONCE, 2019, p. 195).

108 *“Todas sus fuerzas y en todas sus formas, en sus posibles configuraciones y des-configuraciones - físicas, simbólicas, políticas - pero, sobre todo, en su presencia viva, ineludible, incluso cuando aquel está ausente, y aparece - en su silencio y lejanía - como latencia, espectro, fantasma o promesa de la imaginación”.*

109 Atualmente composta por Alejandro Jaramillo, Eloísa Jaramillo, Laura Wiesner, Margarita Ortega, Mateo Mejía e Salomé Rojas.

110 *“Paradigmas y maneras de vivir el cuerpo (...) [en] este momento de Colombia y de América Latina”.*

111 *“Escapan a la clasificación, se contaminan y dislocan lo teatral”.*

82 Prelúdio,
Eloisa Jaramillo (2014)
Fonte: Red de Artes Vivas

83 Prelúdio,
Mariela Richmond (2014)
Fonte: Mapa Teatro

84 Prelúdio,
Paola Lopes Zamariola (2014)
Fonte: Mapa Teatro

O que fazemos de nossas práticas, como empregamos nosso tempo nelas e que valores são atribuídos a elas são indagações realizadas por Giulia Palladini que foram reforçadas pelos irmãos Abderhalden. Interessados em como o valor do tempo altera a percepção do que pode ser configurado como criação, ao longo dos prelúdios suscitados, buscaram cogitar formas de resistência à objetificação e à alienação dos modos de produção através de práticas mais disponíveis aos *afectos* do que focadas nos efeitos gerados, possibilitando dessa maneira

uma atualização intermitente do horizonte do possível. É o tipo de produção que ocupa clandestinamente as durações do capitalismo (sua temporalidade projetiva, sua transformação obstinada do uso em consumo, a violência de suas crises e suas fronteiras) e institui uma temporalidade autônoma para a imaginação de um prazer possível. É um trabalho que permite e estabelece uma diminuição autônoma do tempo, que escapa à lógica segundo a qual o presente é apresentado como uma queda progressiva em direção à morte – uma queda que é chamada alternativamente de fronteira, desemprego, falência, exclusão da maioria dos sistemas econômicos, o advento da guerra; em outras palavras, o prelúdio luta contra a lógica da agonia do capitalismo¹¹⁷ (ibid., n.p.)

Sob essa perspectiva, as e os participantes do *III Experimenta/sur* desenvolveram prelúdios como os levados a cabo pela crítica de arte colombiana Silvia

Suárez que, por exemplo, apresentou em *loop* o vídeo de um dos incêndios que aconteceram durante a *Toma y Retoma del Palacio de Justicia*. Já a artista mexicana Marcela Flores, optou por plantar sementes de calêndula em terras trazidas da Cidade do México, e posteriormente distribuiu desenhos dessa flor para cada um dos presentes. A artista peruana Diana Collazos, através de giros de diferentes velocidades, relacionou-se com um saco plástico transparente que continha alguns ovos.

A investigadora colombiana Eloisa Jaramillo, por sua vez, em intervalos de sessenta segundos, ativou proposições coletivas a partir de enunciados como perder tempo e permanecer imóvel. Já a artista costarriquenha Mariela Richmond concentrou sua ação no exercício de molhar um sabonete na água e lavar suas mãos repetidas vezes. E eu decidi me deslocar até uma esquina do centro de Bogotá para lá dançar com uma garrafa de vinho nas mãos enquanto as e os participantes do *III Experimenta/sur* observaram minhas interações a partir das janelas de um prédio.

112 “Coreográficas, cinematográficas, escénicas, escriturales, musicales, plásticas, sonoras, vocales, visuales, cartográficas”.

113 “Desplazamientos en un paisaje de paradojas y contrastes como el de nuestro continente: opulento y miserable, abierto e intolerante, convencional y creativo, recatado y desfachitado, todo a la vez”.

114 “Antiguas y permanentes prácticas de violencia, y sometido a tan diversas formas de colonización, desde la lengua y el cuerpo hasta la representación”.

115 “Disparar preguntas, propiciar discusiones y abrir canales para despertar, para que el sentido del mundo se multiplique y, con ello, el sentido de estar en el arte hoy”.

116 “Que no solo es económica, sino social, afectiva, política. Porque toda forma de producción es, en su centro, transformación de materia creativa: es producción y extensión de un mundo”.

85, 86 *Dafne*,
Zoitsa Noriega (2016)
Foto: Felipe Suárez

Dafne

Parte dos prelúdios estimulados durante os encontros com Heidi e Rolf, se desdobraram em diferentes proposições posteriormente desenvolvidas pelas e pelos criadores. Uma delas é a ação de “Dafne” (2016), da artista colombiana Zoitsa Noriega, compartilhada através de diferentes linguagens, sendo uma delas uma instalação formada por seis troncos de madeira de diferentes tamanhos gravados a laser com a lei colombiana 1.761 de 2015, lei do feminicídio, que tipifica como delito os assassinatos de mulheres por sua condição de gênero.

Junto a esses materiais estão três vídeos. Um deles é a gravação, em câmera parada, das alterações ocorridas na paisagem do *Parque Nacional Enrique Olaya Herrera* entre quatro e meia e cinco e meia da manhã, da total escuridão ao amanhecer, apresentado em *loop*. Outro vídeo, através do recurso que se assemelha ao ato de rebobinar, mostra Noriega reconstruindo folhas de louro. E o último é um curto registro do público que acompanhou a primeira versão dessa ação no auditório Ángela Guzmán na *Universidad Nacional de Colombia*.

Em outro espaço, no palco de uma sala de apresentações, a criadora permanece deitada em um estreito quadrado formado por folhas de louro e pequenas

luzes que ora se acendem, ora se apagam. É possível acompanhar a ação sentado em uma das tantas poltronas do teatro ou subir as escadas para assim ficar no chão onde está Zoitsa Noriega. Atravessar o escuro caminho que separa plateia e palco demanda um tempo de adaptação da visão, bem como uma compreensão dos códigos em questão. Próximo à artista está o músico Frederico Demmer, que toca em instrumentos de percussão eletrônica as quatro músicas que criou para a obra. Paralelamente a essa sonoridade são projetados vídeos do artista audiovisual Jaime Guzmán, compostos principalmente por imagens de *Apolo e Dafne*, do escultor italiano Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), e por palavras como lebre e fuga. No decorrer dessa criação imagens e palavras sofrem distorções que acompanham as frequências das peças sonoras tocadas ao vivo, cujos constantes movimentos foram concebidos para serem justapostos à quietude da criadora. Cada elemento que faz parte de “*Dafne*” apresenta uma temporalidade que demanda um tipo específico de implicação física que contribui para a imersão em cada perspectiva proposta por essa obra de facetas múltiplas.

Todos os signos direcionam-se para a percepção da fuga empreendida por mulheres a fim de não se tornarem um objeto de posse dos homens, remetendo ao poeta romano Públio Ovídio Naso (43 a.C.-17 d.C.), que na

117 “Una actualización intermitente de un horizonte de lo posible. Es el tipo de producción que ocupa subrepticamente las duraciones del capitalismo (su temporalidad proyectiva, su obstinada transformación de uso en consumo, la violencia de sus crisis y sus fronteras) e instituye una temporalidad autónoma para la imaginación de un gozo posible. Es el trabajo el que habilita y establece una disminución autónoma de tiempo, que escapa a la lógica según la cual el presente es planteado como una caída progresiva hacia la muerte –una caída que es alternativamente llamada frontera, desempleo, bancarrota, exclusión de la mayoría de los sistemas económicos, advenimiento de la guerra; en otras palabras, el preludio lucha contra la lógica de agonía del capitalismo”.

87, 88 *Dafne*,
Zoitsa Noriega (2016)
Foto: Felipe Suárez

nona fábula de “Metamorfoses”, narra como a ninfa Dafne, ao negar se casar com Apolo, “mais ligeira que o ar, foge e resiste” (OVÍDIO apud PREDEBON, 2016, p. 196). A fuga da filha do rio Peneu, comparada a uma lebre perseguida por um cão de caça, é interrompida quando “já de forças a Ninfa quebrantada/ E da rápida fuga já vencida/ Pálida enfim parou, e pondo os olhos/ Nas ondas de Peneu, “Pai dá-me auxílio/ (Bradou) se é que vós Rios sois Deidades”” (ibid., p. 198). O clamor faz com que o pai transforme os membros da filha em um tronco, transfigure os pés em raízes e converta os cabelos em ramos de uma árvore, como detalha o texto criado por Zoitsa Noriega durante o processo de investigação, no qual descreve que

a pele da ninfa começa a se tornar uma crosta, os músculos se incham, as pernas se contraem tornando-se uma única extremidade, ramos emergem da boca, sua língua e garganta se solidificam, folhas e botões brotam dos cabelos, seus braços são arrancados e caem dos ombros, seus pés se transformam em raízes que se agarram profundamente à terra, os seios mergulham entre as costelas, as costelas fecham o peito comprimindo os pulmões, os brônquios se secam, as lascas selam suas pálpebras, as veias esmagam seus lábios, o rosto de Dafne desaparece por trás de várias camadas de casca¹¹⁸ (NORIEGA, 2018, p. 36-37)

A perseguição presente no mito de Dafne é intensificada quando, mesmo já metamorfoseada em loureiro, como gesto final da captura, Apolo arranca alguns

galhos para que estes adornem sua cabeça, sua lira e seu arco. Símbolo da vitória, as folhas de louro sobreviveram até a atualidade reforçando, ao longo dos séculos, os signos de poder advindos de uma conquista. Através das disputas que estruturam essa mitologia Zoitsa Noriega encontra material criativo para investigar a temática do feminicídio, em particular o caso de Rosa Elvira Cely, ocorrido em 24 de maio de 2012. Rosa era mãe solteira de uma menina de 12 anos, vendedora ambulante de doces e de chamadas por minutos por celular – comércio comum na Colômbia – e aos 35 anos tentava finalizar seus estudos cursando o ensino médio no período noturno.

No dia anterior ao crime, ela sai às dez horas da noite do colégio onde estudava, porém não consegue retornar para sua casa, sendo encontrada na manhã seguinte no *Parque Nacional Enrique Olaya Herrera*, formado por parte das montanhas que cortam a região central da capital colombiana. O parque possui trechos de difícil acesso, sendo em um desses onde Rosa Elvira Cely foi torturada. Sem poder se mover, a vítima fez inúmeras chamadas de seu celular para pedir socorro, tentando sem sucesso comunicar-se com o resgate desde as quatro horas da manhã. Por volta das quatro horas e cinquenta minutos consegue fazer o primeiro contato, buscando dar informações precisas de sua localização para assim

118 *“La piel de la ninfa comienza a volverse costra, se le entumescen los músculos, se le contraen las piernas tornándose una sola extremidad, le salen ramas de la boca, su lengua y garganta se solidifican, brotan hojas y capullos de su pelo, sus brazos se arrancan y caen desde los hombros, sus pies se transforman en raíces que se enganchan profundo a la tierra, los senos se sumergen entre las costillas, las costillas se cierran en su pecho comprimiendo los pulmones, los bronquios se secan, las astillas sellan sus párpados, las vetas aplastan sus labios, el rostro de Dafne desaparece tras varias capas de corteza”.*

89 *Dafne*,
Zoitsa Noriega (2016)
Foto: Felipe Suárez

90 *Apolo e Dafne*,
Gian Bernini (1622-1625)
Fonte: Galleria Borghese

poder ser encontrada. Porém somente às sete da manhã é resgatada. Devido a diversas negligências, ela consegue chegar ao hospital somente às sete horas e cinquenta minutos, onde ainda teve de esperar sentada em uma cadeira de rodas por uma hora para ser atendida. Em seguida, às nove sofre uma parada respiratória.

Rosa Elvira Cely, após quatro dias de internação, não resistindo ao traumatismo craniano gerado pelos golpes recebidos na cabeça, às feridas resultantes das tentativas de estrangulamento, à infecção produzida pelos materiais encontrados em seu aparelho genital interno, como galhos e grama fruto do empalamento sofrido, e à hemorragia produzida pelas perfurações na região pélvica, que comprometeram seu intestino e seu útero, morre no dia 28 de maio de 2012. Porém, ainda consciente, conseguiu pronunciar o nome de Javier Velasco Valenzuela, estudante da mesma escola em que estudava. O culpado pelo crime possuía passagem por um centro psiquiátrico, além de já ter sido denunciado por homicídio no ano de 2002, por assédio sexual em 2008, e por abusar, em diferentes momentos de suas filhas e filhos. Preso em 2012, julgado a partir da legislação anterior, a sentença recebida de 48 anos provavelmente chegará a 18 por poder usufruir de benefícios. As tábuas da lei cravadas e expostas no início da ação demarcam que, de acordo com

os novos critérios, esse tipo de crime não mais tem direito a esses recursos, podendo agora determinar condenações de até 50 anos de prisão.

Zoitsa Noriega opta por abordar em sua proposição um acontecimento que marcou a sociedade bogotana e que gerou mobilizações em diversas esferas, almejando metamorfosear os altos índices de violência ligadas às questões de gênero na Colômbia.

No artigo “*Dafne*”, lançado pela revista Boletina no número dedicado ao tema *Gestionar la memoria: las maneras como se están construyendo las memorias de las violencias y de la guerra en Colombia, poniendo en perspectiva el género frente a su construcción*, Noriega afirma que sua decisão foi tomada por sentir “intensamente e no próprio corpo a dor do ataque a Rosa”¹¹⁹ (NORIEGA, 2018, p. 38). A criadora destaca que, ao se aproximar cada vez mais dos detalhes de cada momento enfrentado pela vítima, percebia que se produzia em seu corpo uma sensação de paralisia, chegando a desacreditar que seria possível abordar artisticamente essa temática pois tais reverberações a “levaram progressivamente a um estado de congelamento, de paralisia, não apenas criativo, mas existencial”¹²⁰ (ibid., p. 38). Tal percepção começou a ser alterada quando as e os artistas envolvidos nessa investigação ligada às práticas poéticas e políticas das

119 “*Intensamente y en propio cuerpo el dolor del ataque a Rosa*”.

120 “*Llevaron progresivamente a un estado de congelamiento, de parálisis, no solo creativa sino existencial*”.

91, 92 *Dafne*,
Zoitsa Noriega (2016)
Fonte: Red Artes Vivas

artes vivas identificaram a importância de se proporem experiências que pudessem dimensionar “em escala, ainda que em um pequeníssimo grau, o padecido por Rosa, e essa aproximação deu alguma acessibilidade à criação artística sobre a realidade”¹²¹ (ibid., p. 38-39).

Através de uma abordagem duracional, que remete ao intervalo entre a violação e a tortura sofridas e o momento em que a vítima é encontrada, o ato memorial instaurado possibilita que a criadora se metamorfoseie em Dafnes, Rosas e em tantas outras mulheres que tiveram suas trajetórias interrompidas.

Na primeira versão de *Dafne*, realizada no dia 15 de abril de 2016 entre as três horas da tarde e as nove da noite, a presença de uma mesa com café e chá fortaleceu a leitura de que aquela situação se assemelhava à de um velório. Naquela ocasião, vestindo calça jeans e camiseta, e calçando somente um dos tênis, como o frio era intenso, a criadora perdeu o controle sobre seu corpo e tremeu compulsivamente na última hora da ação. Nesse chuvoso dia de maio, a sensação térmica de frio era bastante intensa¹²². Zoitsa se manteve praticamente imóvel ao longo de seis horas, sendo mínimos os ajustes feitos para que fosse possível acomodar seu corpo que estava de boca para baixo.

Nesse contexto, a ambiência ativada produziu

nos presentes reações como tocar, proteger, esquentar, cuidar, sussurrar, perguntar. E esses gestos recordam o desejo de que Zoitsa e Rosa se sentissem acompanhadas, com artista e público assumindo “um papel atuante, vivendo o acontecimento, passado e presente, a partir de um lugar ativo”¹²³ (ibid., p. 40). Ao circularem pelos diferentes espaços da obra e provarem distintos modos de relacionarem-se com o corpo deitado no chão de folhas de louro, os participantes experienciaram diferentes modos de performar, por minutos ou horas, junto a Noriega, os *afectos* produzidos por uma experiência que demonstra que “o tempo é uma das maiores forças que condicionam nossa experiência, durar no tempo concede o meio para observar melhor as coisas, mas também para ser tocado pela convivência com essas ‘coisas’”¹²⁴ (ibid., p. 39).

Ao redor do corpo de Zoitsa Noriega, através da relação de proximidade criada, se potencializa a transformação dos observadores em testemunhas. Por meio desse *corpus* coletivo, as decisões tomadas frisam as implicações de se envolver eticamente com as vulnerabilidades precipitadas pela proposição. Ao se relacionar com um corpo estendido de boca para baixo, reconhecemos nessa presença o desejo de que o pulso vital de inúmeras mulheres possa se recuperar a ponto de, além de voltarem a se levantar, não necessitem se sujeitar

121 “*En escala, aunque fuera en un pequeñísimo grado, a lo padecido por Rosa, y esta aproximación le dio cierta accesibilidad al hecho artístico sobre la realidad*”.

122 A capital da Colômbia, situada em um altiplano que pertence à parte oriental da cordilheira dos Andes, que está à 2.640 metros de altitude, faz com que temperatura média da cidade que gire em torno dos 14°C.

123 “*Un rol actuante, viviendo el suceso, pasado y presente, desde un lugar activo*”.

124 “*El tiempo es una de las mayores fuerzas que condicionan nuestra experiencia, durar en el tiempo concede el medio para observar mejor las cosas, pero también para ser tocados por la convivencia con dichas ‘cosas’*”.

a nenhum tipo de queda.

Também nesse sentido, a investigadora basca Maite Garbayo, no livro *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo* aborda estratégias artísticas e sociais que fizeram, nos anos de transição da ditadura franquista¹²⁵ (1939-1975), “aparecer aquilo que desde sua construção estava ameaçado pela desapareição”¹²⁶ (GARBAYO, 2016, p. 21). Como discute a autora, diferentes dispositivos de poder acabam por determinar quais corpos podem estar em evidência, “organizando o espaço social ao potencializar ou restringir determinadas presenças. [Assim] permitem que certos corpos se propaguem e ocupem cada vez mais espaços, e outros não”¹²⁷ (ibid., p. 17).

Ao mapear estratégias provadas por criadoras que se arriscaram em experiências que buscam criar espaços para “novas imagens, novas presenças, novas re-presentações”¹²⁸ (ibid., p. 17), Garbayo deixa pistas para refletir sobre os paralelos existentes entre as diferentes formas pelas quais, na América Latina, a violência “transforma a vida, os modos de representação, a linguagem, as imagens (...) permeia a vida cotidiana, os hábitos e comportamentos, as iconografias e os imaginários”¹²⁹ (CABALLERO, 2013, p. 43). Analisando as presenças e as ausências de determinados corpos nas práticas artísticas latino-americanas, Caballero identifica múltiplas corporalidades que estão “para além da verticalidade que define nossa condição ativa; para além da horizontalidade que se refere a um corpo em repouso, meditação, queda, fadiga, derrota, doença; ou mesmo ao corpo morto” (ibid., p.

27). Esses estados, propagados pelas rebuscadas formas de abuso contra a vida, correspondem em grande parte às inúmeras violações, desaparecimentos e assassinatos, que de diferentes maneiras se apropriaram “de procedimentos simbólicos e representacionais para produzir e transmitir mensagens de terror”¹³⁰ (ibid., p. 30).

Em sociedades historicamente estruturadas a partir do cerceamento de direitos, onde o Estado é o principal violador, proposições como a de Zoitsa Noriega apresentam a potencialidade de virem a contribuir, de fato, para que o esquecimento não seja a única saída possível.

Ao almejarem dar representatividade às histórias insistentemente negadas, criadoras e criadores das artes vivas buscam reafirmar a importância de práticas que possibilitem a realização de ritos coletivos que permitam acessar e ressignificar os fortes traumas vivenciados. Ao fazerem uso de tais dispositivos, esses criadores contribuem para a instauração de efêmeras *communitas*, conceituação utilizada pelos antropólogos britânico-americanos Victor Turner (1920-1983) e Edith Turner (1921-2016), retomados por Ileana Diéguez Caballero, que se referem à possibilidade de temporariamente desierarquizar as estruturas de uma sociedade em situações nas quais se consegue instaurar a “comunhão de indivíduos iguais, reunidos em uma situação de reunião

125 Período no qual a Espanha foi governada pelo ditador Francisco Franco Bahamonde (1892-1975).

126 “*Hacer aparecer aquello que desde su construcción estaba amenazado por la desaparición*”.

127 “*Organizando el espacio social al potenciar o restringir determinadas presencias. Permiten que ciertos cuerpos se propaguen y ocupen cada vez más espacio, y otros no*”.

128 “*Nuevas imágenes, nuevas presencias, nuevas re-presentaciones*”.

129 “*La violencia transforma la vida, los modos de representación, el lenguaje, las imágenes (...) permea la vida cotidiana, los hábitos y comportamientos, las iconografías y los imaginarios*”.

130 “*De procedimientos simbólicos y representacionales para producir y transmitir mensajes de terror*”.

totalmente contrária ao que representam e convocam as estruturas”¹³¹ (ibid., p. 25).

No caso específico da proposição vinculada às artes vivas de Zoitsa Noriega, ao optar pela figura mítica da ninfa Dafne, a artista torna possível instaurar uma *communitas* que, através da ativação de uma coreografia das intensidades, noção proposta por Georges Didi-Huberman, revela como “um encontro movente/comovente: uma ‘causa externa’ suscita um ‘movimento efêmero’ nas bordas do corpo, mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 220). Desse modo, movimentos dessa qualidade têm o potencial de produzir corporalidades coletivas capazes de recordar o peso de ausências irreparáveis.

131 “Comunión de individuos iguales, reunidos en una situación de encuentro totalmente contraria a lo que representan y convocan las estructuras”.

DESPLAZAR

Calendula
Bogotá, 28 mayo

El futuro que hubiera
podido ser

Yo a mí mismo
lo recuerdo
1985
Mismo gusto, esta era la
asistía a ese tipo de fiesta
En este momento, admito
fedi y mira lo que le
Así me veía
Así dormía

YO ESTOY MUY
ENAMORADO
DE VOS

28 MAIO 2014

Acercarse al infinito

Partitura para una llamada
de larga distancia.

AHORA

Por eso, entonces las refriegas en mi
país eran muchas y muy compla-
das. Yo cumplí el 1 de Noviembre. El
6 de noviembre el EL (una guerrilla)
se tomó el Palacio de Justicia. El 13 de
noviembre la erupción de un volcán borró
por completo un pueblo llamado Armero
estas muertes en los meses de los muertos
Yo no recuerdo de esto, pero es muy
importante de verdad lo recuerdo. podria
ser una memoria

REDEARTES
VIVAS

MEMBRANA
ABIERTA

la creación a partir de un afecto

26/10/13
SABADO
Quina Jaramila
eloisajaramila.com
319219176

Por más que yo quisiera el camino
pensaba en el café.
En la presencia, sea y comparece al
mismo tiempo.
El café que representa el beso.
Después del café que tiene un sabor
hablando en francés, entonces me quedé
con un sabor de una palabra.
Poder-se sentir lo mismo y la
familia, poder-se por cansado y
cortes.
Hasta que no sea el mismo, entonces
pueda yo.

mapa y el territorio

EXPERIMENTA/SUR
CARRERA 14-30-00

MAPA
TEATRO
laboratorio de artistas

Ximena Vargas
DIRECTORA

93 Intervenção no LUM,
Yuyachkani (2018)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

3.2. *Desplazamientos* em direção a/a partir de Lima, Peru

3.2.1. *Yuyachkani*: evocar e incorporar a memória dos ausentes

Eu sou sua memória

16 de novembro de 2013. Na manhã desse sábado, dirijo-me de micro-ônibus à avenida Javier Prado Este. É a primeira vez que estou em Lima, e um dos lugares mais sugeridos para que eu conheça é o *Museo de la Nación*, onde desço de um meio de transporte lotado para ver a exposição de fotos “*Yuyanapaq: para recordar*”. As imagens da mostra organizada em 2003 pela *Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, a CVR, como extensão visual do importante informe verbal produzido pelo Estado peruano, certamente são das mais impactantes que vi em toda minha vida. São retratos dos principais acontecimentos ocorridos em um dos maiores extermínios recentes da América Latina, que afetou, principalmente, as classes sociais historicamente mais exploradas. Com relação às imagens expostas em “*Yuyanapaq: para recordar*”, o investigador peruano Victor Vich pondera que elas têm a capacidade de produzir sentimentos como o de horror “que merece[m] ser suportad[os], na medida em que tal experiência contribui para produzir novas posições políticas”¹³² (VICH, 2015, p. 98).

Em um país visivelmente marcado pela ausência de políticas públicas, e com explícita restrição do acesso a direitos básicos como a

94 Conflito armado interno,
Chuppac (1990)
Foto: Jorge Torres

95 Conflito armado interno,
Huaycán (1991)
Foto: Onésimo Bottoni

educação, episódios como o ocorrido em 1969 na cidade de Huanta – no qual 10.000 estudantes e camponeses foram violentamente reprimidos pela polícia após ocuparem a cidade em protesto à promulgação de lei que limitava o ensino gratuito¹³³ – já prenunciavam o que se intensificaria nas décadas seguintes, durante o conflito armado interno (1980-2000). Como pontua o antropólogo peruano Carlos Iván Degregori (1945-2011), as “desigualdades persistentes, as diferentes exclusões, desprezos e rancores; a política entendida como confrontação e, agora, como negócio; o abandono da educação pública; as velhas e novas formas de violência que seguem nos subjugando”¹³⁴ (DEGREGORI, 2011, p. 14) são alguns dos fatores que possibilitaram que, através de lideranças como Abimael Guzmán Reynoso¹³⁵, agrupamentos como o *Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso*, o PCP - SL, e o *Movimiento Revolucionário Túpac Amaru*, o MIRTA, atuassem por meio de recrutamentos forçados, realizados em contextos de grande vulnerabilidade social, com a promessa de uma revolução a ser alcançada através da ação armada.

No período mencionado, do conflito armado interno, quando tais movimentos atuaram intensamente, “a população mais humilde foi vítima do fogo cruzado e dos assédios da insurgência senderista, assim como dos corpos repressivos do Estado”¹³⁶ (CABALLERO, 2008,

p. 20). A respeito das particularidades desse processo, é possível afirmar que o alto índice de crueldade empregado contribui para a evidenciação das históricas relações entre

uma antiga cultura autoritária que ainda se reproduz incessantemente; um grupo de fanáticos que entendeu a política como pura confrontação; e uma classe política que optou por deixar tudo nas mãos das forças armadas, que estavam bastante despreparadas e que, em muitas ocasiões, acabaram imitando as atrocidades cometidas pelos terroristas¹³⁷ (VICH, 2015, p. 12-13).

O estopim dessa *guerra sucia*¹³⁸ se deu em 17 de maio de 1980, data na qual ocorreu a primeira eleição presidencial após a ditadura militar (1968-1980) instituída pelo general Juan Velasco Alvarado (1910-1977), posteriormente prolongada pelo general Francisco Morales Bermúdez. Nesse dia, o PCP - SL queimou onze urnas eleitorais na cidade de Chuschi, contribuindo para a instauração de um estado de emergência que concedeu às *Fuerzas Armadas de la República del Perú* o controle de diferentes povoados e cidades do país. Uma das graves consequências geradas foi o fluxo migratório forçado de uma significativa parcela da população rural. Segundo o informe final da CVR, concluído em agosto de 2003, a região mais afetada foi a de Ayacucho e a maioria das vítimas – que foram sequestradas, torturadas, assassinadas

132 “*Que merece soportarse, en la medida en que dicha experiencia contribuye a producir nuevos posicionamientos políticos*”.

133 Estima-se que 50 pessoas foram mortas e 37 feridas.

134 “*Desigualdades persistentes, las diferentes exclusiones, desprecios y rencores; la política entendida como confrontación y, ahora, como negocio; el abandono de la educación pública; las viejas y nuevas formas de violencia que nos siguen agobiando*”.

135 Que após diferentes julgamentos, é condenado à prisão perpétua em 11 de setembro de 2018.

136 “*La población más humilde fue víctima del fuego cruzado y de los asedios de la insurgencia senderista, como de los cuerpos represores Estado*”.

137 “*Una vieja cultura autoritaria que todavía se reproduce sin cesar;*

96, 97 *Con-cierto Olvido*,
Yuyachkani (2010)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

e desaparecidas – é de jovens que tinham atividades de subsistência ligadas ao campo, que possuíam escolaridade básica incompleta e que eram *hablantes* do quéchua.

Como analisa Vich, esse período deixou um fúnebre saldo de “70 mil mortos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desalojados e 40 mil crianças órfãs [qu]e obriga a construir uma ética da memória na qual todos os cidadãos deveriam ser autocríticos em relação sobre o nosso papel passado e presente”¹³⁹ (ibid., p. 261).

Por todo esse histórico com o qual eu acabara de entrar em contato através da exposição “*Yuyanapaq: para recordar*”, assistir, nesse mesmo dia, a “*Con-cierto Olvido*” (2010), do grupo cultural *Yuyachkani*, foi bastante comovedor. A obra, um concerto cênico musical contra o esquecimento, ao mesmo tempo em que reconstitui algumas memórias ocultadas do país, principalmente ligadas aos abruptos apagamentos perpetrados entre os anos 1980 e 2000, se propõe a rememorar a história do grupo através da retomada de relevantes elementos cênicos que fazem parte de seu repertório. Por intermédio dos diversos estilos musicais tocados, com diferentes instrumentos – desde os mais clássicos, como o saxofone e o clarinete, aos mais particulares da cultura andina, como a *zampoña* e a *quena*, tipos específicos de flautas –, o espetáculo consegue instaurar uma significativa relação

com o público, que, através dos fortes aplausos emitidos entre as cenas, reconhece naquele agrupamento uma potente forma de resistência poética e política de seu país.

Os momentos que guardo como os mais vibrantes são os trechos realizados em quéchua. O termo quéchua que dá nome a esse grupo, que é um dos grupos mais relevantes do teatro peruano, designa o ato de *recordar*. Mais do que um conceito, esse recordar se materializa na prática dos artistas do grupo, na medida em que eles constituíram suas bases criativas por meio de gestos que buscam lembrar que os trágicos momentos já enfrentados não podem se repetir, nem se manterem impunes. Testemunhar no espetáculo a materialização concreta dessa noção que dá nome ao grupo fez com que a palavra *yuyachkani* ganhasse, então, muitas outras camadas de sentido para mim.

Como enfatiza a pesquisadora brasileira Carla Dameane de Souza, se “como substantivo, *yuyay* quer dizer ‘memória’, e como verbo, ‘recordar’” (SOUZA, 2013, p. 25), seu significado poderia ser, “‘eu estou recordando’, ‘eu estou a recordar’, ‘eu sou sua memória’, ‘eu estou te recordando’ (ibid., p. 25).

Ao longo da trajetória de cinquenta anos do grupo, em meio a “complexos processos de convivência civil, de medo e perplexidade diante do exercício do horror (...),

un grupo de fanáticos que entendió la política como pura confrontación; y una clase política que optó por dejarlo todo en manos de unas fuerzas armadas que estaban muy mal preparadas y que, en muchos momentos, terminaron por imitar las atrocidades que cometían los terroristas”.

138 Nome dado a episódios de violência indiscriminada, cujos responsáveis são muito difíceis de identificar.

139 “(70 mil muertos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desplazados, 40 mil niños órfanos) y obliga a construir una ética de la memoria en la que todos los ciudadanos deberíamos ser autocríticos sobre nuestro rol pasado y presente”.

[os artistas] assumiram o risco de romper a inércia e o silêncio”¹⁴⁰ (CABALLERO, 2008, p. 21) por meio de suas ações poéticas e políticas.

Um relevante exemplo de como fizeram isso é a peça “*Adiós Ayacucho*” (1990), espetáculo que se inicia com uma rampa sobre a qual se velam as roupas de uma vítima de desaparecimento. Inspirada em uma novela de mesmo nome, publicada em 1986 pelo escritor peruano Julio Ortega, a obra se baseia no caso de Jesús Manuel Oropeza Chonta, líder campesino detido aos 33 anos de idade na cidade Puquio, no dia 27 de julho de 1984, cujo corpo foi encontrado a mais de 700 quilômetros de distância, em Andamarca, em 10 de agosto do mesmo ano.

O *unipersonal*¹⁴¹ do ator Augusto Casafranca, que é acompanhado por intervenções sonoras executadas pela atriz Ana Correa, conta a história de Alfonso Cánepa, acusado injustamente de ser terrorista, e que é então preso, torturado e morto pela *Guardia Civil del Perú*. A criação apresenta a jornada do já falecido Alfonso ao decidir viajar de Quinua, cidade próxima à Ayacucho, para Lima, com o objetivo de pedir ao presidente da república auxílio para recuperar as partes de seu corpo que foram dispersas durante seu processo de mutilação.

Para vir a realizar tal percurso, ao buscar recuperar corpo e voz, encontra suporte no vínculo que estabelece

com um integrante dos *Qhapaq Qolla*¹⁴², que, como descreve a antropóloga peruana Zoila Mendoza-Walker, faz menção aos “condutores/mercadores de lhamas de zonas de elevada altitude, que são considerados pelos *mestizos*¹⁴³ os representantes primordiais da população do altiplano rústico, pobre e indígena” (MENDOZA-WALKER, 2020, p. 53). Tornar o *Qolla* um mediador é o meio pelo qual Augusto Casafranca encontra formas para enfrentar poética e politicamente o desafio de incorporar as memórias dos ausentes.

Será através dessa perspectiva, por intermédio da indumentária e da máscara dessa figura cômica, que a obra estruturará uma dramaturgia cênica que denuncia “que estavam matando por toda parte. E que alguns detidos apareciam depois de um mês em valas comuns e com o corpo torturado”¹⁴⁴ (CASAFRANCA; ZAPATA, 2008, p. 105). Desse modo, a obra também enuncia que “os mortos, senhor, não se mutilam. O cadáver é, como se diz, a unidade mínima da morte e dividi-lo como se faz hoje no Peru é violar a lei natural e a lei social”¹⁴⁵ (ibid., p. 113).

Portanto, o espetáculo, dirigido por Miguel Rubio Zapata, é elaborado a partir da necessidade de tornar presentes “os corpos dos ausentes, assumindo a realidade e a dor de tantos corpos sem luto que contamina[m] irremediavelmente os territórios da arte”¹⁴⁶ (CABALLERO,

140 “*Complejos procesos de complicidad civil, de miedo y perplejidad ante el ejercicio del horror; (...) asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio*”.

141 Monólogo.

142 Dança presente em diversas festividades, em especial a da cidade de Paucartambo, localizada na região de Cusco.

143 “A categoria racial colonial espanhola do ‘mestizo’, que literalmente significa ‘sangue misturado’ (espanhol e indígena), tornou-se com o tempo uma categoria ‘étnica’ e um indicador de classe” (MENDOZA-WALKER, 2020, p. 44).

144 “*Que estaban matando por todas partes. Y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes y con el cuerpo torturado*”.

145 “*Los muertos señor no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en Perú es quebrar la ley natural y la ley social*”.

100, 101 *Adiós Ayacucho*, Yuyachkani (1990)
Fonte: *Hemispheric Institute of Performance and Politics*

2013, p. 174). Nessa criação, tal evocação é materializada por intermédio de memórias que são incorporadas através de um rigoroso trabalho corporal e vocal realizado por Casafranca, que se desdobra entre as personagens de Alfonso e do *Qolla*, trazendo à tona uma rede de ausências ligadas à própria história do ator, que é um migrante cuja família é de Paucartambo.

Nesse sentido, outro aspecto relevante é o fato de essa obra também ser realizada em quéchua. Ao apresentar “*Adiós Ayacucho*” nessa língua, o ator Augusto Casafranca afirma que encontrou palavras para dizer com precisão coisas que não eram possíveis em espanhol “e que, mesmo quando traduzidas, têm outro sentido. É como transmitir outras informações, estabelecendo um nível de cumplicidade consigo mesmo e com o outro, especialmente se o outro for também um *hablante* de quéchua”¹⁴⁷ (CASAFRANCA apud ZAPATA, 2008, p. 180).

Será através dessa especificidade, ao apresentar “*Adiós Ayacucho*” nos espaços públicos de algumas cidades que sediaram as audiências organizadas pela CVR, que Augusto Casafranca poderá partilhar cenas dessa criação em quéchua, estando assim mais próximo e em maior relação aos testemunhos das e dos “manifestações dos familiares de mortos e desaparecidos” (SOUZA, 2013, p. 39).

Outra obra relevante do *Yuyachkani* apresentada durante as sessões públicas da CVR foi “*Rosa Cuchillo*” (2002), *unipersonal* de Ana Correa. Para a criação dessa obra, a artista acompanhou iniciativas realizadas por lideranças como a de Angélica Remigia Mendoza de Ascarza, a Mamá Angélica (1929-2017), que após diversas tentativas frustradas de encontrar seu filho, Arquímedes Mendonza, sequestrado e desaparecido em 12 de julho de 1983, fundou na cidade de Ayacucho a *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú*, a ANFASEP. Assim como os testemunhos de outras mães que buscam incessantemente encontrar seus filhos e filhas, o de Mamá Angélica foi uma das principais referências de Correa para criar “*Rosa Cuchillo*”, que também se inspira na

partida de Victoria, [sua] mãe, [e n]a memória de [suas] duas avós andinas: Rosa, uma camponesa das alturas de Carhuaz, em Ancash, e Paula de Huánuco; [assim como n]as [suas] acumulações no projeto de trabalho sobre a memória *La Danza del Olvido*, (...), e [ainda em] *Rosa Cuchillo*, um romance intensamente vital, que deu a possibilidade de criar vínculos entre [seus] sentimentos, luto, esperanças e a luta para não perder a memória¹⁴⁸ (CORREA, 2009, p. 112).

A novela homônima publicada pelo escritor peruano Óscar Colchado Lucio em 1997, narra a história de Rosa

146 “*Evocar los cuerpos de los ausentes, asumiendo la realidad y el dolor de tantos cuerpos sin duelo que irremediabilmente contaminaban los territorios del arte*”.

147 “*Y que incluso traducidas tienen otro sentido. Es como pasar otro tipo de información, de establecer un nivel de complicidad con uno mismo y con el otro, sobretodo si el otro es también un quechua hablante*”.

148 “*Partida de Victoria, mi madre, del recuerdo de mis dos abuelas andinas: Rosa, campesina de las alturas de Carhuaz en Ancash, y Paula de Huánuco; de mis acumulaciones en el proyecto de trabajo sobre la memoria La Danza del Olvido, (...) y de Rosa Cuchillo, una novela intensamente vital que me dio la posibilidad de crear vínculos entre mis sentimientos, lutos, esperanzas y la lucha por no perder la memoria*”.

102 Mulheres da ANFASEP, Huamanga (2000)
Foto: Nancy Chappell

103 Rosa Cuchillo, Yuyachkani (2002)
Fonte: *Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social*

Wanka, que após perder os pais em um terremoto, precisa começar a trabalhar em uma fazenda. Nesse ambiente Rosa é assediada pelo filho do seu patrão, porém, como leva junto de si uma faca escondida, consegue escapar de uma tentativa de estupro. A partir desse episódio Rosa ganha o *Cuchillo* como apelido.

A trajetória dessa personagem passa a ganhar outros contornos quando seu filho, Liborio, que se envolve com o *Sendero Luminoso*, desaparece. Após enfrentar tal perda, Rosa Cuchillo morre de tristeza profunda. Mas, é como morta que encontra uma maneira de voltar para procurá-lo.

Por intermédio dessa presença espectral, Ana Correa evoca e incorpora as memórias de Rosa, que na companhia de Huayra, seu cachorro de infância, atravessa o espaço e o tempo do aqui e agora, o *Kay Pacha*; o espaço e o tempo de *abajo*, o *Uqhu Pacha*; e o espaço e o tempo de *arriba*, o *Hanaq Pacha*. Por intermédio deste viés, é possível reconhecer através de personagens como Alfonso Cánepa e Rosa Cuchillo, um explícito compromisso do *Yuyachkani* com o trabalho do luto, que se apresenta em seus trabalhos de maneira indissociável à

uma forma de existência entre a presença e a ausência, entre a permanência e a duração. Uma existência espectral que, longe de ser um flerte com o irreal, é existência objetiva

do que habita em um espaço o qual força as determinações presentes através de ressonâncias temporais (SAFATLE, 2015, p. 179).

Para corporificar o espaço e o tempo relativos ao presente, Correa estudou, por exemplo, as movimentações do puma, animal sagrado considerado o coração das montanhas dos Andes, além de festividades que saúdam a terra, como a dança *Pallas de Corongo*, da região de Ancash. Já o espaço e o tempo referentes ao passado, perspectivados através da possibilidade de uma renovação permanente, foram acessados a partir da serpente, animal cultuado por conseguir mudar de pele, e também através de danças nas quais se golpeia o solo com o pé, como fazem os guerreiros *Shapis* nas festas da cidade de Junín. Por fim, para o espaço e o tempo que se direcionam ao futuro, a atriz evocou o símbolo solar do condor, juntamente com passos que fazem menção às aves, como a dança *Pacasito* da zona de Piura.

Nessa proposição, os espaços e os tempos percorridos pela atriz se tornam potencialmente circulares, como se os movimentos realizados pudessem “harmonizar a vida e, através da dança, ajudar as pessoas excluídas a perderem o medo e começarem a se curar do esquecimento”¹⁴⁹ (CORREA, 2009, p. 111).

Sobre tal perspectiva temporal, há um interessante

149 “Armonizar la vida y a través de la danza ayudar a que la gente excluida pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido”.

104, 105 Rosa Cuchillo, Yuyachkani (2002)
 Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

paralelo entre alguns elementos dessa criação e as reflexões desenvolvidas por Silvia Rivera Cusicanqui acerca das simultaneidades que operam nas sociedades andinas. Descrevendo essas temporalidades justapostas, Cusicanqui afirma que

o passado se chama *nayrapacha* e *nayra* também são os olhos, ou seja, o passado está à frente, é a única coisa que conhecemos porque podemos olhar, sentir e recordar. O futuro, por outro lado, é uma espécie de *q'ipi*, um fardo de preocupações, que é melhor ter nas costas (*quipha*), porque se você colocar na frente, não deixa você viver, não deixa você caminhar¹⁵⁰ (ibid., p. 84).

Com base nessas concepções de tempo, a investigadora destaca a importância de caminhar pelo presente, “mas olhando futuro-passado, desse modo: um futuro nas costas e um passado diante dos olhos. E esse é o andar como uma metáfora da vida, porque não somente se olha futuro-passado, se vive futuro-passado, se pensa futuro-passado”¹⁵¹ (CUSICANQUI, 2015, p. 84).

Vale aqui pontuar que essa intervenção artística é composta pelos vestígios de uma intensa pesquisa de campo realizada pela atriz nos mercados andinos e nas feiras livres dos pequenos produtores rurais. Ao longo desse processo, a criadora foi reconhecendo a prioritária presença de mulheres, que passam grande parte do dia

sentadas em pequenos bancos de madeira situados ao lado dos panos onde expõem os produtos agrícolas que vendem.

Trata-se de camponesas, que em sua maioria são *madres de cabeza*¹⁵², possuem pouco conhecimento da língua espanhola e, por consequência, um limitado acesso às informações oficiais a respeito do conflito armado interno.

Por intermédio do convívio estabelecido com essas mulheres, e através da parceria com o artista plástico peruano Fidel Melquíades (1958-2012), Ana Correa criou uma estrutura cenográfica que remete às dimensões dos espaços nos quais são compartilhados os produtos comercializados por essas vendedoras. Essa estrutura permitirá que a atriz ganhe visibilidade para recordar a importância de ir “às praças, às ruas, aos mercados, onde se concentram as pessoas. Porque, sabe, meu povo ainda está adoecido de angústia e esquecimento. E por isso estou caminhando, e estou dançando e estou brotando, para que a memória floresça” (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 132).

150 “*El pasado se llama nayrapacha y nayra también son los ojos, es decir, el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de q'ipi, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (quipha), porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar*”.

151 “*Pero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. Y ése es el andar como metáfora de la vida, porque no solamente se mira futuro pasado, se vive futuro-pasado, se piensa futuro-pasado*”.

152 Expressão amplamente usada nos países hispanohablantes para evidenciar as responsáveis pelo sustento de um núcleo familiar.

106, 107 *Hecho en el Perú*,
Yuyachkani (2001)
Fonte: *Hemispheric Institute of
Performance and Politics*

Trânsitos da memória

A partir das experiências vivenciadas nas audiências públicas da CVR, os artistas do *Yuyachkani* passaram a questionar “o que temos a dizer frente a isso? A quem vamos representar? O que temos a dizer aos afetados?”¹⁵³ (ZAPATA apud ABREU; ZAMARIOLA, 2020, p. 147). Frente aos dilemas presentes nos atos de evocar e incorporar as memórias dos ausentes, Miguel Rubio Zapata identifica um momento de crise com relação aos ideais de representação até então trabalhados pelo grupo, pois “quando a testemunha, o afetado direto nos diz que não necessita que ninguém o represente (...) se cancelam representações não solicitadas nos [âmbitos] político, cultural e artístico”¹⁵⁴ (ibid., p. 147).

Essa recusa dos sujeitos dos acontecimentos em serem representados possibilitará aos criadores do *Yuyachkani* experienciarem

importantes mudanças na concepção teatral, em grande parte geradas pelas novas relações impostas pela cultura da violência. Mais próximos aos dispositivos performativos do que às convenções teatrais tradicionais, e particularmente próximos aos procedimentos de ação artística, os últimos trabalhos deste grupo têm expressado as transformações dos discursos cênicos e estratégias políticas e ativistas¹⁵⁵ (CABALLERO, 2008, p. 25).

Tais questões éticas e estéticas, ganharão considerável inflexão em investigações como “*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*” (2001). Nessa proposição, durante três horas e meia, era possível entrar em uma galeria comercial localizada no centro histórico de Lima, que havia sido convertida em espaço cênico, para percorrer seis vitrines¹⁵⁶ relacionadas a alguns episódios chave da história peruana. Assim, a obra propunha aos presentes a imersão em imagens traumáticas por meio de “recursos relativos tanto à ação dramática quanto à instalação plástica, a fim de configurar performances realizadas pelos atores” (SOUZA, 2013, p. 23).

Sobre esse processo, Zapata pontua que foi importante buscar junto aos criadores do grupo, “um novo corpo, atento, decidido, dilatado, memorável, em uma palavra, presente”¹⁵⁷ (ZAPATA, 2008, p. 35), uma vez que as

transformações do corpo social determinaram importantes transformações nos sujeitos e na concepção do corpo como materialidade e suporte para o acontecimento cênico. As configurações do real e das ‘teatralidades sociais’ remetem a um corpo que revela outras dimensões representacionais. Menos virtuoso e mais relacional, o corpo atual da teatralidade – ou pelo menos uma parte dela – parece revalorizar os corpos reais, os espaços comuns onde a vida acontece, talvez menos interessado nas complexas elaborações estéticas do que na incidência e pulsação das ações; problematizando a questão do ato, as

153 “¿Qué tenemos que decir frente a eso? ¿A quién vamos representar? ¿Qué tenemos que decirle a los afectados?”.

154 “Cuando el afectado directo habla que no necesita que nadie lo represente (...) se cancelan representaciones no solicitadas en lo político, cultural y artístico”.

155 “Importantes cambios en la concepción teatral, en gran parte generados por las nuevas relaciones impuestas por la cultura de la violencia. Más cerca de los dispositivos performativos que de las convenciones teatrales tradicionales, y particularmente cercanos a los procedimientos del arte acción, los últimos trabajos de este colectivo han ido expresando las transformaciones de los discursos escénicos y de las estrategias políticas y activistas”.

156 São elas: El Dorado, Pieles de mujer, La mano poderosa, Embarque desembarque, La madre patria e El asesor.

108, 109 *Sin Título, Técnica Mixta*, Yuyachkani (2010)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

implicações do fazer, as complexidades e exposições que supõem um processo, mais do que as perfeições artísticas do produto¹⁵⁸ (ibid., p. 27-28)

Tais temáticas não se limitaram à pesquisa de tal obra, já que essas performatividades investigadas nela foram posteriormente radicalizadas em criações como “*Sin Título, Técnica Mixta*” (2004), que propunham que os espectadores se deslocassem por uma instalação que remetia a um memorial, “uma espécie de arquivo da memória, um passeio poético que expõe as rupturas de uma alma coletiva”¹⁵⁹ (CABALLERO, 2008, p. 23). Esse memorial evocava e incorporava materialmente as marcas de tais ausências através de “roupas, caixas, uniformes, vitrines com livros antigos, documentos históricos, fotografias, manequins, um monitor, pastas escolares, bandeiras, etc”¹⁶⁰ (ZAPATA, 2008, p. 199). Dessa maneira, as materialidades deste arquivo-museu eram utilizadas nessa criação “como evidência, como testemunho, como informação necessária, e finalmente como uma imagem que ativa a memória e que ao mesmo tempo convida o espectador a se mover e escolher um ponto de vista, a decidir o que olha, o que escuta e onde se detém”¹⁶¹ (ibid., p. 194).

Ao evocar e incorporar vestígios materiais da história do país como parte da fundamental dessa

instalação-encenação, a emblemática frase presente na exposição “*Yuyanapaq: para recordar*”, deslocada para a espacialidade construída pelo *Yuyachkani*, lembra fisicamente aos que percorrem tal obra, que a memória

necessita de ancoragens: lugares e datas, monumentos, comemorações, rituais. Estímulos sensoriais – um cheiro, um som, uma imagem – podem desencadear memórias e emoções. A memória precisa de veículos para ser transmitida às novas gerações que não foram testemunhas diretas dos acontecimentos, neste caso dolorosos, que são considerados necessários para recordar¹⁶² (CASO apud CHAPPELL; MOHANNA, 2015, p. 20).

Portanto, de maneira sensível, proposições como “*Sin Título, Técnica Mixta*”, elaboram formas de dar corpo à memória, por meio de procedimentos criativos que se distanciam “de qualquer triunfalismo que fuja das dívidas que foram deixadas pendentes e que insistem, uma e outra vez, na necessidade de continuar processando o pior do passado”¹⁶³ (VICH, 2015, p. 263). Tal enfoque permite que o memorial instaurado pelo *Yuyachkani*, desloque a noção de museu

como lugar do arquivo, da indexação de materiais destinados à consulta e exposição, [e seja] convertido no lugar do intempestivo, onde o acervo ali disposto é destinado à manipulação dos atores, que também são parte desse acervo, e, principalmente, à manipulação do público (SOUZA, 2013, p. 224).

157 “*Un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, en una palabra, presente*”.

158 “*Transformaciones del cuerpo social han determinado importantes transformaciones en los sujetos y en la concepción del cuerpo como materialidad y soporte para el hecho escénico. Las configuraciones de lo real y las ‘teatralidades sociales’ refieren un cuerpo que nos devela otras dimensiones representacionales. Menos virtuoso y más relacional, el actual cuerpo de la teatralidad - o al menos una parte de ella - parece revalorizar los cuerpos reales, los espacios comunes donde sucede la vida, quizás menos interesado en las complejas elaboraciones estéticas que en la incidencia y pulsación de las acciones; problematizando la cuestión del acto, las implicaciones del hacer, las complejidades y exposiciones que suponen un proceso, más que las perfecciones artísticas del producto*”.

110, 111 *Transito a la Memoria*, Karen Bernedo (2004)
Fonte: Karen Bernedo

Por esse viés, é possível encontrar paralelos entre “*Sin Título, Técnica Mixta*” e o trabalho “*Arte por la Memoria - Museo Itinerante*”, projeto independente realizado desde 2009 pelas investigadoras e investigadores peruanos Carlos Risco, Catherine Meza, Jorge Miyagui, Karen Bernedo, Kristel Best, Mauricio Delgado e Orestes Bermudez com o objetivo de instalar exposições temporárias em espaços públicos. As diferentes mostras instauradas por esse museu itinerante a céu aberto optam por compartilhar proposições que privilegiam elementos simbólicos e sensoriais, muitos deles ligados a performances políticas, para, dessa maneira, interrogar “como a sociedade peruana está interpretando esta história através das imagens que produz”¹⁶⁴ (VICH, 2015, p. 11).

Uma das integrantes do “*Arte por la Memoria - Museo Itinerante*”, Karen Bernedo, é propositora de “*Tránsito a la Memoria*”, que se dedicou a interpelar as dimensões performativas da memória. Nessa ação, “destinada a alterar o sentido da vida cotidiana”¹⁶⁵ (ibid., p. 265), os micro-ônibus, principal meio de transporte das cidades peruanas, foram usados como lócus de uma intervenção realizada diretamente junto aos passageiros, quando compravam suas passagens.

A partir da investigação desenvolvida,

primeiramente, nos arquivos da *Defensoría del Pueblo*, e posteriormente junto ao *Comité de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Secuestrados del Perú*, o CODAFER, a pesquisadora “pôde ouvir histórias diversas, entrevistar familiares de desaparecidos e recuperar algumas fotos para confrontá-los com os documentos que possuía, e após vários meses de pesquisa, (...) fazer uma lista em torno de 200 pessoas”¹⁶⁶ (ibid., p. 266).

Assim, entre os dias 16 de novembro e 31 de dezembro de 2004, a artista distribuiu mais de 02 milhões de bilhetes, que circularam pelas mãos de diversos passageiros, com rostos e nomes de vítimas de desaparecimento, onde estavam disponíveis um endereço de e-mail através do qual se poderiam realizar denúncias, meio pelo qual recebeu inúmeras mensagens.

Em um país no qual os processos jurídicos são conduzidos de maneira lenta e suspeita, e onde apenas em 26 de maio de 2016 o *Congreso de la República del Perú* aprovou a lei que garante a busca das pessoas desaparecidas nas últimas décadas, foi nos transportes públicos, que correm cheios de passageiras e passageiros pelas principais vias de Lima, que se ativou uma rede temporária de interconexão de memórias coletivas, que almejam por verdade e reparação.

Experiências como “*Tránsito a la Memoria*”

159 “*Una especie de archivo de la memoria, una cabalgata poética que exponía las roturas de una alma colectiva*”.

160 “*Trajes, cajas, uniformes, vitrinas con libros antiguos, documentos históricos, fotografías, maniquís, un monitor, carpetas escolares, banderas, etc*”.

161 “*Como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o donde se detiene*”.

162 “*Necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales - un olor, un sonido, una imagen - pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos,*

112, 113 Intervenção no LUM, Yuyachkani (2018)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

são analisadas por Víctor Vich como sendo parte de poéticas do luto, que, através de intervenções realizadas prioritariamente em espaços públicos, buscam produzir interrupções simbólicas que permitam reconfigurar tais contextos como potenciais lugares de memória que possam “converter a dor em um recurso político que força tanto a restaurar a verdade do que aconteceu quanto a salvar os mortos da violência a que ainda estão sujeitos”¹⁶⁷ (ibid., p. 293).

Tais intenções, em determinadas ocasiões, se opõem às ações propostas por instituições como o *Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social*, o LUM, espaço inaugurado na cidade de Lima em 2015, subvencionado pelo *Ministerio da Cultura del Perú*. Ao deslocar-se por sua impactante arquitetura, assim como em edifícios análogos – como o *Centro de Memoria, Paz y Reconciliación de Bogotá* e o *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos de Santiago* – é possível identificar incongruências presentes em tais curadorias, principalmente pelo fato de serem geridas por Estados que são os principais agentes da violência em seus países.

Desviando-se dessa abordagem, através de uma explícita negação da narrativa tida como oficial no Peru, as propostas artísticas e sociais ligadas às poéticas do luto analisadas por Vich, assim como as diferentes criações

que compõem o repertório do *Yuyachkani*, buscam visibilizar os inúmeros corpos dos ausentes, não somente por intermédio de recursos retóricos, mas através de um persistente comprometimento poético e político.

Em um sentido contrário ao de iniciativas que, apesar de recordarem que os momentos de horror já enfrentados não podem voltar a se repetir, desta maneira mantendo o passado alijado dos processos de reescritura da história peruana, as proposições aqui debatidas, explicitam a insuficiência desse tipo de perspectiva, ao articularem modos incorporados de partilhar memórias pessoais e históricas. Através de procedimentos que interpelam e convidam os que vivenciam tais experiências a reconhecer “a inseparabilidade da memória, da imaginação, [e] da percepção sensorial”¹⁶⁸ (FABIÃO, 2012, p. 124), nessas proposições o passado pode, por fim, estar diante dos olhos daqueles que reconhecem a urgência de evocar e reconfigurar, sensivelmente, um passado ainda presente, apostando que

rememorar é ainda agir, e não simplesmente chegar depois que a realidade já perdeu a sua força. Antes, é mostrar como o passado está em perpétua reconfiguração, redefinindo continuamente as possibilidades do presente e do futuro. Nesse sentido, ignorar a força de decisão da descrição do passado é operar com a ficção da história como um quadro estável “do que realmente ocorreu” (SAFATLE, 2015, p. 176).

en este caso dolorosos, que se considera necesario recordar”.

163 “De cualquier triunfalismo que elude las deudas que han quedado pendientes y que insisten, una y otra vez, en la necesidad de continuar procesando lo peor del pasado”.

164 “Cómo la sociedad peruana está interpretando esta historia a través de las imágenes que produce”.

165 “Destinada a alterar el sentido del cotidiano”.

166 “Pudo escuchar historias diversas, entrevistar a familiares de desaparecidos y recuperar algunas fotos para confrontarlas con los documentos que tenía. Luego de varios meses de trabajo, consiguió hacer una lista de alrededor de 200 personas”.

167 “Convertir el dolor en un recurso político que oblique tanto a restaurar la verdad de lo sucedido como a salvar a los muertos de la violencia a la que siguen sometidos”.

168 “The inseparability of memory, imagination, sensorial perception”.

114 Entrada da sede do Yuyachkani, Lima (2015)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

115 Sala de máscaras da sede do Yuyachkani, Lima (2017)
Foto: Paola Lopes Zamariola

3.2.2. Discurso de Promoción: acumular imagens, vislumbrar imaginários

Acumular, sensivelmente, imagens da pátria

01 de agosto de 2017. Na manhã dessa terça-feira me encontro na *jirón*¹⁶⁹ La Puente y Cortez, no bairro de *Pueblo Libre*, em Lima. Para chegar à zona para a qual me dirigirei, o distrito de *Magdalena del Mar*, preciso me deslocar durante aproximadamente quinze minutos dentro de um dos micro-ônibus que percorrem a avenida Antonio José de Sucre em direção ao oceano Pacífico. No caminho, chama a atenção a quantidade de bandeiras do Peru presentes nas janelas das casas e dos edifícios, em decorrência da semana na qual são comemoradas as *Fiestas Pátrias*. Esse feriado nacional, no dia 28 de julho, reservado para rememorar a emancipação com relação à coroa espanhola em 1821, também marca o início dos mandatos presidenciais. Já o dia 29 de julho é destinado a homenagear as *Fuerzas Armadas* e a *Policía Nacional*. E o dia 30 é oficialmente dedicado à cerimônia política e religiosa em ação de graças ao país. Nesse período, os edifícios, particulares e públicos, são obrigados, por lei, a exibirem em suas fachadas a bandeira peruana, sob pena de multa caso descumpram tal norma.

169 Como são nomeadas as vias urbanas entrecortadas por várias ruas no Peru.

116, 117 *Discurso de Promoción*,
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Ao chegar na *jirón* Tacna não é difícil identificar a sede do grupo cultural *Yuyachkani*, uma casa de cores intensas, de paredes vermelhas e portão verde, que também está marcada por um estandarte rubro e branco que se move sob o céu cinza de Lima. Ao adentrarmos essa sede, eu e outras vinte criadoras e criadores – vindos da Argentina, do Brasil, da Inglaterra, e de diferentes regiões do Peru –, que participarão do *IX Laboratorio Abierto*, somos guiados pela produtora Socorro Naveda e pelos responsáveis pela confecção e manutenção dos adereços do grupo, os artistas peruanos Lili Blas e Segundo Libro.

O primeiro local que conhecemos é a impactante sala de máscaras, onde estão exemplares que compõem alguns dos espetáculos em repertório do grupo, como “*Los Músicos Ambulantes*” (1983), no qual, por meio de mascaramentos que remetem a animais como o burro, o cachorro, a gata, e a galinha, compartilham narrativas de personagens oriundos de distintos contextos culturais e geográficos do país – como o da serra, o da costa, o da selva amazônica, e o afro-peruano. Outras máscaras desse acervo são de *comparsas*¹⁷⁰ por eles estudadas, como por exemplo, as que integram a festividade de Paucartambo, como os *Qhapac Ch’unchu*, que representam os povos da selva de *Q’usñipata*. Além dessas máscaras, também estão presentes algumas que aludem a figuras históricas

e políticas do Peru, usadas pelo *Yuyachkani* em diferentes instalações cênicas e intervenções urbanas.

Logo ao sairmos dessa sala, somos recebidos para uma celebração, mais especificamente, para a festa promovida pelo fictício “*Colegio 2021*”. Ao percorrer a casa construída em 1910, convertida em espaço cênico, é possível notar que ela está decorada por diferentes elementos que fazem menção ao rito patriótico previsto para comemorar o bicentenário do Peru.

Assim como em outros países da América Latina, mesmo com alterações nos acordos legais, o processo de independência peruana se deu de maneira mais formal do que efetiva, sendo parte de um prolongamento estrutural de sua condição colonial e de suas relações de classe, gênero e raça. Acerca das constantes disputas de narrativas presentes na história do país, uma das principais críticas realizadas por investigadoras e investigadores de diferentes áreas, é o fato de esse episódio chave para a construção desse Estado-nação ser abordado, prioritariamente, pelo ponto de vista da capital.

Buscando ampliar a perspectiva sobre os múltiplos sujeitos e contextos que fizeram parte dos movimentos de luta emancipatória, como porta de entrada simbólica para o espetáculo “*Discurso de Promoción*” (2017), o *Yuyachkani* convida o público a compartilhar o *hall* de entrada de sua

170 Agrupamentos de diferentes festividades de rua que possuem danças, cantos, máscaras e indumentárias específicas.

118, 119 *Discurso de Promoción*,
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

sede com totens que ilustram Micaela Bastidas (1744-1781) e Túpac Amaru II (1738-1781), que conduziram a maior rebelião indígena anticolonial da América Latina no século XVIII, juntamente com ícones das revoluções da independência da América Hispânica, como Antonio José de Sucre (1795-1830), Manuelita Sáenz (1797-1856) e Simón Bolívar. Em meio a essas figuras históricas, as e os artistas circulam entre os presentes vestidos como professoras, professores e estudantes, que recepcionam as pessoas que chegam.

O processo de criação de “*Discurso de Promoción*” se deu através de laboratórios realizados entre as e os criadores do grupo cultural *Yuyachkani* – Ana Correa, Augusto Casafranca, Julián Vargas, Miguel Rubio Zapata, Rebeca Ralli e Teresa Ralli –, e Alejandro Siles, Daniel Cano, Felipe Luck, Gabriela Paredes, Jorge Baldeón, Milagros Obando, Lucero Medina e Ricardo Delgado, artistas aliadas e aliados advindos das artes cênicas, das artes plásticas, da performance e da música, que entre março de 2016 e maio de 2017, se dedicaram à “exploração das fronteiras da escritura cênica, onde a experiência [com] o espectador [foi] central”¹⁷¹ (ZAPATA et al., 2017, n.p.).

Esse enfoque pôde ser desenvolvido, por exemplo, através dos diversos ensaios abertos realizados junto a

estudantes secundaristas. Fruto de um longo trabalho de formação de público desenvolvido ao longo da trajetória do grupo, é possível reconhecer na diversidade de espectadoras e espectadores presentes em suas obras, que tal perspectiva artística e pedagógica permitiu cultivar plateias formadas não somente por intelectuais.

Por intermédio do constante intercâmbio com o público durante o processo de criação de “*Discurso de Promoción*”, as e os artistas do *Yuyachkani* puderam radicalizar dispositivos nos quais os pactos coletivos estabelecidos permitiram intensificar a “negociação constante do espaço que envolve se mover, ficar desconfortável, às vezes sentado ou em pé e muitas outras vezes completando com a [própria] presença o sentido da cena”¹⁷² (BERNEDO, 2017, p. 85).

São essas especificidades que oportunizam que, logo no início do espetáculo, pequenos núcleos se formem para desfrutarem, temporariamente, de brincadeiras que demandam o exercício da persistência, como buscar acertar argolas em garrafas, ou que envolvem a memória, como decorar a posição de objetos dispostos sobre uma mesa. Tal abordagem ganha outros contornos quando o espaço externo, que lembra a estrutura de uma quermesse, é revelado.

No palco que fica ao fundo dessa casa, se encontram

171 “*Exploración de las fronteras de la escritura escénica, donde la experiencia del espectador es central*”.

172 “*Negociación constante del espacio que conlleva a moverse, incomodarse, a veces sentarse o pararse y muchas otras completar con la presencia el sentido de la escena*”.

120 *Discurso de Promoción,*
Yuyachkani (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

121, 122 *Discurso de Promoción,*
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

alguns músicos convidados que, junto às e aos artistas cantam e tocam canções que remetem a um suposto espírito patriótico, como é o caso da música “*Y se llama Perú*”, do compositor peruano Augusto Polo Campos (1932-2018), que interpretada de maneira irônica pelas atrizes e pelos atores, afirma que o Peru é formado por letras que remetem a palavras como pátria, exemplo, *rifle* e união. No microfone, as e os professores desse colégio fictício agradecem a presença de todos e informam que essa festa tem como principal objetivo reunir a verba necessária para que o grupo de formandas e formandos possa viajar para conhecer as ruínas de Machu Picchu. Entre uma música e outra, vai se estabelecendo um espelho entre a escola e o país, que faz ambas as instituições revelarem suas estruturas.

Não são poucas as tentativas de ruptura com relação às conjunturas apresentadas, como é o caso da aluna que, ao diminuir o tamanho do seu uniforme, apresenta uma coreografia criada a partir de “*Hay que venir al sur*”, da cantora italiana Raffaella Carrà. A célebre canção é um hino reconhecível pelo público, que bate palmas com vigor ao cantar que, através de um coração vagabundo, é possível se dar conta de que o lugar onde não existe ódio e nem guerra, e que proporciona as melhores experiências, seria o sul. Em alguns trechos o eu lírico da canção exalta

que, após se perder a inocência, é o sul o local onde se pode ter maior prazer.

Ao fazerem uso de uma abordagem crítica dos questionáveis conteúdos das músicas compartilhadas, o grupo provoca sutis estranhamentos que levam as e os espectadores, pouco a pouco, a começarem a indagar sobre quais fatores teriam levado à construção e à manutenção de determinados imaginários com relação aos países latino-americanos.

No ápice dessa cena uma banda de fanfarra, com sua indissociável conotação militar, interrompe a celebração e convida o público a se dirigir a um novo espaço. Ao sermos conduzidos para um galpão escuro de pé direito alto, constatamos, em contraste com o calor do lado de fora, que tal ambiente apresenta outras temperaturas. Impulsionando a distribuição do público, um dos atores limpa o chão com um pano molhado e, com o pó sedimentado, vai construindo uma espiral que remete às linhas criadas pela civilização pré-incaica de Nazca, através da qual é possível identificar a letra “P” que se transformou na reconhecível marca estampada em diversos produtos tipo exportação do país. Através de imagens como a que vemos no chão, materializam-se as contradições de um país que autoriza que grande parte de seus recursos naturais, principalmente por meio de atividades ligadas à mineração, sejam explorados pelo capital estrangeiro.

Em ressonância com gestos como esses, as e os criadores passam a sobrepor a esta espiral imagens como as formadas por

123, 124, 125 *Discurso de Promoción*,
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

carteiras escolares aglutinadas envoltas por uma faixa amarela na qual estão destacados dizeres como “perigo obras: homens trabalhando”. Em meio a essas construções imagéticas, algumas figuras intervêm e acentuam a composição desse quadro ao fazerem uso, por exemplo, da placa metálica na qual está escrito *República del Perú*, que, enferrujada, oficializa e dá o tom anacrônico de algumas de suas instituições. Ou, ao utilizarem a máscara de um *Wayra*, *comparsa* da festividade de Paucartambo que remete às autoridades corruptíveis, irrompem no espaço cênico junto ao cartaz que diz “o sistema não pode combater a corrupção porque a corrupção é o sistema”¹⁷³ (ibid., n.p.).

Instaurando o inverso da festa, os artistas sublinham de maneira não verbal e não narrativa os elos existentes entre as práticas de enriquecimento ilícito e as trocas de favores como forma de manutenção da impunidade no Peru. Na história recente do país, um dos casos mais emblemáticos desse fenômeno é o de Alberto Fujimori, eleito como presidente em 1990, que em 05 de abril de 1992 conseguiu dissolver o congresso com o apoio dos militares, e que através de diversas articulações e subornos conseguiu permanecer no poder até o ano 2000. Anos depois, em 2009, ele será denunciado como responsável por diversos assassinatos ocorridos durante

o conflito armado interno, chegando a ser condenado e posteriormente preso pelo massacre de *Barrios Altos*, no qual 15 civis foram mortos a tiro, entre eles um menor de idade, e também pelo atentado de *La Cantuta*, no qual 10 pessoas, entre professores e estudantes da *Universidad Nacional de Educación*, foram sequestrados, torturados e mortos.

Apesar da primeira condenação por violação humanitária de um presidente latino-americano ser emblemática, os 25 anos de prisão foram anulados em 24 de dezembro de 2017, durante o mandato do economista e político peruano Pedro Pablo Kuczynski, em uma explícita tentativa de conter o processo de *impeachment* que sofria. O benefício do indulto permitiu que a pena de Fujimori fosse temporariamente suspensa, além da garantia de não voltar a ser investigado por esses crimes em específico. Tal privilégio jurídico, conquistado de maneira suspeita, só pôde ser anulado em 03 de outubro de 2018, período posterior à renúncia de Kuczynski. Tais acontecimentos comprovam que “apesar da democracia eleitoral ter finalmente prevalecido, os projetos autoritários (geralmente corruptos) continuam a se enraizar em todo o país e se encontram profundamente alicerçados em nossas práticas cotidianas”¹⁷⁴ (VICH, 2015, p. 12).

Outra impactante imagem que está presente em

173 “*El sistema no puede combatir la corrupción porque la corrupción es el sistema*”.

174 “*Aunque la democracia electoral ha terminado por imponerse, los proyectos autoritarios (generalmente corruptos) continúan arraigándose en todo país y se encuentran profundamente enraizados en nuestras prácticas cotidianas*”.

126 *Proclamación de la independencia del Perú* (1904), Juan Lepiani
Fonte: La República

127, 128 *Discurso de Promoción*, Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

grandes dimensões no galpão é o quadro “*Proclamación de la independencia del Perú*”, do pintor peruano Juan Lepiani (1864-1932), referência que foi o estopim para a criação dessa obra. Na pintura, vemos um suposto herói que pode ser exaltado, e uma classe social específica representada como testemunha daquele ato de aparente libertação. Em primeiro plano, numa varanda, vemos apenas figuras masculinas e brancas fazendo parte da nobreza política e religiosa, como é o caso do general José de San Martín¹⁷⁵ (1778-1850), ao centro, e de costas. E em segundo plano, embaixo, uma população que não se assemelha em nada àquela que forma o país.

A partir dos corpos das e dos ausentes nesta narrativa visual, que se perpetua como oficial desde o início dos ciclos escolares peruanos, o *Yuyachkani* busca de maneira poética e política em “*Discurso de Promoción*” colocar “memória e história em diálogo para questionar as formas pelas quais, por um lado, as instituições nos ensinaram a interpretar a história do Peru e, por outro lado, a forma como aprendemos a participar da experiência do teatro”¹⁷⁶ (BERNEDO, 2017, p. 86). Por intermédio dos vínculos estabelecidos entre a duvidosa formação possibilitada pelo “*Colegio 2021*”, a distorcida narrativa acerca da formação do Peru, o espetáculo frisa que tanto a realização do *discurso de promoción*, ou seja, o discurso

de formatura relativo aos anos de formação daquela comunidade escolar, quanto a celebração do bicentenário dessa nação, são pactos sociais que contribuem em grande escala para a continuidade dos processos de invisibilização e apagamento dos inúmeros e diversos sujeitos que são colocados à margem de sua história.

Motivações como essas fazem o Yuyachkani compartilhar, através de depoimentos de suas atrizes e atores a constatação de que, assim como aquela famigerada pintura de Lepiani, o teatro e sua lógica representacional não são suficientes para dar a ver a pluralidade de perspectivas que compõem a complexa formação do Peru. Por isso, a partir da enunciação dessa insuficiência, optam por compartilhar algumas acumulações sensíveis desenvolvidas durante o processo de “*Discurso de Promoción*”.

“Acumulação sensível” é um procedimento caro ao grupo, que vem sendo desenvolvido e desdobrado desde sua fundação, em 1971. Para poder melhor conceituá-lo é possível recorrer a algumas definições do termo feitas por suas e seus criadores ao longo dos últimos anos, como por exemplo, a dada em 1994 pela atriz Ana Correa ao enfatizar a importância de terem conseguido garantir, a partir de 1982, uma maior dedicação aos processos de investigação e criação ao viabilizarem um espaço fixo de trabalho.

175 Militar argentino que liderou os processos de independência da Argentina (1816), do Chile (1817) e do Peru (1821).

176 “*Memoria e historia para interpelar las formas en las que por un lado las instituciones nos han enseñado a interpretar la historia del Perú y por otro, la forma en la que hemos aprendido a participar de la experiencia del teatro*”.

129, 130, 131 *Discurso de Promoción,*
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural *Yuyachkani*

Segundo a atriz, dessa maneira foi possível ampliar os processos de acumulações sensíveis, realizados

não somente de forma ideológica (...), mas além disso [como] uma acumulação que o ator faz na prática mesmo, treinando diariamente, trabalhando, saindo às ruas, buscando personagens e observando¹⁷⁷ (CORREA apud ROJAS-TREMPE, 1994, p. 162).

Já em 2020, durante uma conversa realizada em homenagem ao diretor de teatro colombiano Santiago García (1928-2020), organizada pela *Corporación Colombiana de Teatro* no contexto do *Festival de Teatro Alternativo*, o FESTA, Ana Correa compartilha a importância das e dos criadores seguirem mantendo em seus processos investigativos uma permanente atitude de abertura que as e os tornam capazes de alimentarem suas criações “não somente com o treinamento, com o trabalho, com a voz, com trabalho com objetos, com os cantos, com a música, mas também com a leitura e com a conversa”¹⁷⁸ (CORREA et al., 2020, p. 11), estando dessa forma atentos a tudo o que pode vir a afetar sensivelmente suas pesquisas.

Dessa maneira é possível reconhecer que compõem as acumulações sensíveis materiais de diversas origens, sejam eles “físico[s], sonoro[s], visua[is], olfativo[s], narrativo[s], literário[s], etc.”¹⁷⁹ (ZAPATA, 2008, p. 184), desde um figurino, um poema, uma história de infância,

um recorte de jornal, um encontro fortuito no ônibus, uma lembrança, uma proposta de cenário, uma sequência de músicas, uma partitura física, enfim, uma variedade de estímulos que convocam a uma observação participante e que impulsionam e guiam a construção de duas proposições artísticas.

Através dessas distintas acumulações as e os criadores articulam ações cênicas que são posteriormente organizadas em relação ao espaço, por intermédio de “sequências, cenas, momentos, partes, etc. (...) que guardam para saber com precisão o que fica, o que muda, o que se transforma e, sobretudo, o que se descarta”¹⁸⁰ (ibid., p. 197).

Essas ações compõem o que as e os artistas nomeiam como *eslabones*¹⁸¹, ou seja, unidades “com início, meio e fim (...) guardadas como fichas que [vão se] movimentando até encontr[arem] seu lugar”¹⁸² (ibid., p. 183). Nesse sentido, o diretor Miguel Rubio Zapata afirma que ao articular tal dispositivo criativo, o grupo encontrou

um princípio organizador que normalmente nos ajuda no processo criativo. O pintor Victor Humarecha me disse, enquanto organizava sua paleta, que as cores não são bonitas nem feias, mas estão em relação ao que está ao lado delas, isto é o que ele chamou de orquestrar a superfície. Algo semelhante acontece com os *eslabones*, eles devem encontrar seu lugar ao lado um do outro ou desaparecer¹⁸³ (ibid., p. 206).

177 “*Una acumulación sensible que el actor hace ya no sólo ideológicamente (...), sino además por una acumulación que el actor hace en la práctica misma, entrenando diariamente, trabajando, saliendo a las calles, buscando personajes y observando*”.

178 “*No solo con el entrenamiento, con el trabajo, con la voz, con el trabajo con los objetos, con los cantos, con la música, sino también con la lectura y con la conversación*”.

179 “*Físico, sonoro, visual, olfativo, narrativo, literario, etc.*”.

180 “*Secuencias, escenas, momentos, partes etc. (...) que guardamos para saber con precisión qué se queda, qué se cambia, qué se transforma y sobre todo qué se descarta*”.

181 Conexões, elos, ligações, vínculos.

182 “*Con principio, medio y final que (...) guardadas a manera de fichas que vamos moviendo hasta que encuentren su lugar*”.

132, 133, 134 *Discurso de Promoción*,
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Vislumbrar, sensivelmente, imaginários políticos

Simultâneas e justapostas, as acumulações sensíveis de “*Discurso de Promoción*” colocam em destaque o fato de as narrativas oficiais sobre o país, sejam elas verbais ou visuais, serem ficções construídas de acordo com interesses específicos. Partilhadas através de ações performativas, tais acumulações presentificam os corpos dos ausentes, produzindo dessa maneira “um curto-circuito de diferenças estritas entre fato e representação (...) tornando a representação um fato em si e mostrando a latência do ato de representar”¹⁸⁴ (FABIÃO, 2012, p. 125). Tal abordagem é o que permite aos presentes recordarem que a própria história, então, possa também ser vista em sua dimensão performativa.

Grande parte dessas acumulações sensíveis foram elaboradas a partir de objetos e figurinos que fazem parte do acervo do grupo, e a partir da reutilização e ressignificação desses elementos, viabilizaram a evocação e incorporação das memórias dos milhares de mortos durante os anos de batalha da Guerra do Pacífico, das centenas de pessoas desaparecidas ao longo das décadas do conflito armado interno, das diversas vítimas das esterilizações forçadas realizadas pelo governo de Alberto Fujimori, das inúmeras mulheres exploradas sexualmente

na região amazônica, bem como das diversas personagens já elaboradas durante os processos de criação do grupo.

Acumuladas e posicionadas em meio aos espectadores, as distintas materialidades do arquivo vivo do Yuyachkani formam no momento final da obra uma instalação que se articula através de múltiplas referências imagéticas relacionadas à história do Peru. Para além de somente exporem os impasses sociais do país, o compartilhamento performativo de tais acumulações sensíveis permite aos criadores “mais que narrar uma história linear, (...) compartilhar signos, sensações, estados, relações”¹⁸⁵ (ZAPATA, 2017, n.p.).

Ao serem envoltos pela fita amarela que embalou as carteiras escolares no início de “*Discurso de Promoción*”, tais materiais podem ser lidos como escombros que “coloca[m] em evidência a longa lista de dívidas que têm pendentes a independência e a liberdade conseguidas em 1821”¹⁸⁶ (VICH, 2017, n.p.). Aberta a inúmeras ressignificações, essa espécie de ruína da história peruana não deixa de remontar aos violentos processos colonizatórios que, assim como destaca Silvia Rivera Cusicanqui, fazem parte de uma “profecia auto-realizada, na qual a violência da conquista foi formulada em termos de uma disputa simbólica”¹⁸⁷ (CUSICANQUI, 2015, p. 227). Diante das simbologias em disputa presentes

183 “Un principio ordenador que suele auxiliarnos en el proceso creativo. El pintor Víctor Humarecha me decía, mientras organizaba su paleta, que los colores no son bonitos ni feos sino que están en relación con el que tienen al lado, a esto le llamaba orquestar la superficie. Algo similar sucede con los eslabones, deben encontrar su lugar al lado del otro o desaparecer”.

184 “Short-circuit of strict differentiations between fact and representation (...) it turns representation into a fact itself and shows the fact’s representational latency”.

185 “Antes que narrar una historia lineal (...) compartir signos, sensaciones, estados, relaciones”.

186 “Que pone en evidencia el largo listado de deudas que tienen pendiente la independencia y la libertad conseguidas en 1821”.

135, 136 *Discurso de Promoción*,
Yuyachkani (2017)
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

nos escombros dessa ruína, é impossível não recordar “dos genocídios nunca superados, da violência da perpetuação da lógica colonial no interior das relações de classe, da violência do Estado que gestiona o desaparecimento e seus contínuos golpes” (SAFATLE, 2017, n.p.).

Através do contraste e da fricção entre as atmosferas instauradas e as imagens compartilhadas ao longo da encenação de “*Discurso de Promoción*”, as e os criadores indagam as e os espectadores a respeito dos imaginários na sociedade peruana, e perante a predominante negação dos inúmeros traumas sofridos, vislumbram a necessidade de colocar em marcha outros imaginários políticos possíveis com relação àquela nação.

Ao mencionar o termo “imaginário político”, inspiro-me nos apontamentos do sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero, que o define como sendo “o sentido comum sobre o que somos como coletividade. Ou mais precisamente, a (des)ordem imaginada ou o (des) conjunto de representações coletivas que nos fundam como sociedade”¹⁸⁸ (PORTOCARRERO, 2006, p. 15). Tal perspectiva vai ao encontro do que a filósofa alemã Hannah Arendt coloca quando afirma que “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (ARENDT

apud SARLO, 2016, p. 60-61).

Nesse sentido, acreditando que imaginar é “mover o pensamento em imagens”¹⁸⁹ (CABALLERO, 2013, p. 58), a ruína elaborada através das acumulações sensíveis desenvolvidas pelo *Yuyachkani* é o modo poético e político que o grupo encontrou para tentar vir a arruinar parte dos imaginários vinculados à colonização.

Nessa perspectiva, através das imagens presentes nessa ruína, que possuem memórias que ainda precisam ser reconstruídas, as e os artistas convidam os presentes, de maneira sensível, a também “completar[em] e reconstruir[em] memória[s], subjetividade[s], narrativas”¹⁹⁰ (URREA apud CASTAÑEDA, 2014, p. 128) com relação àquele país.

187 “Profecía autocumplida, en la que la violencia de la conquista se formuló en términos de una disputa simbólica”.

188 “El sentido común sobre lo que somos como colectividad. O, más precisamente, el (des) orden imaginado o (dis) conjunto de representaciones colectivas que nos fundan como sociedad”.

189 “Mover el pensamiento en imágenes”.

190 “Completar y reconstruir memoria, subjetividad, narrativas”.

137 Laboratório de criação,
Lima (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

3.2.3. *Laboratorio Abierto*: pontes entre a cena contemporânea e as teatralidades andinas

Criar em grupo

01 de agosto de 2017. No final da tarde dessa terça-feira, após as e os participantes¹⁹¹ do *IX Laboratorio Abierto* compartilharem seus primeiros gestos artísticos e conversarem com as e os artistas do *Yuyachkani* sobre suas motivações e expectativas com relação ao encontro, as dinâmicas de criação e produção do grupo vão sendo explicitadas pelas falas de suas e seus criadores quando contam que não possuem

apoio público nem privado, que essa casa é produto do trabalho do grupo e é um privilégio tê-la e ter construído um teatro ali, no entanto, nossa agenda é um pouco complicada. Para fazer *Yuyachkani* temos que trabalhar em outras coisas, fazer outros tipos de atividades, como ensinar na universidade, fazer oficinas, viajar e realizar turnês. Se há uma turnê, interrompemos todo o cronograma, pois se vai ajudar a sustentar a casa e os gastos fixos, nós vamos. Então o que acontece com alguém que está vindo aqui fazer um estágio? E seus gastos? É muito difícil organizar isso, então decidimos dedicar um período no ano para fazer um *Laboratorio Abierto*, no qual podemos concentrar nosso trabalho e oferecer às pessoas que vêm ao repertório de *Yuyachkani*, as oficinas com o estilo de cada um dos atores que trabalham com o diretor, as desmontagens e as conversas (ZAPATA apud ABREU; ZAMARIOLA, 2021, n.p.).

191 Foram: Ana Carolina Abreu, Bernardo Pereyra, Betina Bendezu, Christian Duarte, Claudia Vanesa, Cynthia Dávila, Duilio Dall’Orto, Francesca Baxerías, Elena Mejía, Gustavo Bendersky, Jane Turner, Klédison Ramos, Lola Santillana, Luciana Del Carmen, Maite Baraybar, Maricarmen Lemur, Marivel Ariza, Naomi Moreno, Patrick Campbell e Silvia Tomotaki.

138 *Desmontaje de Antígona*,
Teresa Ralli (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

139 *Detrás de la máscara*,
Débora Correa (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

140 *Hijo de Perra*,
Rebeca Ralli (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

Ao abrirem as portas de sua sede, o *Yuyachkani* convida as e os presentes a realizarem uma imersão nos diferentes períodos que compõem a sua história. Um deles, que permeia grande parte da trajetória das e dos artistas, está relacionado à criação em grupo, noção amplamente debatida durante as experiências práticas e teóricas do laboratório. Em uma das conversas realizadas por Miguel Rubio Zapata, o diretor afirma que a criação em grupo é compreendida pelo *Yuyachkani* não como um método, mas como uma atitude em relação ao fazer teatral. Desde 1971, ano de formação do grupo, a cada conjuntura histórica específica, e a cada readequação de procedimentos artísticos necessária, esse modo de trabalho permitiu às e aos criadores encontrarem meios particulares para seguirem propondo, coletivamente, experiências cênicas que estivessem em diálogo com seus contextos.

Por intermédio de tal perspectiva poética e política, as e os artistas destacam o fato de a instável condição latino-americana contribuir para a precipitação de práticas coletivas de criação, de caráter explicitamente democrático e não-hierárquico, desenvolvidas principalmente durante as décadas de 1960 e 1970, “período no qual se faz, fundamentalmente, teatro político-social, [que] busca inferir, inclusive por meio da forma de produção, no convulsionado momento histórico do continente” (ROJO,

2016, p. 31).

Duas grandes influências para o *Yuyachkani* são os coletivos colombianos *Teatro Experimental de Cali*, o TEC, fundado em 1995 pelo diretor Enrique Buenaventura (1925-2003) e por um grupo de estudantes do *Instituto Departamental de Bellas Artes*; e o *Teatro La Candelaria*, criado em 1966 por artistas independentes como o diretor Santiago García (1928-2020). Enquanto o TEC foi o “responsável pela sistematização do primeiro método de criação coletiva, que percorrerá e influenciará o movimento teatral em todo o continente” (SILVA, 2008, p. 03), o *La Candelaria*, “além de também ter estruturado teoricamente uma metodologia de trabalho coletivizado, antecipa, sob certos aspectos, a dinâmica criativa do processo colaborativo” (ibid., p. 03).

No Peru, será na década de 1980 que as iniciativas de teatro de grupo de fato se fortalecerão, através da organização do *Movimiento de Teatro Independiente*, o MOTIN¹⁹², que tem seu início na *Muestra de Teatro Peruano*. Ao participarem, se apresentarem e promoverem diferentes contextos de intercâmbio, como festivais e encontros, o *Yuyachkani* pôde se aproximar de diferentes experiências artísticas e políticas que os estimularam a redimensionar constantemente os sentidos de seus processos criativos. Tais espaços de troca foram de

192 Integrado pelos grupos *Barricata*, *Cuatrotablas*, *Ensayo*, *Expresión*, *Magia*, *Nosotros*, *Raíces*, *Yawar Sonqo* e *Yuyachkani*.

141 *El actor y la máscara*,
Augusto Casafranca (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

142 *El objeto y el ritmo en el treinamento del actor*,
Ana Correa (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

143 *Trabajo del actor sobre su voz*,
com Rebeca Ralli (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

extrema importância para o grupo e para diversas e diversos artistas latino-americanos que vislumbravam “o teatro como ato de convivência, como espaço de diálogo e encontro, [que] foi decisiv[o] na procura de novos temas, de novas formas de escrita e nova produção cênica” (CABALLERO, 2011, p. 24).

Desse modo, ao longo das quase cinco décadas de existência do *Yuyachkani*, a poética do grupo foi sendo consideravelmente afetada pelos impactos de tais intercâmbios, e é exatamente a partir do reconhecimento da importância da criação e da manutenção de contextos de investigação e criação compartilhadas, que propõem, a partir de 2009, o *Laboratorio Abierto*. Por meio das diferentes genealogias que permeiam a trajetória do grupo, através de uma extensa programação, as e os que participam desse encontro têm acesso às pesquisas realizadas por suas e seus criadores durante uma intensa convivência durante as manhãs, tardes e noites dos dias 01 a 08 de agosto de cada ano, por intermédio de uma programação que pretende, para além da predominância do trabalho individual, dar espaço para a temática da criação em grupo, perspectiva essa que coloca em evidência a possibilidade das práticas artísticas poderem ser encaradas como potencialmente políticas.

Por esse viés, o *Laboratório Abierto* pode ser

analisado como um espaço de resistência e de fortalecimento de redes de criadoras e criadores. A esse respeito, em relação a algumas das práticas artísticas e pedagógicas realizadas pelo *Yuyachkani*, e em consonância com o grupo brasileiro Ói Nois Aqui Traveiz, a investigadora brasileira Marta Haas debate que elas são articuladas através de procedimentos que implicam

um trabalho constante, seja externa ou internamente, na busca por transformação. A partir do encontro com o outro, da construção em grupo e comunidade, o processo contínuo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades. O processo de formação vai além do desenvolvimento de potencialidades individuais, ele se afirma como potência coletiva. Pensar coletivamente e agir em prol de um compromisso ético que se assume quando nos percebemos parte de um coletivo – seja o pequeno coletivo do grupo teatral, ou o grande coletivo que representa a nossa sociedade (HAAS, 2017, p. 156).

Atravessados por questionamentos como esses, durante o *IX Laboratorio Abierto* o *Yuyachkani* apresentou espetáculos como “*Adiós Ayacucho*” (1990), “*No me toquen ese valse*” (1990), “*Antígona*” (2000), “*Rosa Cuchillo*” (2002), “*Con-cierto Olvido*” (2010), “*Cartas de Chimbote*” (2015), “*Confesiones*” (2013) e “*Discurso de Promoción*” (2017). Realizou demonstrações de trabalhos como “*Desmontaje de Antígona*”, da atriz Teresa Ralli; “*Detrás de la máscara*”, da atriz Débora Correa; “*Hijo de Perra*”, da atriz Rebeca Ralli; “*La Rebelión de los Objetos*”, da atriz Ana Correa e “*Vibraciones*”, do ator Julián Vargas.

E promoveu laboratórios como o de “*Creación*”, realizado por

144 *Ponte de pedras,*
Paucartambo (2015)
Foto: Pilar Pedraza

145, 146 *Kitaquolla,*
Paucartambo (2018)
Foto: Paola Lopes Zamariola

Miguel Rubio Zapata; “*El actor y la máscara*”, por Débora Correa e Augusto Casafranca; “*El objeto y el ritmo en el treinamento del actor*”, por Ana Correa e Julián Vargas; e “*Trabajo del actor sobre su voz*”, por Rebeca Ralli e Teresa Ralli. Ao longo dessas experiências, as e os artistas compartilham especificidades de seus processos criativos, como revela, por exemplo, o depoimento de Teresa Ralli a respeito de criações como “*Sin Título, Técnica Mixta*” (2004), no qual a atriz precisou ficar imóvel em determinado momento para se converter em estátua do arquivo-vivo da obra, enquanto

trabalh[ava] a imobilidade e coloc[ava] a mente vazia, pensando que [era] uma fotografia do passado - não representar mas estar - senti[u] que [sua] narinas se abriram de repente e come[çou] a sentir o cheiro do público, passavam todos os tipos de aroma, desde perfumes finos até copo recém lavado com sabão Bolívar. [Dando] vontade de gargalhar ao dar conta que estava olhando as pessoas com as narinas¹⁹³ (RALLI apud ZAPATA, 2008, p. 212).

Nesse sentido, as atrizes e os atores do grupo estimulam as e os participantes a investigarem corporalidades que possam deslocar seus eixos perceptivos por meio de proposições que cogitam “o caminho do desequilíbrio para sacudir nossos estereótipos corporais (...) reconhecer a vibração do eixo da coluna vertebral e

a partir daí ir ao encontro das diversas possibilidades da escritura corporal”¹⁹⁴ (ZAPATA, 2008, p. 212). A pesquisadora cubana Aimelyz Díaz, que participou do *VIII Laboratorio Abierto*, afirma, por exemplo, que as experiências realizadas nesse encontro possibilitaram “gerar pontos de vista, criar e habitar diversas texturas, evocar materiais ausentes, construir metáforas”¹⁹⁵ (DÍAZ, 2016, p. 99). Parte dos deslocamentos propostos pelo *Yuyachkani* se inspiram em experiências advindas de práticas dos contextos andinos, como por exemplo, as diferentes comparsas da festividade de Paucartambo, que trouxeram uma maior complexidade em relação à presença cênica investigada nos últimos espetáculos do grupo, através dos vínculos estabelecidos entre os brincantes e a ideia de um ator organizador

que é o ator que convida, recebe, é um anfitrião, que organiza e depois passa a presença ao personagem. Volta, organiza, convida o espectador, gera nuances de comportamento, tipos de simbolização, qualidades de presença e de energia. Enfim, tudo isso nos leva a pensar que o objetivo não é o espetáculo em si, mas a experiência compartilhada (ZAPATA, apud ABREU; ZAMARIOLA, 2021, n.p.).

Essa perspectiva de trabalho é principalmente desdobrada durante a potente roda conversa nomeada “*El gran teatro de Paucartambo*”. Na partilha conduzida por

193 “*Trabajo la inmovilidad y pongo la mente en blanco, pensando que soy una fotografía del pasado - no representar sino estar - sentí que mis narizes se abrían de golpe y comencé a oler al público, pasaban toda clase de aromas, desde perfumes finos hasta copa recién lavadas con Jabón Bolívar. Me dieron ganas de reirme a forro al darme cuenta que estaba mirando a la gente con las narinas*”.

194 “*El camino del desequilibrio para sacudir nuestros estereotipos corporales (...) reconocer la vibración del eje de la columna vertebral y a partir de allí ir al encuentro de las diversas posibilidades de la escritura corporal*”.

195 “*Generar miradas, crear y habitar diversas texturas, evocar materiales ausentes, construir metáforas*”.

Miguel Rubio Zapata, as e os presentes vêm projetada em uma das paredes da sede do grupo a fotografia da antiga ponte de pedras que cruza o rio da cidade de Paucartambo, construída no final do século XVIII, possivelmente financiada pelo rei espanhol Carlos III (1716-1788), que nos séculos anteriores contribuiu para a integração entre as culturas materiais e imateriais das regiões andinas e amazônicas do Peru, alterando o fluxo comercial do trigo, do milho e da coca da zona de Cusco. Através dela também se podem acompanhar as principais movimentações que marcam a festividade de um povoado situado na região sul do país, entre os Andes e a Amazônia peruana.

Segundo o diretor, uma das características principais da dramaturgia expandida presente nessa festa, são os deslocamentos espaciais simultâneos que acontecem pela cidade, que ocupam ao longo de praticamente todo o dia e trechos da noite as mais diversas partes de um povoado localizado numa região de serra, de cuja geografia cada pedaço específico está destinado a um momento da celebração que combina “signos procedentes do passado com outros mais recentes. O conflito que as danças apresentam parece ter origem em um período anterior à conquista espanhola, e há signos que aludem a tempos mais remotos” (ZAPATA, 2016, p. 16), através dos quais o povoado, temporariamente, se converte em um

lugar mágico em que os mitos se encontram com a história, em que os homens conversam com os animais, em que os notáveis não morrem, e sim reencarnam nas montanhas e se convertem em *Apus* (espíritos sagrados) protetores de seu povo. É onde os personagens atravessam os tempos e se transformam, surgindo novamente seres metade homem e metade animal. Observam-se máscaras de papagaios, gaviões, cervos que conversam com os homens, máscaras do antigo *Kusillo* (metade macaco metade homem), e dos *Auquis*, que representam o espírito das montanhas, ou em relatos em que os deuses falam com os animais e os homens (ibid., p. 11-12).

A partir de uma das comparsas que fazem parte dessa festa, a dos *Qhapac Qollas*, que possuem vínculos simbólicos com as lhamas, o *Yuyachkani* desenvolve o procedimento do *llameo*. Tal expressão, que se forma a partir de diferentes referências, se conecta à existência entre os *Qollas*, de um *Kitaqolla*, ou seja, um indivíduo que dentro do grupo pode se rebelar contra a estrutura e a partir daí improvisar novas modalidades de organização para o coletivo.

Para Miguel Rubio Zapata, ao fazerem uso do *llameo* em seus processos de investigação e criação, o foco está “em gerar uma disposição para uma improvisação” (ibid., n.p.). Por isso, outra inspiração está na noção de *jammin* “que vem do jazz, é uma sorte de negociação de músicos em que cada um tem um momento sozinho, mas que está atento ao outro” (ibid, n.p.). E para que os constantes acordos coletivos permaneçam vivos também evocam a expressão *ya me meo*, ou seja, a necessidade orgânica de micção como estímulo às urgências que pedem passagem. O *llameo*, que tem como base a negociação, dá margem para que as e os artistas busquem estratégias

equivalentes em suas investigações por intermédio de uma abertura à

disposição e estado de atenção que abarca três níveis: estar comigo; estar comigo frente ao outro; estar comigo frente ao outro e frente aos demais. Mas esses são apenas noções de trabalho para ver como esses princípios geram comportamento. Então, acredito que a ideia do *llameo* é encontrar um estado, encontrar impulsos imediatos, é isso que buscamos no laboratório agora. Antes, buscávamos localizar qualidades de energia, organizar a ação com o espectador, a convivência com ele, mas agora adicionamos esse *llameo* para gerar outro estado, essa relação com a incerteza (ibid., n.p.).

Através de procedimentos como esses é possível afirmar que o *Yuyachkani* reconhece e assimila diferentes modalidades de teatralidades e performatividades andinas, estruturadas como enfatiza Zapata, a partir de “dinâmicas de jogo, que em muitas culturas foram consideradas a base do acontecimento teatral” (ZAPATA, 2016, p. 08). Vivências como essas, assim como inspira a artista Eleonora Fabião, permitem o desenvolvimento de “capacidades orgânicas, criativas, comunicacionais do atuante (performer, cidadão, sujeito histórico, vivente) [qu]e visam seu fortalecimento através do aumento de agilidade, flexibilidade e disponibilidade” (FABIÃO, 2009, p. 66). São as diversas experiências coletivas de *llameo*, cultivadas, principalmente, através do processo

150, 151, 152 *IX Laboratorio Abierto*,
Lima (2017)
Foto: Claudia Vanesa Figueroa

de acumulação sensível, acompanhadas por interferências musicais realizadas pelas criadoras, criadores e aliados do *Yuyachkani*, que compuseram e sintetizaram grande parte das experiências do *IX Laboratorio Abierto*.

153 Praça central, Paucartambo (2015)
Foto: Pilar Pedraza

154 *Ch'unchus* no Cemitério, Paucartambo (2018)
Foto: Paola Lopes Zamariola

155 *Qollas* no Cemitério, Paucartambo (2018)
Foto: Ana Carolina Fialho de Abreu

Festividade de Paucartambo

14 de julho de 2018. No final da tarde desse sábado, após três horas em um tortuoso percurso de aproximadamente cem quilômetros realizado a partir de Cusco, chegamos em Paucartambo. Um ano após participar do *Laboratorio Abierto*, pude acompanhar o diretor Miguel Rubio Zapata, e algumas das e dos criadores que atualmente trabalham com o *Yuyachkani*, nesta festividade¹⁹⁶. Ao longo das estreitas estradas de terra que permitem o acesso à cidade, que está localizada a quase três mil metros de altitude, o fluxo de carros e micro-ônibus é intenso. Pelo caminho já se reconhece a significativa quantidade de pessoas que se dirigem à festa em homenagem à *Virgen del Carmen*.

Essa percepção é confirmada quando, ao chegar no povoado, se nota que ele está tomado por comerciantes e devotos. Durante a festividade de Paucartambo, que acontece entre os dias 15 e 19 de julho de cada ano, a população da cidade que normalmente gira em torno dos 45.000 habitantes aumenta significativamente. É na manhã seguinte que se torna ainda mais visível como a paisagem de Paucartambo se altera após a chegada das mais de 20 *comparsas*, vindas de diferentes lugares em busca da *Mamacha Carmen*. Através da especificidade de

cada grupo que adentra o povoado é possível se aproximar das distintas histórias e formações desse país atravessado pelos Andes, pela Amazônia e pela costa do Pacífico, onde

por mais que o culto dessa santa esteja ligado a uma tradição católica, que chegou com a dominação espanhola, há uma singularidade local vinculada à identidade mestiça dos paucartambinos que revela a presença de etnias diversas como índios, espanhóis e mestiços (LEITE, 2016, p. 72-73).

Ao longo dessa festa, esses agrupamentos se instalam, de tempos em tempos, em galpões que servem de base para as e os que participam de cada uma dessas danças. Durante os dias em que ocorrem a celebração, através da “interação entre atores, habitantes e visitantes se produz uma convivência performática de grande força visual” (ZAPATA, 2016, p. 16), cujas movimentações em grande parte podem ser acompanhadas desde a praça central da cidade, ponto de vista fundamental da festividade, cuja composição circular proporciona a formação de

um grande corredor entre o perímetro e o centro. [Desse modo] grupos de espectadores ocupam o centro da praça como se fosse uma ilha e instalam-se na margem dela para olhar. Carregam bancos e cadeiras criando assim vários níveis para observação como em uma arquibancada, até a calçada das ruas em volta é tomada pelos espectadores que se acomodam bem cedo. (...). O espaço circular da

196 Participaram desta viagem: Ana Carolina Abreu, Gabriela Paredes, Jorge Baldeón, Lucero Medina, Maricarmen Gutiérrez, Miguel Rubio Zapata, Milagros Obando e Silvia Tomotaki.

156 *Maqtas* na Praça central, Paucartambo (2018)
Foto: Ana Carolina Fialho de Abreu

praça onde ocorre a ação supõe que os atores-dançarinos repitam suas ações muitas vezes enquanto dão voltas ao redor do espaço. Assim, os atores jogam com o argumento, caminham ou correm o tempo todo realizando infundáveis sequências que se sucedem e repetem diante dos espectadores e com a participação deles, já que estes compartilham um espaço comum com os atores-dançarinos (ibid., p. 22-23).

157 *Majeños* na Praça central, Paucartambo (2018)
Foto: Paola Lopes Zamariola

Ao circular pelas pequenas ruas de Paucartambo também se pode participar ativamente dessa festa. Um espaço descentralizado, mas de fundamental importância, por exemplo, será o cemitério, que fricciona os cenários de vida e morte através da chegada das *comparsas* que “lá tiram suas máscara e dançam estando presente um misto de alegria e de tristeza. Logo depois, fazem o batismo de novos componentes dos grupos e ainda no mesmo dia fazem a visita à cadeia” (LEITE, 2016, p. 72).

Alguns dos tantos grupos de dançantes que chegam, “cada um deles pertencente a distintos setores sociais do povoado, cujas respectivas danças contêm memórias e narrativas diferentes de acordo com a história e o segmento social a que pertencem” (ibid., 2016, p. 13) são, por exemplo, os *Auqa chilenos*, em menção aos combatentes vindos do Chile que invadiram o Peru entre 1879 e 1884; outros são os *Majeños*, relacionados aos comerciantes de álcool vindos da região do *Vale de*

158 *Wayra*, Paucartambo (2018)
Foto: Paola Lopes Zamariola

Majes em Arequipa; outros ainda, os *Maqtas*, usam máscaras de homens jovens – apesar de não possuírem um olho – e têm a coragem redobrada por levarem consigo chicotes nas mãos; os *Qhapac Negros*, por sua vez, simbolizam a população negra que trabalhou nas minas de ouro; já os *Panaderos* levam pães e farinha por representarem uma das profissões mais populares de Paucartambo; e os *Wayra*, ao carregarem livros, assemelham-se a doutores e advogados e se apresentam como figuras explicitamente corruptas.

Outro agrupamento é o dos *Saqras*, em quéchua faz menção ao diabo e à figuras endiabradas, personificados através de máscaras de diferentes animais, como macacos, morcegos, tigres ou até mesmo com características associadas aos dragões e que, com suas coloridas roupas e com suas esvoaçantes perucas, serão os principais agentes das diversas peripécias que fazem parte da dramaturgia da festa. Esse grupo é o responsável por subir nos tetos dos principais edifícios da cidade em um momento ápice da celebração, pois são proibidos de olhar a imagem da *Virgen del Carmen* de frente, além de serem impedidos de entrar na igreja onde ela está.

Um outro grupo importante são os *Qhapac Qollas*. São eles que dão início à guerrilha que acontece na festa como disputa em relação à *Mamacha del Carmen* ao ocuparem a praça central da cidade com uma estrondosa queima de fogos como tentativa de levarem consigo a imagem da virgem. Em oposição, os *Qhapac Ch'unchus*, nativos de Paucartambo que por viverem próximos às florestas possuem máscaras associadas à febre amarela, são os responsáveis por defenderem a

159 *Saqras* nas terraças das casas, Paucartambo (2018)
Foto: Ana Carolina Fialho de Abreu

160 *Qollas* durante a guerrilha, Paucartambo (2015)
Foto: Pilar Pedraza

161 *Ch'unchus* vencem a guerrilha, Paucartambo (2015)
Foto: Pilar Pedraza

permanência da *Mamacha del Carmen*.

Durante todos os episódios dessa guerrilha as danças circulam pela praça, até o momento no qual, finalmente, os *Qhapac Ch'unchus* conseguirão combater os *Qhapac Qollas*. É na porta da igreja de Paucartambo que os *Qhapac Qollas* esperam para se desculparem, darem abraços de despedida e selarem o pacto de que voltarão a se encontrar no próximo ano. Miguel Rubio Zapata destaca a importância de analisar os diferentes episódios da festa em termos políticos, pois neles se podem reconhecer rituais que permitem leituras para resoluções de alguns dos conflitos enfrentados pelo Peru, uma vez que a festividade de Paucartambo produz um

encontro de diferenças, de funções distintas em um todo harmônico que parece uma caixa de relógio que se abre e [onde] tudo é simultâneo, mas articulado. Esses protagonistas se confrontam e, ao final, se abraçam no *Wataskama*¹⁹⁷, porém não se abraçam os personagens, mas os atores dançantes – muito bonita essa diferenciação!¹⁹⁸ (ZAPATA, 2020, p. 144).

Através das danças e cantos presentes na festa de Paucartambo, Miguel Rubio Zapata coloca em evidência a relevância que a palavra quéchua *Taki* possui para a cosmogonia andina. Nessa palavra, dançar e cantar são reunidos como um mesmo verbo de ação, uma vez que

possibilitam o intercâmbio de energias com o cosmos, que envolvem “uma série de fluxos materiais. [Desse modo] o sacrifício do próprio corpo faz parte dos múltiplos circuitos que conectam comunidades distantes e próximas, e estas com as dimensões sagradas de sua economia, inscritas na paisagem”¹⁹⁹ (CUSICANQUI, 2018, p. 62). Nessa perspectiva, ao se dançar e cantar celebra-se

o plantio, a colheita, a caça de animais, os ritos de fecundidade, ou práticas coletivas vinculadas à terra, ao agradecimento às divindades e à despedida dos mortos. Essas duas atividades, ou expressões artísticas, a dança e o canto, estavam vinculadas uma à outra. Assim, sabe-se que não havia baile que não incluísse canto, ou cantos que não fossem acompanhados de danças, como ocorre até hoje (ZAPATA, 2016, p. 11).

Por intermédio de noções como a de *Taki*, artistas como os do *Yuyachkani* compreendem que há um urgente gesto poético e político a ser realizado por criadores de teatro na América Latina que, para além da tradição europeia da arte dramática, necessitam reconsiderar a realidade e os saberes da *Abya Yala*. Esse saber que está vinculado às experiências coletivas ligadas a outra importante palavra quéchua, *Ayni*, expressão quéchua para a colaboração mútua existente entre os membros de uma comunidade, que para o grupo está relacionada à

197 Expressão quéchua que confirma o compromisso do reencontro no próximo ano.

198 “*Encuentro de diferentes, de funciones distintas en un todo armónico que parece una caja de un reloj que se abre y todo es simultáneo, pero articulado. Esos protagonistas se enfrentan y, al final, se abrazan en el Wataskama, pero no se abrazan los personajes, sino los actores danzantes -imuy linda esa diferenciación!*”.

199 “*Una série de flujos materiales. El sacrificio del propio cuerpo forma parte de los múltiples circuitos que conectan colectividades distantes y cercanas, y a éstas con las dimensiones sagradas de su economía, inscritas en el paisaje*”.

prática da reciprocidade, da troca, do reconhecimento com o outro. Em alguns setores urbanos, o *Ayni* é entendido como o “dar para receber”; no entanto, não é um truque imediato, você dá o que tem e o que pode, sem esperar em troca algo muito específico; você entrega a sua comunidade e a devolução lhe chegará em algum momento. Nessas relações de intercâmbio de *Ayni* -- que acontece com o cosmos, a terra, as plantas, os animais, as pessoas, os frutos, os mortos, as crianças, com tudo o que tem vida – dão-se essas práticas que não têm por finalidade fazer teatro, mas que têm características simbólicas de representação que se parecem ao que nós chamamos de teatro²⁰⁰ (ibid., p. 143).

Os impactos produzidos por vivências e noções ligadas à cosmogonia andina marcam a produção de diversas e diversos criadores peruanos. Um exemplo seminal é a obra do antropólogo e escritor José María Arguedas (1911-1969), que buscou “inscrever o mundo andino em que o autor crescera, com sua língua, sua cultura e sua religiosidade, na forma da narrativa literária moderna” (NATALI, 2005, p. 118).

As obras de Arguedas, na esteira de outros autores latino-americanos como o brasileiro João Guimarães Rosa e o mexicano Juan Rulfo, criaram estratégias formais transculturais como forma de tensionarem as identidades nacionais de seus países. Em contos como *La agonía de Rasu-Ñiti*, através de versões realizadas em quéchua e em espanhol, o escritor peruano narra uma das mais tradicionais danças dos Andes, a *Danza de las Tijeras*²⁰¹. Tal escrita só se tornou possível pela proximidade do autor com os diferentes contextos do país, onde vivencia experiências como a de assistir à dança proveniente da cidade de San Diego de Ishua, a qual assiste no

dia 03 de setembro de 1965 no bairro de *Pueblo Libre* em Lima, que lhe mobiliza a criar o poema *Katatay*²⁰², no qual exorta o leitor da seguinte maneira:

Levante-se, ponha-se de pé, receba esse olho sem limites!
Trema com a sua luz;
Sacuda-se com as árvores da grande selva,
comece a gritar.
Formem uma só sombra, homens e mulheres de meu povo;
Todos juntos
tremamos com a luz que chega.²⁰³

(ARGUEDAS apud SOUZA, 2013, p. 12)

As obras de Arguedas, assim como as do *Yuyachkani*, dão a ver que “os cantos e caminhos do presente revelam os fios profundos d[os] palimpsesto[s]”²⁰⁴ (CUSICANQUI, 2015, p. 228), que constituem as práticas artísticas latino-americanas. Comprometidos com tais preceitos, as e os integrantes do grupo cruzaram inúmeras vezes a ponte de pedras de Paucartambo, por intermédio de “sucessivas viagens, ano após ano, seguindo a cada vez diferentes grupos de dançantes, escutando as pessoas e suas diferentes razões para estarem na festa” (ibid., p. 10).

Através dos vínculos estabelecidos com as diferentes *comparsas*, tal celebração foi se apresentando para as e os criadores como uma significativa forma de investigação de teatralidades nas quais “estão presentes o

200 “*Práctica de reciprocidad, de intercambio y de reconocimiento con el otro. En algunos sectores urbanos, el ayni se entiende como el ‘dar para recibir’; sin embargo, no es un trueque inmediato, tú das lo que tienes y lo que puedes, sin esperar en cambio algo muy específico; tú entregas a tu comunidad y la devolución te llegará en algún momento. En estas relaciones de intercambio de ayni –que es con el cosmos, la tierra, las plantas, los animales, la gente, los frutos, los muertos, los niños, con todo lo que tiene vida– se dan esas prácticas que no tienen por finalidad hacer teatro, sino que tienen características simbólicas de representación que se parecen a lo que nosotros llamamos teatro*”.

201 Onde os dançantes realizam movimentos de cortes junto a tesouras de grandes dimensões.

202 Tremer.

simbólico, o relacional, o espacial, o tema da improvisação, o narrativo. O teatro é tudo isso”²⁰⁵ (ZAPATA apud ABREU; ZAMARIOLA, 2020, p. 143). Essas características provocaram Miguel Rubio Zapata a questionar a ideia de puesta en escena, que na língua espanhola faz menção à encenação, uma vez que essa noção supõe que “o teatro existe em um lugar e é colocado em cena, ou seja, é mudado de lugar, e eu acredito que o teatro é uma escritura que se dá no espaço, que se cria ali e esse é um momento efêmero”²⁰⁶ (ibid., p. 142-143).

Sob a influência da festividade de Paucartambo, é possível identificar, por fim, que o grupo reconhece e assimila diferentes modalidades de teatralidades e performatividades andinas, estruturadas a partir de “dinâmicas de jogo, que em muitas culturas foram consideradas a base do acontecimento teatral” (ZAPATA, 2016, p. 08), manifestações estas que permitem evidenciar que a poética desenvolvida pelo *Yuyachkani* “não é apenas uma, é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI”²⁰⁷ (ZAPATA, 2011, p. 19).

203 O poema foi traduzido para o português e está integralmente disponível em quéchuá e espanhol na tese “A Encenação do Sujeito e da Cosmogonia Andina no Teatro Peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani”, de Carla Dameane Pereira de Souza (2013).

204 “*Los cantos y caminos del presente revelan los hilos profundos de ese palimpsesto*”.

205 “*Están presentes lo simbólico, lo relacional, lo espacial, el tema de la improvisación, lo narrativo. El teatro es todo esto*”.

206 “*El teatro existe en un lugar y lo pone en escena, o sea, lo cambia de lugar y yo creo que el teatro es una escritura que se da en el espacio, que se crea ahí y ése es un momento efímero*”.

207 “*No es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI*”.

LEER EN GRUPO
MIGUEL RUBIO

"Lo real se mita cada vez más en..."
"Cual de elar say ya?"
ENCONTRAR UN NIVEL DE...
LUGAR

NOTA DE PEDIDO		
CHIFA Nº 22627		
CANT.	DESCRIPCION	IMPORTE
16	Pollo	8.00
12	Pollo	8.50
12	Pollo	9.50
12	Pollo	6.50
12	Pollo	6.50
12	Pollo	6.00
12	Pollo	4.00
CONTROL INTERNO		Total \$:
		47.00

Un pisco sour
y un Chilcano!

REGRESANDO AL PERÚ EN BARCO

Paola Lopes
Jorge Baldeón
el galpon. espacio.

Cultivo una rosa blanca,
En juli como en enero,
Para el amigo sincero
de mi tierra.

YUYACHKANI

indio - urbano

identidad

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

formación

POEDO HACER
UNA PREGUNTA?
QUÉ HACEN ACÁ?

Jorge de la Parra y
Carlos 219 P. L. Loe
9 2010 de la Parra y
Carlos 219 P. L. Loe

162 Avasallar,
Perro Rabioso (2017)
Foto: Nacho Correa

3.3. *Desplazamientos* em direção a/a partir de Rivera, Uruguai

3.3.1. *Permanecer, Resistir e Avasallar*: atos de uma operação antropófaga

Trilogia Antropofágica

15 de setembro de 2017. No final da tarde dessa sexta-feira, encontro-me em Lisboa, Portugal. Estou nessa cidade para acompanhar parte das atividades que compõem a programação do “Lisboa 2017: capital ibero-americana de cultura”, evento que promoveu encontros entre diversas e diversos artistas ibero e latino-americanos. Esse foi o caso da artista uruguaia Tamara Cubas, que em parceria com o grupo *Perro Rabioso*, agrupamento formado em 2002 junto aos artistas uruguaios Francisco Lapetina, Leticia Skrycky e Santiago Turenne, apresentou a trilogia que elegeu a antropofagia como conceito central para “*Permanecer*” (2016), “*Resistir*” (2016) e “*Avasallar*” (2017).

A *Trilogia Antropofágica*, em linhas gerais, a investiu na apropriação de princípios utilizados por criadoras e criadores brasileiros ao se alimentar, por exemplo, da obra “Vestígios” (2010), da coreógrafa brasileira Marta Soares; ao deglutir “Matadouro” (2010), do coreógrafo brasileiro Marcelo Evelin; e ao devorar a criação “Pororoca” (2009), da coreógrafa brasileira Lia Rodrigues. Ao operar através atos antropófagos, mais do que mimetizar alguns códigos, as e os artistas do *Perro Rabioso* se propuseram a radicalizar o que

163 Preparo do banquete canibal,
Theodore de Bry (1592)
Fonte: Hans Staden

164 Baba Antropofágica,
Lygia Clark (1973)
Fonte: Funarte

cada obra brasileira que serviu de inspiração almejava precipitar, ou seja, as ações de permanecer, resistir e submeter.

O “Manifesto Antropófago”, elaborado pelo escritor brasileiro Oswald de Andrade, foi um dos estímulos a partir do qual buscaram realizar cortes epistemológicos “contra todos os importadores de consciência enlatada” (ANDRADE, 1928, p. 03). Nesse sentido, não são poucos os exemplos que evidenciam como o movimento antropofágico ecoou em inúmeras teorias e práticas emergidas no território latino-americano. Neste sentido, a crítica de dança uruguaia Lucía Naser enfatiza que nos escritos de Oswald “essa metáfora indica como o primitivo, o homem ameríndio, o canibal-civilizado e atual brasileiro, devora a cultura alheia e se apropria dela, transformando-a e fazendo-a sua sem culpa”²⁰⁸ (NASER, 2017, n.p.).

Será por intermédio de perspectivas análogas a essa que, o *Perro Rabioso* investigará parte do repertório de Lygia Clark, pois nos anos 1970 a artista retomou alguns dos elementos do manifesto para criar a proposição da “Baba Antropofágica”, onde os atos antropófagos por ela propostos serviam como possibilidade de buscar estar à disposição das materialidades e subjetividades de outrem.

Uma das referências seminais para a análise do

importante legado de Clark foi realizada por Suely Rolnik, que dedicou grande parte de seus estudos à artista, recorrendo à noção de antropofagia em diferentes escritos, nos quais afirma que as práticas de canibalismo podem nos incitar a um “deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento” (ROLNIK, 1998, p.129).

Um dos exemplos escolhidos pela pesquisadora se inspira no banquete realizado pelos Caetés em 1556, ao se alimentarem dos corpos de uma tripulação que naufragou na costa brasileira, na qual estava o primeiro bispo do Brasil, o português Pero Fernandes Sardinha (1496-1556), tida como a primeira experiência antropófaga no contato entre indígenas e colonizadores.

Se para Oswald de Andrade só a antropofagia poderia nos unir socialmente, economicamente e filosoficamente, para Tamara Cubas foram as metodologias experimentadas em laboratórios desde 2015, inspirados em atos antropófagos, que permitiram, ao longo da elaboração de sua trilogia, a ampliação da “capacidade de ser modificado por um Outro através dos conceitos antropofágicos” (CUBAS, 2017b, n.p.), e m obras que evidenciam que

208 “Esa metáfora indica cómo lo primitivo, el hombre amerindio, el canibal-civilizado y actual brasileño, devora la cultura ajena y se apropia de ella, transformándola y haciéndola suya sin culpa”.

o efeito [de uma] presença viva não pode ser representado ou descrito, mas apenas expresso, em um processo que requer invenção, a qual se concretiza performaticamente: numa obra de arte, mas também num jeito de ser, sentir ou pensar, numa forma de sociabilidade, num território de existência (ROLNIK, 2008, p. 206).

Permanecer

Ao entrar no palco da sala Luis Miguel Cintra do São Luiz Teatro Municipal, em Lisboa, para assistir “*Permanecer*”, o *Perro Rabioso* recepciona os que participarão dessa obra duracional de cinco horas com instruções bastante precisas que convidam todos a

permanecerem de pé numa plataforma coberta de carvão e em constante movimento. O tempo de exposição de cada um será determinado pela chegada de outra pessoa. Não há possibilidade de pacto, nem de acordo. Cada um decide quando subir, sabendo que permanecerá até o momento em que alguém ocupe o seu lugar. Um a um iremos permanecendo, descalços, em silêncio e olhando uns para os outros. A justaposição de nossas singularidades fará a identidade do nosso coletivo (CUBAS et al., 2017, n.p.).

No decorrer de trezentos minutos, entre as sete horas e a meia noite, o silêncio tende a predominar no ambiente. Algumas vezes os sons dos que chegam geram ruídos que alteram brevemente a cumplicidade dos que permanecem e, em outras, a sonoridade do motor da estrutura marca a impermanência do ato de tentar se manter nesse solo que não cessa de vibrar, funcionando, assim, como um imprevisível marcador temporal da obra. Não se sabe qual parte da plataforma se deslocará, e nem o intervalo em que isso acontecerá, assim como é inesperado como cada corpo reagirá para sustentar a imprevisibilidade de tal experiência. Uns precisam aplicar mais força contra a base, outros buscarão abrir as pernas para ganhar equilíbrio, mas tudo isso a partir de escolhas rápidas feitas ao se

165, 166 Permanecer,
Perro Rabioso (2016)
Foto: Nacho Correa

entrar na plataforma, já que, depois de se posicionar, não é mais possível se mover. Quem está fora acompanha os diferentes sujeitos buscando conjugar o verbo permanecer, ao mesmo tempo em que são cúmplices dessas tentativas.

A necessidade de olhar para as e os outros que ali estão faz com que os rostos funcionem como ímãs da alteridade, que conectam os que estão dentro aos que estão na plateia. Mesmo que o coletivo formado não seja sempre o mesmo, é notório constatar uma singularidade constituída que une todos os que estão presentes. Há um foco comum de atenção que faz com que todas e todos que performam na parte externa da estrutura observem juntos os movimentos tectônicos do hipnotizante chão de carvão, e, principalmente, as peculiaridades de cada pessoa que ali sobe. A partir das instruções iniciais que o público recebe ao entrar na obra, o que se deflagra é a total impermanência à qual todos estão submetidos durante as cinco horas de duração da performance. Através de cada rosto que ali se expõe, se materializa a construção de uma zona de alteridade que demanda tempo e comprometimento de um coletivo.

Na primeira obra “antropofagizada” para a criação dessa trilogia, a obra “Vestígios”, o público é recebido em uma sala na qual há uma estrutura circular onde está acumulada uma quantidade significativa de areia

fina. Quem assiste pode se deslocar e escolher onde se posicionar em torno desse aparato que tem um ventilador direcionado para a pequena montanha formada, fazendo com que, pouco a pouco, os grãos comecem a ceder à gravidade. Nessa mesma ambiência são projetadas imagens que se assemelham ao que se vê ao vivo. O vídeo é o registro imagético e sonoro de paisagens que fazem parte de um cemitério do período paleolítico localizado na cidade de Laguna, no estado brasileiro de Santa Catarina. São sambaquis – em tupi, *tãba* (conchas) e *ki* (amontoado) – que guardam vestígios das formas de vida e morte desta cultura, cujo processo de fossilização pode deixar como rastro pontas de flechas, colares e urnas funerárias.

É nessa mesma localidade que a artista brasileira Marta Soares realizou imersões físicas a fim de investigar as marcas de existências anteriores ao início do processo de colonização do Brasil. A forma sutil como Soares sintetiza tal experiência *in loco* em sua obra se opõe à perversa devastação que foi capaz de transformar os resquícios em cal e material para a construção de diversos edifícios do período colonial, principalmente de engenhos de açúcar. Durante os sessenta minutos de duração da obra, pela força do vento produzido por um ventilador, se revelam primeiro os fios de cabelo, mais adiante os pés, e por fim partes que formam um corpo. Ao longo dessa uma hora a bailarina permanece imóvel, e quem performa é o tempo. É ele que permitirá que o público acompanhe o processo desse corpo sendo revelado, e, nessa espécie de exumação, muitas vezes não é fácil diferenciar o que é corpo do que é a areia, já que ambos possuem um

167, 168 Vestígios,
Marta Soares (2010)
Foto: João Caldas

tom muito próximo. O que temos são apenas indícios de uma presença que não se revela por completo.

Ao final do espetáculo nem toda a areia foi removida, e nem todo o corpo foi revelado. O rosto não se torna conhecido, e é a ausência de reconhecimento desse outro sujeito que pode remontar ao que o filósofo francolítuano Emmanuel Levinas abordou em seus escritos acerca de uma ética que se afirmaria a partir da presença de outrem, onde “o modo como o Outro se apresenta, ultrapassando a ideia do Outro em mim, chamamo-lo, de fato, rosto” (LEVINAS, 1980, p. 287).

Pela perspectiva de Levinas, mais que a face, o rosto seria um índice de abertura à alteridade e, uma vez que o rosto submerso não aparece em nenhum momento da obra, a ausência das outras e dos outros que também poderiam ser reconhecidos e nomeados através dos materiais dos sambaquis, se faz presente.

Ao eleger não se mover, a criadora reafirma a necessidade de demarcar territórios geográficos e simbólicos onde permanecer, para que, frente a eles, possamos enxergar as muitas camadas dos contínuos sepultamentos aos quais fomos e ainda estamos sujeitos em contextos como o da América Latina.

Por intermédio de práticas ligadas à performance como as realizadas por Marta Soares e Tamara Cubas, que

apostam na tensão de outras temporalidades, pode-se reconhecer a possibilidade de vivenciar, em grupo, o *tempo-em-experiência*, e é nesse sentido que o segundo ato da trilogia dará continuidade à pesquisa.

Resistir

Ao entrar pelos bastidores do São Luiz Teatro Municipal para assistir “*Resistir*” encontramos o palco da sala Luis Miguel Cintra com uma quantidade significativa de tábuas de madeira soltas, sob as quais a artista argentina Alina Ruiz Folini segura um cachorro *cimarrón*, raça que chega domesticada no Uruguai, mas que consegue escapar e tornar-se selvagem durante o processo de independência do país. Após um breve momento, ambos percorrem e procuram o que pode estar por baixo desses escombros. Paralelamente, no fundo do palco, outras e outros criadores adentram esse território instável e começam a pular sobre centenas de pedaços de madeira que reverberam os movimentos dos cinco corpos que o pressionam. O cão segue sua busca e sai de cena, enquanto o coro dos humanos não para de se mexer com um pulso que será vigoroso durante os cinquenta minutos de realização do espetáculo.

O animal sai de cena e os corpos aglutinados se aproximarão cada vez mais, a ponto de poderem se apoiar uns nos outros e, juntos, terem a habilidade de se abaixarem, se levantarem ou fazerem o que desejarem. O ânimo com que mantêm essa coletividade dá a impressão de que eles poderiam estar comemorando apaixonadamente a vitória de algum time, vibrando freneticamente em alguma festa ou até mesmo lutando por uma causa urgente, mas isso não importa, o que se nota é que existe algum elo comum que conecta a todos. Há nos movimentos experienciados pelas e pelos que performam tal

obra “uma insistência porosa, que gera densidade ao contaminar-se pela potência do outro corpo em jogo, que o impulsiona, que faz emergir diferenças, problemas, riscos, feras, cansaço e persistência” (DUENHA, 2019, p. 187).

Há também algum traço de fúria, pois os corpos buscam persistir em tal estado, fazendo lembrar o episódio ocorrido em 1518 na cidade de Estrasburgo na França, quando um fenômeno social teria feito quatrocentas pessoas dançarem durante aproximadamente quatro meses, período no qual chegaram a falecer quinze pessoas por dia devido à exaustão.

O historiador americano John Waller investigou arquivos desse singular episódio, descobrindo indícios de que fenômenos dessa natureza tendem a acontecer após desastres de grandes magnitudes. Nesse caso específico, o pesquisador diagnostica que os impactos gerados pelas epidemias de varíola, lepra e sífilis teriam influenciado a produção de uma histeria em massa, por meio da qual a dança pediu passagem nos corpos de grande parte da população. Mesmo não tendo o porte de uma epidemia, diversos são os exemplos de eventos ou festividades de longa duração que comprovam que a energia produzida por um coletivo pode fazê-lo manter-se por dias a fio em ações que ultrapassam limites e levam à exaustão e ao êxtase, fazendo emergir outros estados físicos e mentais.

Avançando cada vez mais para a parte frontal do palco, os performers gozam dos saltos e das reverberações que produzem e se desfazem de certa lógica, na mesma medida em que retiram as

169, 170 *Resistir*,
Perro Rabioso (2016)
Foto: Nacho Correa

peças de roupa que vestem. O ápice desse movimento é interrompido por um *black-out*, a partir do qual não enxergamos mais as e os dançarinos, já transmutados em uma matilha. O que escutamos agora são somente latidos.

É interessante associar essa mutação à presença de outras existências em nós, que não somente a humana, como observa Lygia Clark em carta escrita em 1967, endereçada ao crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa, na qual indaga

quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? Quantas alegrias e dores meu corpo se abrindo como uma gigantesca couve-flor ofereceu ao outro ser que está secreto dentro de meu eu? Dentro de minha barriga mora um pássaro, dentro do meu peito, um leão. Este passeia pra lá e pra cá incessantemente. A ave grasna, esperneia e é sacrificada. O ovo continua a envolvê-la, como mortalha, mas já é o começo do outro pássaro que nasce imediatamente após a morte. Nem chega a haver intervalo. É o festim da vida e da morte entrelaçadas (CLARK, 1996, n.p.).

Ao trabalharem a partir de noções como a de *corpo-bicho*, propsta por Lygia Clark, o *Perro Rabioso* encontrou nas análises de Suely Rolnik apontamentos que sugerem que tal estado poderia estar potencialmente presente em práticas que funcionam como “uma reserva ecológica das espécies invisíveis que povoam nosso corpo-bicho em sua generosa vida germinativa; manancial de coragem

de enfrentamento do trágico” (ROLNIK, 2015, p. 105). É nesse mesmo sentido que Lucía Naser sublinha que para a existência dessa força é necessário “amar a vida e entregar o eu para a alquimia de uma potência muito maior: a coletiva”²⁰⁹ (NASER, 2016, n.p.).

A obra “devorada” em “Resistir” é “Matadouro”, de Marcelo Evelin, que se inspira em *Os Sertões*, do escritor brasileiro Euclides da Cunha. O livro narra o contexto da Guerra de Canudos (1896-1897), ocorrida no interior do estado brasileiro da Bahia, a qual Evelin já havia usado como referência para a criação de obras como “Sertão” (2003) e para “*Bull Dancing*” (2006). Conjuntamente com os criadores do *Demolition Incorporada* e com o Núcleo do Dirceu, o coreógrafo elege a última parte de *Os Sertões*, “A Luta”, para realizar um espetáculo inspirado na resistência daqueles que, mesmo sem possuírem os mesmos armamentos de guerra, enfrentaram, ao longo de quatro expedições militares, aproximadamente, doze mil soldados do exército brasileiro.

Os massacres ocorridos no sertão da Bahia, que acabaram por dizimar a cidade de Canudos e matar mais de vinte e cinco mil pessoas, aconteceram no contexto da violenta transição ocorrida após a declaração da independência em 1822, quando o Brasil foi convertido em uma monarquia constitucional, durante o período

209 “Amar la vida y entregar el yo para la alquimia de una potencia mucho más poderosa: la colectiva”.

171, 172 Matadouro,
Marcelo Evelin (2010)
Foto: Sergio Caddah

do Império (1822-1989). A rebelião popular foi gestada em uma região do país que passava por uma grave crise econômica e social, gerada por cíclicos períodos de seca e que, por consequência, deixou inúmeros latifúndios improdutivos. Sertanejas e sertanejos, além de mulheres e homens anteriormente escravizados de diversas cidades se concentraram em Canudos através da liderança religiosa de Antônio Conselheiro e, unidos por um ideal comum, acreditavam que através da fé e da luta seria possível conquistar a autonomia daquela região, que já não desejava mais ter vínculos com a Igreja e o Estado.

Devido à desigualdade entre as e os que se rebelaram e as e os que defendiam o regime republicano, a insurreição de Canudos também pode ser compreendida como uma batalha, e o que Evelin resgatará não será a representação literal de tal acontecimento histórico, mas a força daqueles que precisaram manter seus corpos em estado de luta. Essa escolha não foi aleatória, já que se deu, sobretudo, pela implicação do criador em um território próximo e análogo ao de Canudos, com condições áridas de sobrevivência, alheio aos grandes centros urbanos e econômicos do Brasil, e pela compreensão de que, mesmo já sendo outro o momento histórico, tal luta ainda continua urgente.

A obra se inicia com a entrada de um homem

que segura um tambor. Ele está nu, usa apenas a máscara de um felino, caminha em círculo e toca com força o instrumento. No palco iluminado, que tem apenas um microfone no centro, um breve *black-out* é gerado, e logo na sequência passam-se a ouvir latidos de cachorros. As batidas do tambor continuam e se tornam cada vez mais frenéticas, chegando a soar como tiros. Ao se posicionarem ao fundo do palco e de frente para a plateia, outros corpos se somam à cena, formando uma linha cujos sujeitos dão as costas aos espectadores. Eles também ficam nus, sendo reconhecível que, grudadas à pele de cada um, existem grossas fitas adesivas de coloração marrom que seguram grandes pedaços de madeiras, remetendo a facas.

Então, o “Quinteto em Dó maior”, última obra criada pelo músico austríaco Franz Schubert, começa a tocar e outra atmosfera se instaura, oposta aos sons do tambor e dos latidos. Compondo tal polifonia se somam barulhos produzidos por bastões de metal que são raspados pelos que estão de costas. Após um ápice de intensidade, esse movimento é pausado. Apenas a música do quinteto retorna e os performers colocam variadas máscaras e perucas. Ao se virarem é possível reconhecer que os seres mascarados poderiam ter saído de alguma festividade latino-americana, ou até mesmo de uma loja de fantasias de qualquer rede multinacional. Esses seres caminham em círculos, todos no mesmo sentido, e através de aceleramentos e variações da sonoplastia passam a correr.

Há uma coreografia nessa corrida que faz com que as e os integrantes permaneçam equidistantes uns dos outros, e que, de

tempos em tempos, pequenas diferenças alterem o estado desse constante movimento circular. Em um instante é a mão direita de um deles que se levanta, em outro, um dos dançarinos começa a se movimentar com uma posição da coluna que se assemelha à de um chimpanzé. São alterações breves e sutis, que interferem no ritmo do coletivo. Em alguns trechos da música os corpos flutuam com seus braços, lançam-se em estrelas e saltos mortais, tentam driblar algo, chegando a parecer que estão sambando. Juntam-se em um coro para uma rápida corrida, formando um aglomerado semelhante às folhas carnavalescas, momento no qual se tocam, se abraçam e brincam.

Mas isso é apenas um átimo de uma obra que dura uma hora, e na qual, em sua maioria, os criadores mantêm o foco na ação única de andar em círculos para a esquerda, correndo no sentido oposto ao do relógio, provavelmente, contrariando alguma norma.

Em 2013, em entrevista realizada pelo crítico de arte francês Stéphane Bouquet para a 42a edição do *Festival D´Automne* à Paris, Marcelo Evelin afirma que em tal obra a resistência aparece “sem esperança, literalmente, porque o mundo é um sistema, um sistema econômico, um sistema de identidades, um sistema rígido ao qual não se pode escapar”²¹⁰ (EVELIN, 2013, n.p.). Porém insiste que as pequenas quebras que acontecem na peça poderiam funcionar como “um instante de libertação dessa força que nos abate, um pequeno momento de poesia”²¹¹ (ibid., n.p.).

Ao final da obra o que resta são corpos cansados e suados, mas ainda em movimento, e é para o microfone, que se manteve no

centro do palco todo esse tempo, que todos se dirigirão. Já desmascarados, olham concentradamente para a plateia enquanto respiram ofegantemente. Mas nenhum som sairá de suas bocas, que optam pelo silêncio e de seus corpos, que preferem retirar-se. O matadouro, expressão usada pelos portugueses para os abatedouros, estava lá desde o começo. A batalha já reconhecia a ausência de saídas, mas, mesmo assim, manteve, enquanto foi praticável, sua resistência.

Sob este viés, em obras como “*Resistir*” e “Matadouro” as inúmeras modalidades de resistência coletiva são encaradas como formas de colocar em o “campo do possível. Uma força que opera em nós e traz consequências vibracionais, efeitos incontrolláveis no corpo, [em] suas assimetrias, [por meio d]as imagens e ideias que isso produz” (CUBAS etl al., 2017, n.p.). Tais vetores, coletivos e vibracionais, serão de fundamental importância, também, para a obra que encerrará tal trilogia.

210 “*Sans espoir, littéralement, parce que le monde est un système, un système économique, un système de identités, un système rigide auquel on ne peut pas échapper*”.

211 “*Un instant où l’on est libéré de cette force qui nous abat, un petit moment de poésie*”.

173, 174 *Avassallar*,
Perro Rabioso (2017)
Foto: Estelle Valente

Submeter

Ao adentrarmos o São Luiz Teatro Municipal para assistir “*Avassallar*”, encontramos no centro do palco da sala Luis Miguel Cintra um muro composto por tábuas que o dividem, as mesmas que formavam os escombros de “*Resistir*”. Ao fundo há um monte estruturado por estreitos pedaços de madeira. Uma primeira pessoa cruza o palco e, de costas, escolhe os maiores pedaços de pau que estão nesse amontoado para, a partir de então, começar a quebrá-los no chão. Outras pessoas irrompem o espaço, cada qual realizando partituras singulares, que incluem as ações de lançar, agarrar, bradar, correr, entre outras. Em alguns trechos, como se houvesse enfrentamentos entre tribos rivais, nota-se que essas movimentações implicam na necessidade de ora se defender, ora atacar.

O barulho das pauladas é contínuo, até o momento em que o performer que iniciou a obra passa a usar os pedaços para preencher as frestas do muro. Outros sons que tomam o espaço são os dos tênis agitados que deslizam no linóleo, além dos gritos liberados, que se parecem com cantos primitivos. Essas sonoridades estão em consonância com as tentativas de abrir a boca do outro para, talvez, roubar sua língua, além dos esforços em vomitar e cuspir. É na sequência de reações análogas

a essas que se instaura uma espécie de festa coletiva na qual alguma alegria transborda. Alegria essa que voltam a remeter a uma celebração ou a uma manifestação onde, mesmo que o coletivo esgote sua energia e precise pausar e silenciar, uma das criadoras tem a liberdade para manter seu ritmo, e sozinha, poder dar voltas nesse muro uma, duas, três, muitas vezes, como em um loop de alegres vibrações que não têm hora para acabar.

A pulsação coletiva é retomada quando um corpo nu se posiciona diante do muro e através do quadril parece desejar penetrá-lo, momento no qual um coro se forma para chorar, lamentar, agonizar, até que, em uma ruptura forte, todos voltam para as suas movimentações. Já não são mais os mesmos, voltam transformados, quiçá perturbados, com outras peles, com roupas trocadas, com outras emissões vocais. Como em um encontro no qual é permitido dar vazão a sonoridades de toda natureza, ou como em um corajoso ato político organizado por um coletivo que se posiciona para lançar coquetéis *molotov* e, pronto para o que der e vier, coloca camisetas na cabeça para assim estar disponível, de fato, para o que tiver que acontecer. Tais gestos não são narrativos e deixam margem para que se imagine muita coisa.

De forma estranhada usam calcinhas, sutiãs, cuecas, ou o que quer que seja, experimentando outras possibilidades, como se estivéssemos às vésperas de um porvir iniciado pelo esgotamento. Como se tivéssemos perdido a pretensa estabilidade dos acordos de civilidade e agora nos fosse autorizado escancarar outras dimensões

da existência. Ao final, em um breve instante, um dos criadores pula do palco e invade a plateia, anunciando que uma ocupação está para começar, ou talvez, já tenha se iniciado e ainda não nos demos conta, como em uma incontornável revolução que deixará como sobras apenas marcas de uma civilização inútil, com seus tênis nike, suas calças jeans e seus toscos pedaços de madeira.

A obra que alimentou “*Avassallar*” é “*Pororoca*” (2009), de Lia Rodrigues. Este trabalho foi criado através do encontro da coreógrafa com a Redes de Desenvolvimento da Maré, organização da sociedade civil de interesse público que atua desde 1997 no complexo das favelas que formam o bairro da Maré, localizado na zona norte da cidade do Rio de Janeiro. O motor do espetáculo é a palavra *poro’rog* (estrondar), oriunda do tupi, que dá nome ao confronto das correntes fluviais e das águas oceânicas, que ocorre principalmente na foz do rio Amazonas. Apesar de ser fundamental para a fertilização dessas terras, esse fenômeno natural costuma gerar processos bastante violentos, que destroem margens e reestruturam a geografia do local.

Tal imagem é eleita pelos criadores para ser a síntese de uma possível maneira de estar aberto aos encontros da Maré e do mundo em uma obra que começa com uma espécie de turbilhão que arrasta tudo o que o coro traz consigo, como mesas, cadeiras, roupas, sacos plásticos, caixas de papelão, além das vozes que formam essa forte onda. Essas materialidades sobram nas bordas do palco para, então, como em um cardume, os corpos encontrarem uma pulsação comum. Nessa coralidade há espaço para que cada um aja de forma singular,

porém, sempre em relação ao grupo, que acolhe e impulsiona os deslizamentos sincronizados dos artistas em movimento. São muitas as gestualidades executadas de forma ágil, de partituras lineares ao quadril desenfreado do funk, de afagos demorados a puxões de cabelo, de saltos dispersos a corpos no plano baixo.

Eliana Sousa Silva, diretora e fundadora da Redes de Desenvolvimento da Maré, compartilha que “*Pororoca* não é sobre a favela, mas a favela está aí. Na favela também é assim. É tudo junto e misturado” (SILVA apud SOTER, 2014, p. 35). Já Silvia Soter, dramaturgista do espetáculo, afirma que “em *Pororoca*, o estar junto tenta enfrentar as formas de convívio com o choque, o embate, a mistura, o ceder, o atacar, o agir e o permanecer” e acrescenta que “se forma e conceito se atravessam em cena, seria possível reconhecer em *Pororoca* (...) um corpo coletivo construído como amálgama que, ao mesmo tempo, destacaria e borraria singularidades” (SOTER, 2014, p. 37) .

Há uma lógica que mantém cada indivíduo sempre em relação a outro, formando pares que têm liberdade para se reconfigurarem continuamente. Ao longo do espetáculo, não se mantém o estrondo do começo, e, mesmo que uma mão tente tampar uma boca, as sonoridades desses corpos continuam a fazer parte desse processo. Breves momentos de pausa interrompem esse fluxo, quando, por exemplo, dois homens sentados podem se olhar com calma e se abraçar enquanto a maioria parece estar desfalecida; ou quando uma roda é armada, no centro da qual, como um animal irritado, um

175, 176 *Pororoca*,
Lia Rodrigues (2010)
Foto: Sammi Landweer

dos criadores reage às provocações feitas pelos que o rodeiam, momento no qual os bípedes do lado externo se convertem no quadrúpede que toma a posição central; ou, já em outra cena, os criadores formam uma manada onde não se reconhece se são homens que engatinham levando animais nas costas ou se são animais levando homens, uma vez que ladram, miam, uivam e emitem sons diversos.

Se na introdução de “Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia”, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam que “os princípios em filosofia são gritos, em torno dos quais os conceitos desenvolvem verdadeiros cantos” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 09), se poderia cogitar, então, que esse foi um movimento análogo ao articulado nos potentes cantos que pediram passagem nas operações antropófagas de “*Avasallar*” e “*Pororoca*”.

Operações antropófagas

Seja pelo silêncio predominante em “*Permanecer*”, pela presença da respiração ofegante de “*Resistir*”, ou através dos urros de “*Avasallar*”, por intermédio dos impulsos que emergem das coletividades instauradas em tais obras, que insistem em permanecer, resistir e submeter, é inegável reconhecer corporeidades e sonoridades foram produzidas durante uma operação antropófaga. Desta maneira, por intermédio de obras que explicitam que a dança, como prática política, pode abrir caminhos que convidem os corpos dos que fazem e assistem a experienciarem outras possibilidades de relações, o que o tríptico do *Perro Rabioso* explicita é que as forças dos encontros e dos movimentos coletivos, sejam eles artísticos ou sociais, podem vir a fazer vibrar a realidade.

Tal constatação encontra correlação com o que Georges Didi-Huberman vem cogitando sobre a possibilidade de as imagens e, também os sons, serem considerados como forma de luta, uma vez que é necessário “aos nossos desejos, a energia das nossas memórias, à condição de nelas fazer agir uma forma, aquela que não esquece de onde vem e, por isso, se torna capaz de reinventar possibilidades” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 20).

Desdobrando essas considerações, uma das mais recentes exposições de Didi-Huberman foi intitulada “*Levantes*”, e partiu do interesse do pesquisador em realçar a possibilidade de ruptura com a suposta previsibilidade da história. Não por acaso, na versão brasileira,

o autor optou por apresentar uma das impressões originais do “Manifesto Antropófago”, na qual chama a atenção o seguinte trecho: “Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o” (ANDRADE, 1928, p. 03). Aqui Oswald de Andrade realiza vários jogos de sentidos e significados ao destacar a escrita da palavra direito com letra maiúscula, e, por contraste, recordar ao leitor dos direitos escritos em letras minúsculas. Ao transformar a palavra galimatias em um sujeito, quando também faz menção a discursos verborrágicos e herméticos, o autor traz à tona que qualquer homem deveria ter a garantia de poder devorar seus direitos, assim como poder se desfazer das palavras para, enfim, exercer sua liberdade.

Para além dos discursos, a “Trilogia Antropofágica” se conecta aos saberes produzidos pelos corpos, dando forma e rosto às alteridades que compõem cada obra. Seja através da constituição de uma instalação na qual o público pode intervir, como no primeiro ato, ou através de experiências que tensionam performance e dança, nos dois últimos atos, tais obras encorajam o exercício de outras possibilidades de estar no mundo e poder fazer isso coletivamente.

177 Actos de Amor Perdido,
Perro Rabioso (2010)
Fonte: Tamara Cubas

3.3.2. Perro Rabioso: corporalidades que reatualizam memórias coletivas

Quando o passado vibra no corpo

30 de novembro de 2019. Na manhã desse sábado, meu pouso no aeroporto de Montevideu coincide com o resultado das eleições presidenciais do Uruguai. Ao longo do percurso até a avenida Magallanes, Carlos Daniel, motorista do aplicativo *Uber*, compartilha a sensação de derrota ao ver as ruas da capital uruguaia tomadas por carros que levam bandeiras azul celeste em comemoração ao retorno do *Partido Nacional* ao poder. Esse partido, com um explícito posicionamento conservador, não ocupava um cargo na presidência desde o início da década de 1990. Ao passar pelas *ramblas*²¹² que margeiam o Rio da Prata, comenta a respeito de alguns avanços sociais, como o direito ao aborto, a legalização do casamento homoafetivo e a regulamentação do uso da maconha, adquiridos nos anos nos quais a *Frente Amplio*, através de governos como os de Tabaré Ramón Vázquez (1940-2020) e José Alberto Mujica, governaram o Uruguai. Preocupado, partilha o receio de que algumas dessas conquistas, que incomodaram parte da classe alta e média uruguaia que hoje se reúne para festejar a possibilidade de retomada de

212 Calçados de uso exclusivo para pedestres.

seus privilégios, sejam perdidas durante o mandato de Luis Alberto Lacalle.

Chegar nesse momento específico ao país que ao longo da última década representou a possibilidade concreta de mudanças de paradigmas para a gestão das políticas públicas no contexto latino-americano, faz escancarar o acelerado avanço do projeto neoliberal neste continente. Essa sensação é bastante distinta da sentida quando, na sexta-feira 27 de fevereiro de 2015, pude assistir ao discurso de despedida do ex-presidente Mujica, que lotou a *Plaza Independencia*, na *Ciudad Vieja* de Montevideu, e foi aplaudido por uma multidão ao afirmar que a luta que se perde é a que se abandona. Esse emblemático acontecimento pode fazer recordar a batalha pelo direito à vida e à liberdade empreendida pelos que sobreviveram à ditadura civil-militar uruguaia (1973-1985), como é o caso do próprio José “Pepe” Mujica, detido por um período de doze anos por participar do *Movimiento de Liberación Nacional*. Esse movimento guerrilheiro urbano também ficou conhecido como *Tupamaros*, em menção ao último imperador inca e ao modo como as autoridades espanholas nomeavam as e os uruguaiois que participavam das lutas independentistas.

Diversos são as e os criadores latino-americanos que seguem buscando formas de materializar tais lutas através de proposições comprometidas com o vínculo estabelecido com a história de seus países. Esse é o caso das e dos artistas do *Perro Rabioso*, que por intermédio da fricção entre elementos da dança, da performance, da música e do vídeo, em “*La Patria Personal*”, indagam artisticamente

como as práticas de violência da ditadura afetam uma significativa parcela da população do país. Esse projeto, que se desdobrou em diferentes criações, foi iniciado no ano de 2009, momento no qual fracassou o segundo plebiscito que tentava anular a *Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado*, promulgada em 1986, posteriormente anulada em 2011, que concedia a anistia aos delitos cometidos durante as ações de terrorismo do Estado e impedia os processos de investigação, julgamento e punição dos inúmeros casos de violações aos direitos humanos cometidos durante o período ditatorial.

É nesse específico momento que Tamara Cubas decide aproximar “o político e o pessoal [como] uma estrutura fundamental para entender uma série de violências aplicadas pela instituição militar e pelo Estado”²¹³ (NASER, 2013, p. 12). Em “*La Patria Personal*”, a artista se concentra especialmente em episódios traumáticos vividos pela sua família, como é o vivido por Omar Cubas, seu tio paterno, sequestrado na residência onde morava em 1975, que segue até hoje como um desaparecido político; e também como o acontecido com Mirtha Cubas, sua tia paterna, integrante do *Partido Comunista de Uruguay* desde 1960, que permaneceu sete anos como presa política. Além desses relevantes episódios, soma-se o fato de parte da família da artista ter

213 “*Lo político y lo personal es un marco fundamental para comprender una serie de violencias aplicadas desde la institución militar y desde el estado*”.

178, 179 *El día más hermoso*,
Perro Rabioso (2012)
Fonte: Perro Rabioso

precisado se exilar em Cuba por um período de dez anos. O processo de expatriação vivido por Tamara Cubas a fez desejar pesquisar justamente a respeito de um passado que lhe era “distante em alguma medida, já que (...), dos três aos treze anos, foi submetida a uma distância dos acontecimentos que [a] afeta[m]”²¹⁴ (CUBAS apud CABALLERO, 2013, p. 173). Por isso, uma das práticas realizadas pelas e pelos artistas do *Perro Rabioso* foi a pesquisa em acervos pessoais e históricos, que permitiu evidenciar que o arquivo

é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, componham-se umas com as outras segundo relações múltiplas, mantenham-se ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas (FOUCAULT, 2008, p. 147).

Ao recriarem, recuperarem e ressignificarem atos perdidos “a partir de um presente impossível de conceber sem o passado aportando sua espessura”²¹⁵ (NASER, 2013,

p. 39), os arquivos mobilizados pelas e pelos artistas do *Perro Rabioso* viriam a viabilizar o confronto poético e político com um passado

atormentado por situações, atos e passagens que escolhemos deixar de fora. (...) Um arquivo é concebido como uma narrativa potencial que permite diversas interpretações e representações de si mesmo e de outros artistas. Estas narrativas dependerão da forma como o arquivo for navegado, dos critérios de quem o consultar e do acaso²¹⁶ (CUBAS et al., 2011, n.p.).

A investigação toma como ponto de partida o acervo guardado ao longo dos anos pelos familiares de Tamara Cubas, como a “bolsa da avó Elida, onde juntava as cartas de todos os filhos para relê-las quando se sentia nostálgica; o colar que Luis deu a sua irmã Elsa quando ele retornou de Cuba; a foto de Tamara criança guardada pela tia Mirtha durante os sete anos em que esteve na prisão”²¹⁷ (CABALLERO, 2013, p. 180). Um dos significativos desdobramentos da pesquisa com essas materialidades, que fez parte de “*La Patria Personal*”, é a exposição “*El día más hermoso*” (2012), cuja curadoria, realizada pela artista brasileira Veronica Cordeiro, reuniu obras apresentadas através de diferentes suportes, como desenhos, documentos, fotografias, instalações e vídeos.

O título da mostra inspira-se em uma carta escrita

214 “Ajeno en alguna medida, ya que (...), desde los tres a los 13 años, me sometí a una distancia de los acontecimientos que repercuten en mí”.

215 “Desde un presente imposible de concebir sin el pasado aportando su espesor”.

216 “Plagado de situaciones, actos y pasajes que se opta por dejar fuera (...). Se prevé un archivo como una narración en potencia que posibilite diversas interpretaciones y representaciones propias y de otros artistas. Estas narraciones dependerán de la forma de navegar por el archivo, de los criterios de quienes lo consultan y del azar”.

217 “El bolso de la abuela Elida, donde juntaba las cartas de todos los hijos para releerlas cuando se ponía nostálgica; el collar que Luis le regaló a su hermana Elsa cuando regresó de Cuba; la foto de Tamara niña conservada por la tía Mirtha durante los siete años que estuvo en prisión”.

180, 181 *El día más hermoso*, Perro Rabioso (2012)
Fonte: Perro Rabioso

por Mirtha Cubas no dia 23 de junho de 1981, endereçada a sua irmã Elsa Cubas, na qual afirma que “o dia mais bonito ainda não vivemos”²¹⁸ (CORDEIRO, 2012, n.p.). As muitas correspondências trocadas pelas tias e tios paternos de Tamara Cubas, devido à censura do período, dão a ver os inúmeros silenciamentos impostos, tornando-se o meio pelo qual Tamara Cubas constata que “o pessoal, longe de ser intimista, apresenta-se a partir do centro da esfera pública”²¹⁹ (NASER, 2013, p. 13), sendo, então, um importante disparador criativo para os desdobramentos seguintes de “*La Patria Personal*”.

Durante as diversas pesquisas realizadas nesse projeto, os principais procedimentos que guiaram o *Perro Rabioso* estiveram ligados às experiências dos corpos implicados nesses arquivos, evidenciados como parte de uma “construção cultural e [como] espaço de lutas políticas”²²⁰ (NASER, 2013, p. 27). Através dessa perspectiva as e os artistas buscaram indagar corporalmente a respeito do “passado, sobre os limites do palco, sobre a expressão, sobre o espectador, sobre a relação entre dança e teoria, sobre a relação entre dança e outras linguagens”²²¹ (ibid., p. 03). Dessa maneira, a memória foi investigada nesse processo como uma prática incorporada, que pode fazer “vibrar a simbologia da recordação em todo seu potencial crítico, evitando que a história se esgote na lógica do

documento ou do monumento, trabalhando para ir além do arquivo do museu e das comemorações que petrificam e fecham o passado”²²² (RICHARD, 2000, p. 11).

Por meio dessa mesma perspectiva, inicia-se o processo de criação do espetáculo “*Actos de Amor Perdido*” (2010), que foi impulsionado por residências ocorridas nas cidades do Rio de Janeiro e Teresina, a partir dos intercâmbios realizados no contexto do projeto “Colaboratorio”, organizado pelo Festival Panorama. Nesse período, Tamara Cubas buscou friccionar parte de sua história pessoal com o material ficcional produzido durante as imersões corporais nas quais a criadora experimentou “a possibilidade de pensar a prática artística como produtora de arquivos de memórias reais, mas também de memórias imaginadas que colaboram para a reconstrução dos relatos”²²³ (CABALLERO, 2013, p. 180). Nesse sentido, as ações realizadas pela artista e por algumas convidadas e convidados foram articuladas como reverberações das marcas deixadas pela ditadura uruguaia, através de

estratégias da dança-teatro e das performatividades da memória, da memória familiar dos Cubas, que também comprometeram seus corpos na cena, testemunhando com o próprio corpo os buracos negros de uma memória coletiva que se faz notar em meio a tensões, dos silêncios ante os acontecimentos do passado²²⁴ (ibid., p 181).

218 “*El día más hermoso aún no lo hemos vivido*”

219 “*Lo personal, lejos de ser intimista, se pronuncia desde el centro de la esfera pública*”.

220 “*Construcción cultural y espacio de luchas políticas*”.

221 “*Pasado, sobre los límites de la escena, sobre la expresión, sobre el espectador, sobre las relaciones entre danza y teoría, sobre las relaciones entre danza y otros lenguajes*”.

222 *del recuerdo en toda su potencialidad crítica, evitando que la historia se agote en la lógica del documento o del monumento, trabajando para ir más allá del archivo museístico y de las conmemoraciones que petrifican y clausuran el pasado*”.

223 “*La posibilidad de pensar la práctica artística como productora de archivos de memorias reales, pero también de memorias imaginadas que colaboran para la reconstrucción de los relatos*”.

182, 183 *Actos de Amor Perdido*,
Perro Rabioso (2011)
Fonte: Perro Rabioso

A partir da dimensão performativa da memória, “*Actos de Amor Perdido*” apresenta, desde a entrada do público, as e os criadores do *Perro Rabioso* revelados na parte externa do palco, em uma obra que começa com a entrada de Tamara Cubas e o posicionamento de um letreiro. Enquanto a artista veste o esqueleto da cabeça de um boi, o dispositivo eletrônico emite através de constantes letras vermelhas as seguintes frases: “Orientais, a pátria ou a tumba! Liberdade ou com glória morrer! Esse é o voto que a alma pronuncia. E que heróicos saberemos cumprir”²²⁵, em referência ao hino do Uruguai. Compartilhado de maneira visual, tais dizeres contrastam com o silêncio e com o corpo de Tamara Cubas, que se dirige mascarada ao chão, como uma existência que cede à gravidade.

O espaço cênico da obra, a cada um dos doze atos compartilhados, é reorganizado pelas e pelos que estão fora do palco, como é o caso da iluminadora Letícia Skrycky, uma das criadoras do *Perro Rabioso*, que manipula diferentes elementos em cena. Em um momento seguinte, Tamara Cubas retorna à cena com uma caixa de papelão sob sua cabeça na qual está escrito “Indústria uruguaia” e “Conservar em local seco e arejado”²²⁶. Em oposição ao desaparecimento temporal de sua face, a artista realiza alguns passos do baile *Pericón*, tradicional da região do

Rio da Prata, guiados por um áudio com o registro de um mestre de cerimônia dessa dança.

Por intermédio de gestos performativos, a artista tensiona e reconfigura algumas memórias do país a partir de presenças como a de seu pai, Luis Cubas, que em um dos atos entra em cena com um cartaz no qual escreve ao vivo a palavra “Irmão”²²⁷. Ao olhar fixamente a plateia, ele é acompanhado pelo letreiro, que volta ao palco para realizar uma contagem lenta, silenciosa e não sequencial do número um ao duzentos e quarenta, referente às desaparecidas e desaparecidos políticos reconhecidos pelo Uruguai. Essa latente pausa tensiona os longos anos de espera por justiça e reparação de tantas famílias.

Ao longo dos distintos atos acionados pela obra, Tamara Cubas, literalmente, dança sob importantes signos do país, como uma forma de incorporar memórias silenciadas, não somente vinculadas às histórias oficiais e aos monumentos de uma suposta pátria, mas, principalmente, às histórias que fazem parte dos escombros negados por uma nação. Como, por exemplo, na sequência na qual a placa antes usada pelo pai da artista se transforma em um cartaz sobre o qual a criadora escreve frases dirigidas à plateia, fazendo pedidos como “Ficaria feliz se ouvisse a internacional socialista”²²⁸, “Preciso de muitos corpos nus para fazer uma montanha

224 “*Estrategias de la danza-teatro y las performatividades de la memoria, de la memoria familiar de los Cubas quienes comprometieron también sus cuerpos en la escena, testimoniando con el cuerpo propio los huecos negros de una memoria colectiva que aún se abre paso en medio de las tensiones, de los silencios ante lo acontecimientos del pasado*”.

225 “*Orientales la Patria o la Tumba! Libertad o con gloria morir! Es el voto que el alma pronuncia. Y que heroicos sabremos cumplir!*”

226 “*Conservar en lugar seco y fresco*”.

227 “*Hermano*”.

228 “*Sería feliz si escuchara la internacional socialista*”.

184, 185 *Actos de Amor Perdido*, Perro Rabioso (2011)
Fonte: Perro Rabioso

de corpos”²²⁹, e “Preciso do seu corpo”²³⁰. Ou ainda, através de dispositivos ainda mais radicalizados, quando na última parte de *“Actos de Amor Perdido”*, a artista e sua tia, Mirtha Cubas, se comunicam, sutilmente, por meio dos sinais usados pelas presas políticas durante o período da ditadura. Tais gestos poéticos e políticos abordam o passado não como algo encerrado, mas como um permanente convite a

praticar a memória criativamente. Praticar a memória amorosamente. Praticar a memória com o corpo. Praticar a memória global e local. Praticar a memória dos grandes feitos e dos acontecimentos mais invisíveis. Praticar a memória dos fracassos. Praticar a memória com. Praticar a memória no presente fazendo o passado vibrar no corpo²³¹ (NASER, 2013, p. 39)

Ações performativas como as realizadas pelo Perro Rabioso, que fazem o passado vibrar nos corpos dos que realizam e dos que testemunham tais atos de amor perdido, explicitam que os corpos são arquivos de memória que possibilitam recuperar e reatualizam o passado coletivamente, uma vez que “funcionam como atos de transferências vitais, transmitindo o conhecimento, a memória e um sentido de identidade social” (TAYLOR, 2013, p. 27), permitindo dessa singular maneira transmitir e ressignificar memórias traumáticas das quais todas e

todos os participantes dessa ação cúmplices.

229 “*Necesito muchos cuerpos desnudos para hacer una montaña de cuerpos*”.

230 “*Necesito tu cuerpo*”.

231 “*Practicar la memoria creativamente. Practicar la memoria amorosamente, Practicar la memoria con el cuerpo. Practicar la memoria global y local. Practicar la memoria de los grandes hechos y de los eventos más invisibles. Practicar la memoria de los fracasos. Practicar la memoria con. Practicar la memoria en presente haciendo al pasado vibrar en el cuerpo*”.

186, 187 *Multitud*,
Perro Rabioso (2013)
Fonte: Perro Rabioso

Corporalidades multitudinárias

16 de janeiro de 2015. No fim da tarde dessa sexta-feira, em uma das áreas externas do *Centro Cultural Gabriela Mistral*, o GAM, localizado na cidade de Santiago do Chile, uma grande quantidade de pessoas se reúne para assistir a obra “*Multitud*” (2013). Após “*La Patria Personal*”, o *Perro Rabioso* desloca as indagações a respeito da construção de um senso de unidade estabelecido através da ideia de nação para uma investigação que buscou questionar os distintos modos como os coletivos podem ser constituídos a partir de suas multiplicidades. Para tanto, a criação recuperou algumas das práticas já experimentadas em obras anteriores do grupo, para agora posicioná-las, coletivamente, em espaços públicos.

É ao anoitecer que o público passa a reconhecer que a primeira interferência do espetáculo é ativada a partir dos dispositivos frontais e laterais de luz projetados por Leticia Skriycky. Tal iluminação acompanhará, pouco a pouco, os movimentos das mais de sessenta pessoas, que antes pareciam fazer parte da plateia. O coletivo que participa dessa ação não é formado somente por artistas, sendo composto por interessadas e interessados em geral que se voluntariaram para participar de uma imersão ao longo de uma semana com o *Perro Rabioso*. Em diferentes

momentos da trajetória do grupo as criadoras e os criadores apostam em modos coletivos de investigação e criação nos quais “estar e fazer juntos e colocar à disposição todos os materiais e registros do processo investigativo manifesta [uma] política artística”²³² (NASER, 2013, p. 03).

A partir dos intercâmbios realizados durante o processo de ensaio de “*Multitud*”, as e os participantes realizam experiências corporais passíveis de serem experimentadas por pessoas com experiências diversas, uma vez que o que se busca não é viabilização de um corpo que se especializa para realizar uma determinada coreografia. As práticas propostas durante os encontros que precedem a apresentação criam um repertório comum de movimentos que almejam aumentar a capacidade de escuta em relação ao coletivo, através do desenvolvimento de uma corporalidade de qualidade específica que

as pessoas que participam têm a oportunidade de transformar os modos de sentir e habitar seu próprio corpo. A promoção de corporalidades dissidentes não é uma tarefa solitária ou individual, mas realizada coletivamente por meio do encontro em situações propiciam que as artes cênicas²³³ (ROYO, 2019, p. 144).

Pensadoras e pensadores como a investigadora espanhola Victoria Pérez Royo friccionam as noções de corpo e corporalidade, pois enquanto a ideia de corpo

232 “Estar y hacer juntos y ese poner a disposición todo los materiales y registros del proceso exploratorio manifiestan esa política artística”.

233 “Las personas que participan tienen la oportunidad de transformar los modos de sentir y de habitar el propio cuerpo. La promoción de corporalidades disidentes no es una tarea solitaria ni individual, sino una que llevar a cabo colectivamente por medio del encuentro que en ocasiones propician las artes escénicas”.

188, 189 *Mulitud*,
Perro Rabioso (2013)
Fonte: Perro Rabioso

estaria vinculada à sua condição física, “como uma entidade de natural, a-histórica e de reações espontâneas”²³⁴ (ROYO, 2016, p. 13), a de corporalidade evidenciaria suas construções sociais, geográficas e políticas, “resultado de treinamento e aprendizado”²³⁵ (ibid., p. 13). Uma vez que a corporalidade pode ser apreendida, se tornaria possível praticar corporalidades outras, como também frisa a investigadora vasca Maite Garbayo, ao afirmar ser necessário em determinados momentos históricos “refazer as corporalidades, aparecer outros modos, distorcer as formas como alguns corpos aparecem diante de outros, transcender as maneiras com que certos corpos estão autorizados a aparecer”²³⁶ (GARBAYO, 2016, p. 16). Para Royo, é justamente na tensão entre os corpos que aprendemos a ser e as corporalidades que desejamos ser, que se possibilita o reconhecimento “das práticas de treinamento corporal, seja como parte de um programa artístico ou como um programa social ou político”²³⁷ (ROYO, 2016, p. 14-15). São

laboratórios de investigação sobre as bases físicas, afetivas e sensíveis de estar com os outros por várias razões, porque um corpo não se transforma da noite para o dia, pelo contrário, depende de um envolvimento frequente em práticas constantes e repetidas. E também porque um corpo, como apontamos, não se reinventa na solidão; faz isso em relação a muitos outros. Essa tendência do corpo de sentir com os outros, de se projetar nos outros, o que

tem sido observado com medo e apreensão e, portanto, condenado pela tradição filosófica ocidental, pode servir para pensar em outros modelos diferentes do sujeito entendido como indivíduo autônomo, autodeterminado e dono de si como uma base inalienável da nossa democracia atual²³⁸ (ROYO, 2019a).

Em cena, essa qualidade se evidencia quando as e os mais de sessenta criadores caminham, correm, pausam, se olham, se tocam, se abraçam, caem, deitam, arrastam, carregam, riem e gritam. As nuances de todas essas ações são frisadas através de pequenas alterações de luz, assim como por intermédio de sutis interferências sonoras operadas ao vivo por Francisco Lapetina. Tais fluxos ganham complexidade na mesma medida em que as interações entre eles se intensificam. Através de inúmeras repetições e consequentes variações, além das trajetórias individuais e em dupla, nesse momento da obra as movimentações coletivas, ao produzirem consecutivas aglutinações e dispersões, fazem lembrar coros, cardumes e manadas. E por contraste, também se tornam mais evidentes as singularidades das e dos que performam.

Interessados em como uma comunidade, mesmo que efêmera, possa se estabelecer a partir da multiplicidade, as e os artistas do *Perro Rabioso* encontram no conceito de multidão proposto pelo filósofo holandês Baruch de Espinoza (1632-1677), um modo de tensionar a ideia

234 “Como entidad natural, ahistórica y de reacciones espontâneas”.

235 “Resultado de un entrenamiento y un aprendizaje”.

236 “Para quebrar los modos prescritos de repetición y fracturar los hilos que unen la producción estatal de la imagen con su recepción pública, será necesario iterar las corporalidades, aparecer otros modos, retorcer las formas en que unos cuerpos aparecen ante otros, transcender las maneras en las que ciertos cuerpos están autorizados a aparecer”.

237 “De las prácticas de entrenamiento corporal, ya sea como parte de un programa artístico, como de uno social o político”.

238 “Laboratorios de investigación sobre las bases físicas, afectivas y sensibles de ser con otros por varias razones, porque un cuerpo no se transforma de la noche a la mañana, al contrario, depende de una implicación frecuente

de representatividade através de um experimento onde o coletivo instaurado é encarado como síntese de formas de organização social e política em potencial. Se Spinoza compreende que o sujeito político se efetiva a partir da multidão, uma vez que “o corpo humano é composto de um grande número de indivíduos (de natureza diversa), cada um dos quais é também muito composto” (SPINOZA, 2013, p. 105), para o grupo as negociações que as mais de sessenta pessoas fazem em cena podem evidenciar o potencial político dos movimentos coletivos através de uma obra

com uma estrutura narrativa descontínua, que parte de ações ancoradas no presente, desprovidas de cargas emocionais premeditadas e de qualquer noção de representação. O espaço vazio e os motivos sonoros desenhados in situ a partir da manipulação de microfones, são os recursos através dos quais um grupo de intérpretes habita experiências e constrói imagens para ir em direção a novas possibilidades de relacionamento com o espectador, um convite a ser um sujeito ativo de uma experiência perceptiva visual e sonora aberta a múltiplas leituras e significados²³⁹ (CUBAS et al, 2013, n.p.).

Trata-se de pensar como colocamos os corpos nos espaços públicos, como criamos outros corpos. Para isso não há necessidade de ser especialista. Uma pista possível está na presença de corpos desobedientes, que aparecem “como apoio e como o território onde tanto a repressão como a possibilidade de metamorfose, de transformação, de mudança, de deliberação foram experimentadas. Como também como um território de batalha. (LONGONI, 2019, p. 21). Tal como também debatem o filósofo italiano Antonio Negri

e o filósofo norte-americano Michael Hardt, e como reforça a pesquisadora espanhola Victoria Pérez Royo, ao notar que é preciso promover a

articulação de corpos em comum como forma de proteção que nos permite ligar nossa própria impotência com a dos outros; ao desdobramento de identidades inclassificáveis que escapam de estereótipos que favorecem diversas formas de sujeição; à contínua reinvenção em e com outros corpos diante da normatização do comportamento, da percepção e da ação; e, finalmente, à elaboração de modelos que nos permitem pensar alternativas às nossas atuais formas de praticar a democracia²⁴⁰ (Royo, 2019a, n.p.).

en prácticas constantes y repetidas. Y también porque un cuerpo, como apuntábamos, no se reinventa en soledad; lo hace en relación con otros tantos. Esta tendencia del cuerpo a sentir con otros, a proyectarse sobre otros, que ha sido observada con miedo y aprehensión y por ello condenada por la tradición filosófica occidental, puede servir para pensar otros modelos distintos al sujeto entendido como individuo autónomo, autodeterminado y propietario de sí como base irrenunciable de nuestra democracia actual”.

239 “Con una estructura narrativa discontinua, que parte de acciones ancladas en el presente, desprovistas de cargas emotivas premeditadas y de cualquier noción de representación. El espacio desnudo y los motivos sonoros diseñados in situ a partir de la manipulación de microfonía, son los recursos mediante los cuales un grupo de intérpretes habita

experiencias y construye imágenes para ir hacia nuevas posibilidades de relación con el espectador, una invitación para ser sujeto activo de una experiencia perceptiva visual y sonora abierta a múltiples lecturas y significaciones”.

240 “De poner el cuerpo frente a la paralización que el clima de violencia creciente produce; a la articulación de cuerpos en común como forma de protección que permite enlazar la propia indefensión junto con la de otros; al despliegue de identidades inclasificables que escapan a estereotipos favorecedores de diversas formas de sujeción; a la continua reinvención en y con otros cuerpos frente a la normativización de comportamiento, percepción y acción; y, en último término, a la elaboración de modelos que permitan pensar alternativas a nuestras formas actuales de practicar la democracia”.

190, 191, 192 *Nido*,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

3.3.3. *Nido*: corpos fronteiriços, campos abertos

Práticas coletivas para habitar o por vir

02 de dezembro de 2019. Na madrugada dessa segunda-feira, em um ônibus de dois andares praticamente lotado, saímos do terminal rodoviário *Tres Cruces*, em Montevideu. Em alta velocidade, cruzamos o país em direção ao noroeste do Uruguai. Cinco horas depois, chegamos ao *Campo Abierto*, situado a aproximadamente dez quilômetros do centro urbano da cidade uruguaia de Rivera e da fronteira com o município brasileiro de Santana do Livramento. A conjuntura geográfica do *Campo Abierto* dá pistas das negociações geradas pelos distintos trânsitos que se apresentam nesse território. É justamente essa geopolítica que impulsiona os projetos ali desenvolvidos, tais como: *El afuera del adentro*, realizado no presídio regional de *Cerro Carancho*, que fica a pouco menos de 500 metros do *Campo Abierto*; o *Tercer Paisaje - Festival de Arte en Relación*, que busca estimular ações culturais desenvolvidas pelas diferentes comunidades da região; *Cuerpo-Trans-Entorno*, dedicado à visibilidade das práticas artísticas transgênero; além do *Nido*, encontro dedicado às artes vivas.

Instalado em uma área rural de aproximadamente dez hectares, o *Campo Abierto*, ninho no qual Tamara Cubas passou alguns períodos de sua vida com a família, é também o lugar no qual as e os criadores do *Perro Rabioso* realizam parte de suas investigações. Longe dos

193, 194, 195 *Nido*,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

grandes centros urbanos, esse espaço busca promover ações dedicadas a práticas coletivas que permitam colocar o *tempo-em-experiência*. Por isso, serão justamente as temporalidades que marcam as distâncias e as diferenças entre a capital do país e seu interior que trarão sensíveis alterações nas proposições empreendidas durante o *Nido*.

Idealizado para promover imersões que permitam conectar as experiências desenvolvidas no contexto de Rivera com as realizadas por investigadoras e investigadores in/ter/trans/disciplinares de outros lugares, o *Nido* foi concebido de modo que em cada ano um criador fosse convidado a ser o responsável pela curadoria de sua programação. Em 2017, esta função ficou a cargo do performer espanhol Juan Dominguez, que escolheu “Estar Juntos” como temática. Em 2018, o artista visual chileno Pedro Sepúlveda optou por lançar a questão “Como abrimos processos, experimentações, experiências, sem replicar as lógicas institucionais que estamos habituados?”²⁴¹ (CUBAS et al., 2018, n.p.). E em 2019, atento às relações entre convívio, práticas híbridas e performance, o coreógrafo brasileiro Marcelo Evelin indagou a respeito do tema “De que futuro estamos falando?”.

As e os mais de sessenta criadoras²⁴² e criadores que chegam para participar nesse ano do *Nido*, estão

interessadas e interessados em práticas de investigação e criação baseadas nas implicações coletivas que uma temporalidade estendida e que uma espacialidade compartilhada oportunizam. Tais desejos não deixam de ser um privilégio e uma responsabilidade, uma vez que

num mundo duro onde as pessoas lutam com dificuldade para se deslocar do lugar onde descansam e o lugar onde vendem sua força de trabalho, alguns sujeitos desembarcam e descem para encontros afetivos, celebrações. Isso pode ser também um alerta para nós que estamos conscientes do tempo que nós vivemos (KRENAK, 2020, n.p.).

Atenta a tal condição, entre os dias 02 e 08 de dezembro de 2019, a curadoria de Marcelo Evelin optou por compartilhar experiências que integram ou possuem interlocução com as ações do “CAMPO arte contemporânea”²⁴³, espaço instaurado em 2015 nas instalações de um antigo supermercado localizado no bairro São João, na cidade de Teresina. Após ser sensivelmente transformado pela articulação de encontros e residências dedicadas à criação e à gestão em arte, esse espaço viria a ser desativado no início de 2020 devido ao pedido de devolução do proprietário do terreno. É neste ponto específico de sua trajetória que Evelin, junto as e os parceiros do “CAMPO arte contemporânea”, como a produtora brasileira Regina Veloso, e se detém sobre o

241 “¿Cómo abrimos procesos, experimentaciones, experiencias, sin replicar las lógicas institucionales a las que estamos habituados?”.

242 Vindos de cidades como Amsterdã, Berlim, Bilbao, Brasília, Bruxelas, Buenos Aires, Cidade do México, Córdoba, Lisboa, Madri, Montevideu, Paris, Parnaíba, Santiago, São Paulo, Rivera, Teresina, Zaragoza, entre outras.

243 Tal proposta se conecta com os 10 anos de existência do Núcleo do Dirceu (2006-2016), formado por artistas, produtoras e produtores da cidade de Teresina comprometidos com o fortalecimento de criações vinculadas às artes do corpo realizadas para além das principais capitais brasileiras.

196 Suely Rolnik,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

197 Victoria Pérez Royo,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

198 Regina Veloso,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

tema do futuro, para, assim, compor uma programação que convida a refletir sobre

um futuro que, se ainda não se anuncia para nós, pelo menos incide sobre o presente como realidade tangível. Pensar o futuro como profecia, como magia, feitiço e assombração. Um futuro esgarçado na multidimensionalidade de nossas percepções de mundo, vibrante e misterioso, um futuro fora de si, na expansão da noção do Um, justamente para encontrar o Outro. Futuro como propagação ritualística do que nos acomete, dos gestos e palavras que emanam do que não conhecemos, como artifício para mover montanhas, levitar, telepatizar, fazer desaparecer e abrir com os dentes possibilidades de porvir (EVELIN apud CUBAS et al., 2019).

Neste sentido, nos dias e nas noites do *Nido*, tal porvir ganha múltiplas perspectivas e materializações. Entre a atenção e a distração, as práticas coletivas ali ativadas permitem que as intensidades vivenciadas –por exemplo, ao ver um céu azul de fim de tarde marcado por impressionantes nuvens coloridas, ao caminhar à noite em meio a uma significativa quantidade de vaga-lumes, ou ao reconhecer ao longo do dia a variedade de aves que sobrevoam e pousam neste campo aberto – aproximem-se das indagações que atravessam algumas das proposições compartilhadas, como, por exemplo, os encontros com Suely Rolnik, nos quais se debateu a respeito da necessidade de fecundação de outros futuros a partir do

que impulsiona a palavra guarani *teko porã* (bem viver). Também presente na cultura quechua, como kawsai, e na aymara, como *suma qanaña*, tal expressão é utilizada como modo de reconhecer algo que é bom, belo, e que precisa ser contemplado e compartilhado não somente entre humanos. Para diversas cosmogonias presentes na América Latina, interagir com todas as esferas da existência é um exercício vital, uma vez que

se você pode pedir alguma coisa para a água, é porque você tem relações com o mundo da água. Se você pode estabelecer trocas, se pode se comunicar com a água e estabelecer troca com a água, significa que você pode pedir e dar coisas para ela. Tem um trânsito. Se você pode pedir uma chuva, é porque todos os parentes da água vão admitir seu parentesco, vão admitir seu pertencimento (KRENAK, 2016, p. 181).

Atravessadas pelas possibilidades desses trânsitos e da busca por esse bem viver, também foram promovidas conversas como as realizadas com a investigadora espanhola Victoria Pérez Royo, nas quais se discutiu sobre as possíveis magias contra o capitalismo operadas por corporalidades multitudinárias, e com Regina Veloso, que compartilhou as ações desenvolvidas ao longo da trajetória do “CAMPO arte contemporânea” e indagou a respeito das possibilidades de continuidade desse projeto coletivo a partir da perda de sua sede.

Além dessas atividades, também ocorreram aberturas de processo, como a apresentação da primeira parte da série “*Caníbal*”, criação de Tamara Cubas em parceria com as e os criadores uruguaios Vera Garat, Bruno Brandolino e Santiago Turenne, a argentina Alina

199 *Canibal*,
Perro Rabioso (2019)
Foto: Nacho Correa

200 *Naturaleza Trans*,
Marianella Morena (2019)
Foto: Nacho Correa

201 *Nebulosa*,
Vanessa Nunes (2017)
Foto: Nacho Correa

Ruiz Folini, e o chileno Rodolfo Opazo, que, a partir de procedimentos ligados à prática do canibalismo, radicaliza alguns dispositivos anteriormente desenvolvidos pelo *Perro Rabioso* em relação com as e os espectadores.

E foram ainda apresentadas obras como “*Naturaleza Trans*” (2019), criação de Allison Sánchez, Nicole Casaravilla e Victoria Pereira, dirigida pela artista uruguaia Marianella Morena, cuja investigação foi realizada em residência no *Campo Abierto* junto a criadoras transgênero, e se debruçou sobre as inúmeras fronteiras que marcam suas vidas. Também foi apresentado “*Nebulosa*” (2017), solo desenvolvido pela bailarina brasileira Vanessa Nunes em parceria com o artista visual brasileiro Arthur Doomer durante a residência artística realizada no “CAMPO arte contemporânea”. Nele, as e os que acompanham os escassos e intensos movimentos realizados em linha reta pela criadora, testemunham a passagem de uma nebulosa diaspórica que tem a capacidade de perfurar com suas ações o espaço cênico.

Tais criações dançam e fazem girar coletivamente sentidos e futuros, uma vez que através delas podemos reconhecer corporalidades não limitadas à figura humana, mas que se estendem

aos seres e coisas que habitam o entorno ao redor. (...) Em relação a isso, esses rituais comunitários e danças

coletivas também estão orientados ao desenvolvimento e à articulação de relações não instrumentais com o entorno, não centradas na utilidade e no lucro, mas ecológicas em seu respeito e escuta ao que existe ao redor, promovendo corporalidades que convidam a abandonar a oposição: sujeito soberano versus mundo objetificado e domesticado²⁴⁴ (ROYO, 2019, p. 144).

Nesse sentido, outra importante proposição da curadoria de Marcelo Evelin foi o laboratório “*La historia como lugar caliente y húmedo*”, conduzido pela artista brasileira Carolina Mendonça. Por intermédio de práticas coletivas que implicam a visão remota²⁴⁵, a escuta profunda²⁴⁶ e o movimento telepático, a criadora investiga como as experiências coreográficas podem ser convites a outras formas de relação com o tempo e outros modos de habitar o mundo. Uma dessas experiências, por exemplo, é o exercício do punho na boca, em que somos convocados a tocar com toda a extensão da mão a parte interna dos lábios, permitindo sentir sua umidade e profundidade, de modo que o encontro entre dedos e boca, além de saliva, produz uma outra qualidade de atenção. Nesse lugar quente e úmido, entremeado por temperaturas e texturas, Mendonça articula um procedimento que desloca a noção de ativo e passivo, uma vez que a cavidade bucal precisa se “esticar sobre a mão, tanto quanto a mão tem que se ajustar à sua forma. Não é algo que pode ser feito rapidamente,

244 “*A los seres y cosas que habitan el entorno alrededor. (...) En relación a ello, estos rituales comunitarios y danzas colectivas están orientadas también al desarrollo y la articulación de relaciones no instrumentales con el entorno, no centradas en la utilidad y el provecho, sino ecológicas en su respeto y escucha a lo que hay alrededor, promoviendo corporalidades que invitan a abandonar la oposición: sujeto soberano frente a mundo objetivado y domesticado*”.

245 *Remote viewing* é o nome da proposição feita em 1970 pelo físico norte-americano Russell Targ e pelo engenheiro norte-americano Harold Puthoff, que cogitaram a possibilidade de comunicação através do uso da força psíquica entre elementos fisicamente distantes.

246 *Deep listening* é o termo proposto em 1989 pela compositora norte-americana Pauline

202, 203 Laboratório Carolina Mendonça, Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

ambas as partes do corpo precisam encontrar o encaixe certo que nunca é fixo, mas constante e suavemente ajustando”²⁴⁷ (MENDONÇA, 2019, p. 22).

Durante o prolongamento temporal necessário para que essa prática seja instaurada, é possível notar a mudança na atmosfera do galpão do *Campo Abierto* através da cumplicidade produzida entre as e os comprometidos em moverem mãos e salivas. Dessa maneira, constatamos que o improvável vai abrindo espaço para novas configurações quando encontramos aberturas para que os dez dedos possam deslizar na parte interior da boca. Nesse sentido, há uma particular preocupação da artista em realizar experiências tidas como impossíveis. Almejando distender o que estaria pré-determinado como possível, Carolina Mendonça se interessa pelo “que acontece quando tentamos, quando trabalhamos no limite de saber e não saber”²⁴⁸ (MENDONÇA apud CUBAS et al., 2019).

Para tanto, uma das principais instruções é a de que busquemos nos conectar com todas as camadas de água em potencial que pudermos perceber, para que através dessa porosidade possamos deslizar por fronteiras múltiplas do tempo. Com a abertura da percepção para a presença da água, desde a saliva da boca, passando pelos órgãos, percorrendo as garrafas que contém o líquido

transparente que pode matar a sede num dia quente, alcançando as nuvens que se formam e fazem cair do céu o que pode nos lavar, recordando a temperatura fria da água do lago, ativando a conexão em direção ao subsolo onde potencialmente habita um aquífero, vamos recordando que tudo o que é vivo contém água, se expande, e está em constante interação.

Grande parte da abordagem proposta por Mendonça se inspira nos estudos feministas e pós-humanistas desenvolvidos pela pesquisadora australiana Astrida Neimanis, nos quais aponta que nossa ancestralidade está conectada a uma origem aquosa. Do ponto de vista científico, ao retirar a centralidade da figura humana, as provocações de Neimanis apostam que, uma vez que todos os seres têm seus corpos constituídos por água, os outros corpos

podem nos ajudar a entender o que significa ser um corpo humano, tentando viver eticamente com os corpos aquáticos humanos e não humanos com quem compartilhamos esta terra. Estou especificamente interessada em saber se e como podemos estender nosso senso de parentesco estranho às águas planetárias nas quais nadamos e afundamos de várias maneiras, e o qual operação esse tipo de parentesco imaginário pode fazer²⁴⁹ (NEIMANIS, 2016, p. 116)

A partir dessa perspectiva, uma das imagens

Oliveros para designar modalidades radicais de atenção.

247 “*The mouth needs to stretch over the hand as much as the hand has to find its way in. It is not something that can be done quickly, both body parts need to find the right fitting that is never fixed, but constantly and gently adjusting*”.

248 “*En lo que sucede cuando lo intentamos, cuando trabajamos en el límite del saber y del no saber*”.

249 “*Our evolution as bodies of water might help us understand what it means to be a human body, trying to live ethically with the human and other-than-human watery bodies with whom we share this earth. I’m specifically interested in whether and how we can extend our sense of strange kinship to the planetary waters in which we variously swim and sink, and what work this kind of kinship imaginary might do*”.

204, 205 Laboratório Carolina Mendonça, Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

propostas por Carolina Mendonça é a da sereia. Ao estimular a criação de uma imaginação comum através dessa figura híbrida, a artista coloca em marcha uma forma de conhecimento incorporado, que também produz um imaginário incorporado, ambos os termos abordados por Neimanis. Para tanto, movemos e somos movidos em experiências que provocam imagens corpóreas, sonoras e mentais capazes de alterar algumas lógicas, produzindo “um espaço quente e úmido onde práticas coreográficas convidam a sereias, amazonas e outras figuras como companheiras para incorporar noções de medo e fantasias coletivas”²⁵⁰ (MENDONÇA apud CUBAS et al., 2019).

Entre os imaginários poéticos e políticos ativados, entre mover ondas e ser movidas como sereia, nos tornamos parte das inúmeras ondulações geradas. Uma onda formada pela massa coletiva atravessada por delicados fluxos de movimentos, que entrelaçam corpos e, assim, recordam que

não somos apenas um corpo, somos uma legião: somos um corpo antigo (Lispector) configurado por tantos outros que viveram antes, somos corpos inclinados a outros que tecem redes de nossas vulnerabilidades, nos prolongamos nos outros no amor, somos corpos atravessados por imaginários, incorporamos corpos que viajam fantasmagóricos através do tempo e do espaço, cada corpo é uma multidão²⁵¹ (ROYO, apud CUBAS et al., 2019).

Práticas como as propostas por Carolina Mendonça, parceira de criação de Marcelo Evelin em diferentes obras, buscam ativar experiências que levem um grupo a se comprometer com uma mesma pauta, porém, mais do que técnicas, buscam produzir giros perceptivos que abram espaços de experimentação que não estão relacionados “a um treinamento, nem apresenta[m] um caráter instrumental em relação à consecução de objetivos, nem são entendid[os] como um exercício de superação pessoal para alcançar maiores capacidades”²⁵² (ROYO, 2019, p. 127). Assim, por meio de práticas ligadas a batucadas, barricadas, danças doentes e invenções da maldade por ele propostas, as e os que partilham dessa experiência

têm a oportunidade de transformar os modos de sentir e habitar seu próprio corpo. A promoção de corporalidades dissidentes não é uma tarefa solitária ou individual, mas realizada coletivamente por meio do encontro em situações propiciam as artes cênicas²⁵³ (ibid. p. 144).

Através desse tipo de qualidade de trabalho, Evelin partilha algumas das práticas por ele desenvolvidas, como a que, por exemplo, permite que as e os mais de 60 criadores e criadoras, ao mesmo tempo, entreguem e recebam o peso de cada corpo presente. Por intermédio dessa articulação coletiva, torna-se possível formar um círculo no qual, simultaneamente, todos podem se sentar

250 “Un espacio caliente y húmedo donde prácticas coreográficas invitarán a Sirenas, Amazonas y otras figuras como compañeras para incorporar nociones de miedo y fantasías colectivas”.

251 “No somos solo un cuerpo, somos legión: somos un cuerpo antiguo (Lispector) configurado por tantos otros que vivieron antes, somos cuerpos inclinados hacia los otros tejiendo redes desde nuestras vulnerabilidades, nos prolongamos en otros en el amor, somos cuerpos atravesados por imaginarios, encarnamos cuerpos que viajan fantasmales a través del tiempo y del espacio, cada cuerpo es multitud”.

252 “A un entrenamiento, ni presenta un carácter instrumental en relación a la consecución de objetivos, ni se entiende como ejercicio de superación personal para alcanzar mayores capacidades”.

253 “Las personas que participan tienen

206, 207 Prática Marcelo Evelin, Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

nas coxas e se deitar no tronco de outra pessoa.

Asexperiênciasporelecompartilhadasseconectam, principalmente, aos dispositivos corporais presentes em suas últimas criações, como é o caso de *Batucada* (2014), na qual resgata a experiência sensível da pele em ações presentes na massa formada por corpos que se tocam através de uma sintonia com a percepção háptica. Tal prática permite que a intervenção coreográfica, que evoca o ato de batucar como uma linha tênue entre a revolta e o gozo, realizada por 50 intérpretes, friccionasseo público e produzisse movimentos ambíguos, que aproximam os estados de protesto e celebração, nos quais se revelam distintos níveis de violência. Desse modo,

por um lado, se possibilita uma observação prolongada das dinâmicas da massa e da circulação dos afetos entre os participantes e o público em um momento de intensidade tão elevado. E por outro lado, se promove um forte contraste entre a potência dessa energia e a vitalidade do corpo coletivo e a vulnerabilidade e fragilidade dos corpos expostos²⁵⁴ (ibid., p. 132).

Neste mesmo sentido, em *Barricada*, experimento em desenvolvimento que Marcelo Evelin vem realizando junto a diferentes grupos, a massa compacta de *Batucada* se converte em cadeia fluida de corpos que se conectam e se movem por intermédio de suas vulnerabilidades, de

modo que a relação de proximidade gerada se apresenta como “estratégia de defesa e o estar juntos como uma postura política”²⁵⁵ (ROYO, 2019a, n.p.). Assim como as barricadas armadas em diferentes situações de conflito, “feitas da aglomeração improvisada de qualquer material, onde pedras, carros, móveis antigos ou sacos de farinha abandonam suas funcionalidades e compõem um organismo único e plural”²⁵⁶ (ibid., n.p.) que viabiliza tanto a proteção quanto a ação de um movimento insurgente, nos elos propostos por Evelin são os sujeitos que configuram diagonais coreográficas, através das quais a impermanência de uma coletividade pode se reconfigurar através dos múltiplos suportes que cada um pode oferecer e receber. Esse trânsito se dá através da abertura à porosidade dos corpos, de modo que “os corpos reunidos (...) se movendo juntos têm um caráter decididamente político”²⁵⁷ (ROYO, 2019, p. 125).

la oportunidad de transformar los modos de sentir y de habitar el propio cuerpo. La promoción de corporalidades disidentes no es una tarea solitaria ni individual, sino una que llevar a cabo colectivamente por medio del encuentro que en ocasiones propician las artes escénicas”.

254 “Por un lado, se posibilita una observación prolongada de las dinámicas de la masa y de la circulación de los afectos entre participantes y público en un momento de intensidad tan elevado. Y por otro, se promueve un contraste fuerte entre la potencia de esa energía y vitalidad del cuerpo colectivo y la vulnerabilidad y fragilidad de los cuerpos expuestos”.

255 “Estrategia de defensa y el estar juntos como toma de posición política”.

256 “Hechas de la aglomeración improvisada de

208, 209 Prática Marcelo Evelin,
Rivera (2019)
Foto: Nacho Correa

Quando o corpo é a própria terra

07 de dezembro de 2019. Nesse sábado, após uma movimentada semana de ações coletivas realizadas no *Nido*, será a primeira vez que as e os participantes se deslocarão do *Campo Abierto*. Depois de um curto trajeto realizado de ônibus, o grupo chega ao meio-dia na divisa entre a fronteira uruguaia e a brasileira. É nesse limite que escutamos a artista brasileira Fernanda Silva afirmar em voz alta uma passagem de Eduardo Viveiros de Castro: “hoje os que se acham donos do Brasil – e que o são, porque [os] deixamos se acharem – preparam sua ofensiva final contra os índios. Há uma guerra em curso contra os povos índios do Brasil” (CASTRO, 2016, p. 06).

Escutar tais palavras é como ouvir um forte estrondo de um raio que anuncia uma tempestade de grandes proporções. É essa força que arrasta a escuta de quem testemunha tais palavras e a partir delas não pode parar de refletir sobre as iniciativas aprovadas pelos poderes executivo, legislativo e judiciário, que fizeram cumprir as promessas de campanha do presidente Jair Bolsonaro que renunciavam a intensificação da subtração de direitos das populações indígenas, negras e periféricas do Brasil.

Neste sol a pino as palavras-trovões de Fernanda são lançadas em cima do monumento que divide os

dois países latino-americanos, para assim dar corpo a praticamente todo o discurso que o antropólogo brasileiro Eduardo Viveiros de Castro proferiu na aula pública realizada, também a céu aberto, no ato *Abril Indígena*, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro, em 20 de abril de 2016.

Naquele ano, entre os dias 11 e 17 de abril, aconteciam as articulações das diversas bancadas para a votação na câmara dos deputados para o processo de *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff. O encontro nas escadarias da Cinelândia, no qual Viveiros de Castro realiza sua fala, havia sido organizado justamente como tentativa de explicitar o violento e notório golpe em curso apoiado pelos ruralistas, pelo capital internacional e pela fração fascista das classes médias urbanas.

A criação dessa performance-tempestade tem início em junho de 2016, quando Fernanda Silva e Sônia Sobral encontram nas palavras de Eduardo Viveiros de Castro e no espaço do “CAMPO arte contemporânea”, o fôlego necessário para seguirem se afirmando como involuntárias dessa pátria, uma vez que outras são as suas vontades. A noção de “involuntários da pátria” é utilizada no título da conferência de Viveiros de Castro como modo de evidenciar os diferentes momentos da história do Brasil nos quais, na ausência de tropas especializadas

materiales cualesquiera, en donde piedras, coches, muebles viejos o sacos de harina abandonan sus funcionalidades y componen un organismo único y plural”.

257 “*Los cuerpos reunidos moviéndose conjuntamente, tienen un carácter decididamente político*”

210, 211 Involuntários da Pátria,
Fernanda Silva (2019)
Foto: Nacho Correa

ou voluntariamente engajadas, as populações mais vulneráveis tiveram que participar involuntariamente de disputas bélicas. Um dos exemplos dado pelo antropólogo é a Guerra do Paraguai (1864-1870), momento no qual, no contexto do Império, a partir de uma ideologia patriótica, são convocados voluntários dispostos a enfrentarem o exército paraguaio. Fracassada essa tentativa, decreta-se que os escravos se tornariam os “voluntários” de um dos maiores conflitos ocorridos na América do Sul. Nessa mesma perspectiva, o antropólogo diagnostica que os índios teriam sido os primeiros “involuntários desta pátria” na medida em que, assim como tantos outros que não são por ela representados no *front* das batalhas, são exterminados. Os índios, os negros e outras tantas minorias têm “sobre a cabeça uma ‘Pátria’ que não pediram, e que só lhes trouxe morte, doença, humilhação, escravidão e despossessão” (ibid., p. 21).

A partir desse ponto de vista crítico, uma importante inspiração para a construção da intervenção *Involuntários da Pátria* foi a impactante ação do líder indígena Ailton Krenak, ocorrida no dia 04 de setembro de 1987, durante uma das plenárias da Assembleia Nacional Constituinte em curso, onde, como coordenador da União das Nações Indígenas, foi o responsável por defender perante o Senado e a Câmara os artigos da Constituição Federal de 1988, que

viriam a assegurar legalmente os direitos indígenas e tentar reverter parte da intermitente política anti-indígena. Com apenas dez minutos para realizar a defesa de uma pauta que, apesar de ser extremamente necessária, era desconhecida pela maioria dos que iriam votar sua aprovação, Krenak percebeu que, através das convenções utilizadas em uma plenária, ele não alcançaria a atenção daqueles políticos. Para buscar subverter tal condição, ele conta que constatou que não poderia

ler essas coisas para esses camaradas, eles não vão me escutar, eles ficam brigando uns com os outros, batendo boca etc. Eu vou ter que fazer uma coisa de índio, eu vou ter que aprontar uma coisa de índio aqui para distrair eles, porque se eu tentar fazer coisa de branco aqui, não vai rolar (KRENAK, 2012, p.123).

Foi através do ato de passar uma pasta de jenipapo com carvão no rosto durante sua fala que Ailton Krenak conseguiu convocar a atenção dos presentes para que não continuassem a omitir a secular perversidade com relação à condição indígena. E assim conseguiu, de paletó branco e rosto pintado de preto, por unanimidade, a aprovação dos artigos 231 e 232 da constituição brasileira que, ao menos legalmente, asseguravam e reconheciam aos indígenas os direitos originários sobre a terra que habitam. Desta forma, Krenak marcou, de maneira contundente, o luto e a luta dos diversos povos que foram e seguem sendo massacrados.

Ao retomarem, mais de trinta anos depois, o estímulo provocado por esse acontecimento, as criadoras buscaram encontrar

212, 213 Involuntários da Pátria,
Fernanda Silva (2019)
Foto: Nacho Correa

impulsos criativos que pudessem ser tensionados com esse tempo político específico, no qual se encontram intensificadas diversas manobras que buscam aprovar propostas de emendas constitucionais – como foi o caso da PEC 215 – que retiram a garantia de autonomia das demarcações das terras indígenas e quilombolas das instituições atualmente responsáveis por esse trabalho, e passam a delegar exclusivamente essa competência ao Congresso Nacional.

É com a urgência de quem reconhece a frequente violação de direitos, como o brutal aumento do desmatamento da Amazônia e o recorrente ataque às lideranças indígenas, que Fernanda posiciona sua ação nas mesmas fronteiras geográficas e simbólicas nas quais resistem diariamente as populações minoritárias contra as iniciativas de um Estado que continua a colocar em risco muitas vidas. E é no local onde Fernanda Silva estabelece o início da sua performance, na praça que marca a fronteira da cidade de Rivera no Uruguai com Santana do Livramento, no Brasil, que o modelo vigente dos Estados-nação se evidencia e dá a ver os inúmeros bloqueios e segregações gerados pelas imposições históricas de suas fictícias delimitações.

Nessa arena pública, marcada pelos diferentes tipos de escambos e cruzamentos produzidos pelo

encontro entre distintas formações sociais, revelam-se os diferentes percursos dos sujeitos que por ali passam. Apesar de a maioria parecer estar mais interessada em permanecer na condição de consumidor na área comercial que circunda a praça do que em participar da intervenção cênica, é notório que, de alguma maneira, não deixam de estar incluídos no enquadramento proposto pela criação, no qual os transeuntes são elementos ativos dos percursos realizados por Silva.

A vida cotidiana pode, aparentemente, tentar seguir seu fluxo, mas os corpos dos que dormem na grama da praça e começam a se mobilizar e a questionar sobre do que se trata, revelam o potencial de uma ação disruptiva, que permite a tomada do espaço público por questões latentes, que, historicamente, são orquestradas para seguirem silenciadas. Fernanda Silva, artista trans da cidade de Parnaíba, litoral do Piauí, opta por incorporar as palavras de Viveiros de Castro vestindo uma calça florida, colocando uma blusa translúcida e traçando em seu rosto uma linha vermelha. Todos esses elementos permitem a construção de uma performatividade que contribui para que se estabeleça um limite tênue entre as múltiplas leituras que os estados corporais produzidos pela performer instauram. Suas mãos, a cada folha de papel lida, lançam, rasgam e amassam o texto que ela faz questão de ler e articular com o máximo de precisão. Cada palavra ali empregada é necessária e abre mundos, um deles, estrategicamente devastado, é o dos índios, “membros de povos e de comunidades que têm consciência (...) de sua relação histórica com os indígenas que viviam nesta terra antes da chegada dos europeus” (CASTRO, 2016, p.

06-07).

A cada trecho ecoado do texto, Silva reconfigura a relação entre ela e os que acompanham seu deslocamento. Como um cardume, ora mais concentrado, ora mais disperso, todos os que participam da performance, seja decidindo acompanhar toda a ação ou simplesmente optando por cruzar a praça, fazem parte do ecossistema criado pela performer. Esse pacto coletivo demanda escuta e o exercício de uma certa porosidade para se deixar permear pelo inesperado, como, por exemplo, quando a performer questiona se todas as pessoas nascidas nesta terra seriam indígenas, desde “um sertanejo do semiárido nordestino até um agrobóio de Barretos ou um corretor da Bolsa de São Paulo” (ibid., p. 09-10).

O que a provocação de Viveiros de Castro proferida por Fernanda Silva instaura é a constatação de um profundo desconhecimento que a maioria dos presentes têm sobre a relação que os índios têm com a terra, uma vez que para eles as terras “não são sua propriedade – não só porque os territórios indígenas são ‘terras da União’, mas porque eles também pertencem à Terra e não o contrário. Pertencer à terra, em lugar de ser proprietário dela” (ibid., p. 13). O termo brasileiro, então, é utilizado pelo antropólogo e reforçado pela performer para designar aqueles que estão subordinados a um Estado que transforma o sujeito em ‘cidadão’, ou seja, em “uma pessoa definida, registrada, vigiada, controlada, assistida – em suma, pesada, contada e medida por um Estado-nação territorial, o ‘Brasil’” (ibid., p. 10). Os índios, por não se identificarem como brasileiros, não reconhecem um Estado que, para

transformá-los em cidadãos, os desvinculam a todo momento da terra.

Ailton Krenak compartilha dos mesmos questionamentos quando indaga:

por que insistimos tanto e durante tanto tempo em participar desse clube, que na maioria das vezes só limita a nossa capacidade de invenção, criação, existência e liberdade? Será que não estamos sempre atualizando aquela nossa velha disposição para a servidão voluntária? Quando a gente vai entender que os Estados nacionais já se desmancharam, que a velha ideia dessas agências já estava falida na origem? (KRENAK, 2019, p. 08-09).

São justamente os solos nos quais se persistem as fronteiras diversas impostas pelos Estados nacionais que Silva sublinha. É com os pés descalços, junto ao asfalto quente, com o paralelepípedo solto, com a grama suja, com a rua hostil que ela realiza trajetórias pouco usuais para aqueles que, mesmo presenciando o trovejar da artista, continuam a pedir seus sanduíches e refrigerantes nas barracas próximas, como se aquilo nem mesmo estivesse acontecendo, negando de alguma maneira existências como aquela.

A ofensiva em curso, que nega os índios e seu direito à terra, é mais um dos sistemáticos ataques produzidos contra tais vidas. Por isso, para dar corpo às palavras de Viveiros de Castro, Fernanda Silva explicita as luzes e sombras dos territórios que pisa, pois sua percepção reconhece que “a terra é o corpo dos índios, os índios são parte da Terra. A relação entre terra e corpo é crucial” (ibid., p. 17), reconhecendo, desse modo, que os corpos vulneráveis como o seu,

assim como as terras indígenas, são estrategicamente negados e exterminados diariamente como parte de uma política que se estrutura a partir da

separação entre as pessoas e seus corpos, outra operação indispensável executada pelo Estado para criar populações administráveis. Pense-se nos LGBT, separados de sua sexualidade; nos negros separados da cor de sua pele e de seu passado de escravidão, isto é, de despossessão corporal radical; pense-se nas mulheres, separadas de sua autonomia reprodutiva (ibid., p. 17-18).

É contra essa despossessão, então, que a artista recorda o “sinistro elogio público da tortura feito pelo canalha Jair Bolsonaro – a tortura, modo último e mais absoluto de separar uma pessoa de seu corpo. Tortura que continua – que sempre foi – o método favorito de separação dos pobres de seus corpos” (ibid., p. 18). Desse modo, a artista Fernanda Silva realiza uma das ações mais impactantes do *Nido*.

NIDO
2019

un archivo
que no existe,
pero que pulsa
en los
cuerpos
ahora
—
el pulso
como
cigoto
como
promesa (de)
por-venir

TRABAJO DIARIO

UN SILÊNCIO ENSURDECEDOR

4. DESPLAZAMIENTOS FINAIS

214 Amuletos,
Gui Fontineles (2019)
Foto: Paola Lopes Zamariola

4.1. Reverberações poéticas e políticas

Desplazar, coletivamente, imaginações políticas

Quando vamos ao teatro e o acontecimento é excepcional em sua singularidade, nos despalavramos: a intensidade da experiência é tal que só podemos balbuciar. Como críticos, ou analistas, devemos deixar passar o tempo para construir um discurso sobre o espetáculo que produziu tal comoção, e então, quando produzimos um discurso para os meios de comunicação ou para a academia, estamos conscientes de que esse discurso nunca consegue dar conta dessa comoção, dessa excepcionalidade do acontecimento, inefável, intransferível, ilegível²⁵⁸ (DUBATTI, 2020, n.p.).

Após os distintos *desplazamientos* testemunhados durante a realização dessa pesquisa, não somente através de espetáculos, mas de todo o campo expandido que compõe as cenas latino-americanas contemporâneas, posso afirmar, assim como comenta o crítico teatral argentino Jorge Dubatti, que diversas foram as ocasiões nas quais as intensidades dos acontecimentos vivenciados produziram um significativo despalavramento. Não foi um exercício simples, nem linear, encontrar formas possíveis para partilhar as experiências realizadas em direção a e a partir de Bogotá, Lima e Rivera. Dessa maneira, reconheço que muitas das reflexões aqui apresentadas ainda precisam do distanciamento necessário para que seja possível vir a

258 “*Cuando vamos al teatro y el acontecimiento es excepcional en su singularidad, nos despalabramos: la intensidad de lo vivido es tal que sólo podemos balbucear. Como críticos, o analistas, debemos dejar pasar el tiempo para poder construir discurso sobre el espectáculo que ha producido semejante conmoción, y luego, cuando producimos discurso para los medios o la academia, somos conscientes de que ese discurso nunca llega a dar cuenta de esa conmoción, de esa excepcionalidad de acontecimiento, inefable, intransferible, ilegible*”

complexificar os apontamentos aqui sugeridos.

De todo modo, através de breves considerações sobre as reverberações poéticas e políticas das ações idealizadas pelo Mapa Teatro, pelo *Yuyachkani* e pelo *Perro Rabioso*, ponto alguns dos *desplazamientos* que as proposições desses grupos produziram, em sua maioria relacionados à capacidade de *desplazar*, coletivamente, imaginações políticas. Com um primeiro aspecto, em relação às metodologias de investigação, é importante pontuar a relevância dos estudos de campo, uma vez que contribuíram significativamente para o desenvolvimento de um pensamento situado que permitiu explicitar os vínculos entre as teorias e práticas analisadas.

Por intermédio das pesquisas de campo e das conexões estabelecidas nessas imersões, a presente tese encontrou meios de materializar um pensamento cartografado através das partilhas ocorridas em encontros como o *Experimenta/sur*, o *Laboratorio Abierto* e o *Nido*. Por meio do tempo, do convívio e do envolvimento com as particularidades de cada lugar, foi possível cogitar que um dos papéis que a arte pode ter na atualidade, é o de ser, para além do objeto artístico, um espaço de resistência e de fortalecimento de redes de criadoras e criadores que almejam produzir interferências em suas realidades.

Ao optar por investigar proposições que convidam a habitar seus contextos, foi possível identificar que as diferentes ações investigadas se apresentam como um meio de elaboração coletiva para imaginações políticas por precipitarem “futuro e passado. [E

fazerem uso do] tempo como matéria, como possibilidade, como limite e também como potencialidade de ação”²⁵⁹ (HANG; MUÑOZ, 2019, p. 17-18). Tempo este, em experiência e expandido, que viabiliza formas coletivas de romper com as circularidades dos mecanismos de violência perpetradas nos territórios *desde abajo*. Assim como sugere Ailton Krenak,

quando você tem uma experiência de dilatação do tempo, começa a pensar em períodos muito mais abertos. É quando o [s]eu pensamento consegue tocar uma ideia que vai além da percepção de um sítio, de um território, de determinado lugar na geografia, e começ[a] a pensar nesse ambiente que nós compartilhamos, que é a Terra, que é um planeta (KRENAK, 2016, p. 171).

Por ese viés, ao sublinhar que na América Latina há uma forma de violência presente no tempo uma vez que está submetida “a infinitas repetições, presença fantasmagórica constante do passado que produz um certo regime de memória circular” (SAFATLE, 2017, n.p.), Vladimir Safatle recorre a algumas narrativas de Roberto Bolaño para evidenciar que essa circularidade acaba por forjar a nossa linguagem, e propõe que a literatura, assim como outras linguagens artísticas, apresentariam a capacidade de subverterem tal lógica através das potencialidades presentes em seus dispositivos de

259 “Futuro y pasado. El tiempo como matéria, como posibilidad, como límite y también como potencialidad de acción”.

composição e sobreposição temporal.

Tais experiências éticas e estéticas podem ser diagnosticadas como possibilidades de reelaboração de episódios traumáticos por meio sensíveis ancoragens que buscam evocar e incorporar memórias capazes de enunciar o desejo por justiça e reparação. Como forma de destravamento da capacidade da imaginação política, artistas como o Mapa Teatro, o *Yuyachkani* e o *Perro Rabioso* se dedicam à criação de experiências capazes de fazer tremer a predominante lógica colonial - racista, misógina e escravocrata -, que continua a se perpetuar no interior das relações de classe de suas sociedades, e como desvio sensível a esse imaginário, buscam articular percepções mais agudas e menos tradicionais que reconstituem a potência criadora da sensibilidade, apostando dessa maneira na interferência no “circuito dos afetos que determinam o perceptível, o visível, o sensível” (SAFATLE, 2017, n.p.).

Como ponto de convergência entre os projetos analisados, ao fortalecerem os processos de investigação, formação e criação artísticas, ao mesmo tempo em que colocam em relevo as tensões políticas de seus países, os encontros e desencontros que tecem a emaranhada trama das cenas latino-americanas contemporâneas permitem colocar em circulação e também ampliar o circuito de afetos aqui produzidos ao criarem temporalidades provisórias de reflexão e ação.

Por fim, ao longo da escritura dessa tese, foi primordial atentar-me para as parcerias criativas e para os vínculos afetivos

estabelecidos no decorrer dos trajetos realizados. Foi através dessa qualidade que se tornou possível compartilhar os potenciais poéticos e políticos da arte, principalmente por intermédio de encontros promovidos por coletivos que se direcionam à ações em rede com o intuito de contribuir, de maneira sensível e concreta, para a expansão de outros mundos possíveis.

Finalizo, então, as últimas linhas dessa tese com as reverberações de um instigante conto de Bolaño, “*Sensini*”, que, para mim, possui forte correlação com os *desplazamientos* vivenciados ao longo dessa investigação. A narrativa apresenta a amizade construída entre um jovem escritor catalão, que mora de favor em uma casa em ruínas deixada pela irmã localizada na cidade de Girona, e Luis Antonio Sensini, um autor argentino que deseja voltar a morar em Buenos Aires, onde possui maior reconhecimento. Porém, Sensini precisa continuar em Madri pois a ditadura segue perseguindo muitos escritores em seu país.

O narrador do conto compartilha com as e os leitores que “a forma como se desenrolou minha amizade com Sensini sem dúvida escapa ao costumeiro” (BOLAÑO, 2012, p. 13). É em um concurso de literatura promovido pela cidade de Valência que o escritor mais novo, ao receber a publicação com os contos ganhadores, reconhece que o segundo lugar é um de autor portenho por quem tem muita admiração, Luis Antonio Sensini. É através da organização do concurso que consegue o endereço do autor que se especializou em ganhar pequenos prêmios de literatura patrocinados por diferentes

ciudades da Espanha para poder pagar seu aluguel.

A amizade vai se estreitando através de cartas nas quais compartilham questionamentos com relação aos concursos, à falta de estrutura que possuem como escritores, além de fotos e histórias pessoais, como às ligadas à Miranda, filha mais nova que mora com Sensini na capital espanhola e à Gregório, filho mais velho que encontra-se desaparecido na Argentina por lutar contra o regime militar. Em um dos momentos mais delicados do conto, uma fossa comum é encontrada, onde possivelmente está o corpo de Gregório, o que faz Sensini retornar à Buenos Aires, onde pouco tempo depois falece.

Mesmo com a correspondência interrompida, o narrador segue recordando o período de intensas trocas realizadas. Ao final do conto, anos depois, de modo bastante surpreendente, o narrador recebe a visita da filha de Sensini e os dois, que nunca haviam se comunicado diretamente, em uma noite de insônia regada a conhaque, podem, finalmente, conversar pessoalmente sobre literatura, sobre o amigo nunca conhecido pessoalmente, constatando “que por alguma razão misteriosa tínhamos conseguido juntos ficar em paz e que daí em diante as coisas imperceptivelmente começariam a mudar. Como se o mundo, de verdade, se movesse” (ibid., p. 29-30).

Safatle destaca que neste e em outros contos de Bolaño o mundo se move a partir de encontros que não possuem garantia de realização, e que acabam por revelar “cartografias de modos de desencontros que podem em certas circunstâncias produzir encontros

produtivos” (SAFATLE, 2017, n.p.). É essa peculiar característica que faz o filósofo afirmar que uma das potências das experiências artísticas latino-americanas é o fato delas insistirem “em entrar por uma porta errada e realizar encontros que pareceriam completamente impossíveis” (ibid., n.p.). De alguma maneira associa tal constatação com as proposições realizadas pelos grupos investigados nesta tese, uma vez que, tentando burlar os desencontros de seus contextos, articulam modos de tornarem possível iniciativas que estão na contra-mão das prioridades das políticas públicas e privadas de seus países. Em conjunturas nas quais o impossível se apresenta como latência, as experiências aqui estudadas, de formas diversas, buscam criar meios para que transmissões sensíveis e improváveis possam seguir criando realidades através de coletivos *desplazamientos* das imaginações políticas.

arquivo
que no existe, pub
pero que en los
nuestro

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as catecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é ineu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fatigados de todos os maridos catholicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel ntre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informa-á.

Filhos do sol, são dos viventes. encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia a saude, pelos imigrados, pelos traficados e pelos tou-ristes. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos gram-maticas, nem "collecções de velhos vegetaes. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiriço e continental. Preguiçosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rythmica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prelogica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiha. Maior que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas efica-ces na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro anunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Oú Villeganhon print terre. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, à Revolução Bolchevista, à Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos catechisados. Vive-mos atravez de um direito sonambu-lo. Fizemos Christo nascer na Ba-hia. Ou em Belem do Pará.

Mas nunca admittimos o nasci-mento da logica entre nós.

Desenho de Tardila 1928 - De um quadro que figurará na sua proxima exposição de Juahó na galeria Percier, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar commissão. O rei analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia,

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomor-fismo. Necessidade da vaccina an-tropofagica. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as in-quisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transforma-ção permanente do Tabú em to-tem.

Contra o mundo reversível e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dyna-mico. O individuo victima do syste-ma. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esque-cimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteirqs. Roteiros. Ro-teiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instinto Carahiba.

Morte e vida das hypothe-ses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Co-nhecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos catechisados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figuran-do nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tínhamos o communismo. Já tínhamos a lingua surrealista. A eda-de de ouro. Catiti Catiti Imara Notia Notia Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a re-lação e a distribuição dos bens phy-sicos, dos bens moresas, dos bens di-gnarios. E sabiamos transpor o mys-terio e a morte com o auxilio de al-gumas formas grammaticaeas.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da pos-sibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Comi-o

Só não ha determinismo - onde ha misterio. Mas que temos nós com isso?

Nido
2019

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDERHALDEN, Heidi; ABDERHALDEN, Rolf. “Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto”. In: **Errata**. Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, n. 19, 2018, p. 70-91.

ABDERHALDEN, Rolf. “¿Artes Vivas?”. In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). **Mapa Teatro: el escenario expandido**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 707-716.

_____. “Horácio”. In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). **Mapa Teatro: el escenario expandido**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018a, p. 429-439.

_____. **Mapa Mundi: Plurivers Poïétique - Mapa Teatro (1984-2014)**. Paris: Université Paris VIII – Saint Denis, 2014.

_____. “Pequeño laboratorio del imaginario social”. In: ZALAMEA, Gustavo (Org.). **Arte y Localidad: modelos para desarmar**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2007, p. 77-80.

ABDERHALDEN, Rolf (et al.). **I Experimenta/Sur**. Bogotá: Mapa Teatro, 2013.

_____. **III Experimenta/sur**. Bogotá: Mapa Teatro, 2014.

_____. **Los Incontados**. Bogotá: Mapa Teatro, 2014a.

ABDERHALDEN, Rolf; URREA, Adriana. “Políticas y eróticas de los modos de producción en las artes vivas”. In: **Conceição/Conception**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 09, 2020, p. 01-18.

ABREU, Ana Carolina Fialho de; ZAMARIOLA, Paola Lopes. “Uma cena com múltiplas entradas: entrevista com Miguel Rubio Zapata”. In: **Rascunhos**. Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, v. 08, n. 01, 2021, no prelo.

_____. “Una escena con múltiples entradas: entrevista con Miguel Rubio Zapata”. In: **Investigación Teatral**. Veracruz: Universidad Veracruzana, v. 11, n. 07, 2020. p. 139-149.

ALCÁZAR. Hugo Salazar del. “Contraelviento, los viejos y los nuevos mitos”. In: **Revista El Publico**, n. 83, 1989.

ALVAREZ, Jhonny; PASSOS, Eduardo. “Cartografar é habitar um território existencial”. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015,

p. 131-149.

ANDRADE, Oswald de. “Manifesto Antropófago”. In: **Revista de Antropofagia**, São Paulo, v. 01, n. 01, 1928, p. 03-07.

BACELLAR, Camila Bastos. “Uma sismografia da arte da performance na América Latina”. In: **Anais Abrace**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, v. 19, n. 01, 2018, p. 01- 19.

BAGCHI, Jeebesh; NARULA, Monica; SENGUPTA; Shuddhabrata (Org). **Está escrito porque está escrito**. Madrid: Fundación PROA; MUAC - Museo Universitario de Arte Contemporáneo; CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo, 2014.

BARROS, Regina Benevides de; PASSOS, Eduardo. “A cartografia como método de pesquisa-intervenção”. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. (Org.). **Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 17-31.

BAUMGARTEL, Stephan. “Encenação enquanto Instalação: reflexões sobre a estrutura tectônica do arranjo espetacular pós-dramático”. In: **Anais do I Colóquio Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2010.

BERNEDO, Karen. “Discurso de Promoción: creación colectiva de Yuyachkani”. In: **Ojo Zurdo**. Lima: Revista de política y cultura, n. 04, p. 85-86, 2017.

BISHOP, Claire. “El arte de la instalación y su herencia”. In: **Ramona**. Buenos Aires: Fundación Start, n. 78, 2008, p. 46-52.

BOLAÑO, Roberto. **Chamadas telefônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
_____. **Os detetives selvagens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BOLLE, Willi. “Entrevista”. In: BIAL, Pedro; RODRIGUES, Claufe (Dir.). **Os nomes do Rosa: veredas do sertão mineiro**, 1997.

_____. **grandesertão.br: o romance de formação do Brasil**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2004.

BRUCE, Glauco; HAESBAERT, Rogério. “A desterritorialização na obra de Deleuze e Guattari”. In: **Revista Geographia**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, n. 07, v. 04, 2002, p. 07-22.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011.

_____. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.

_____. “Prácticas de visibilidad: ethos, teatralidad y memoria”. In: **El cuerpo ausente: performance política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 19-32.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASAFRANCA, Augusto; ZAPATA. Miguel Rubio. “Adiós Ayacucho”. In: **El Cuerpo Ausente: performance e política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 98-119.

CASTAÑEDA, David Gutiérrez. **Mapa Teatro: 1987-1992**. Cidade do México: Biblioteca de Estudios Teatrales, 2014.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Os Involuntários da pátria**. São Paulo: Editora N-1, 2016.

CHAPPELL, Nancy; MOHANNA, Mayu. (Ed.). **Yuyanapaq: para recordar**. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos, 2015.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

_____. “Carta a Mário Pedrosa”. In: LINS, Sônia. **Artes**. Gent: Snoeck Ducaju & Zoon, 1996.

CLARK, Lygia; GULLAR, Ferreira; PEDROSA, Mário. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

CORDEIRO; Veronica. **El día más hermoso**. Montevideú: Museo Blanes, 2012.

CORREA, Ana. “Rosa Cuchillo: investigación y creación”. In: CABALLERO, Ileana Diéguez (Comp.). **Des/tejiendo escenas - Desmontajes: procesos de investigación y creación organizado**. Cidade do México: UIA; INBA; CITRU, 2009, p. 111-120.

CORREA, Ana (et al.). **Santiago García: sabiduría, irreverencia e invención: onde voces en homenaje y un desafío a la pandemia**. La Habana: Conjunto, n. 196, 2020, p. 02-20.

CORTÉS, Ana Harcha. “Navegar na incerteza: ensaio sobre uns possíveis”. In: **Cartografias MITsp**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 07, 2020, p. 210-215.

CUBAS, Tamara. “El arte insertándose en la trama social y cultural fronteriza”. In: La Jornada. Rivera: **La Jornada**, 24 de outubro de 2017.

_____. “Entrevista”. In: **Ensayos escénicos**. Montevideú: La culpa la tuvo Mano Chau, 06 de dezembro de 2017a.

_____. “Entrevista”. In: **O corpo como matéria de novas investigações**. Florianópolis: A Notícia, 27 de novembro de 2004.

_____. “Entrevista”, In: **Tamara Cubas toma el Teatro Solís**. Montevideú: Gestión Cultural UY, 05 de dezembro de 2017b.

CUBAS, Tamara (et al.). **Actos de amor perdido**. Montevideú: Teatro Solís, 2010.

_____. **Multitud**. Montevideú: Plaza de Deportes n. 05, 2013.

_____. **Nido**. Rivera: Campo Abierto, 2018.

_____. **Nido**. Rivera: Campo Abierto, 2019.

_____. **Trilogia Antropofágica**. Lisboa: Teatro Municipal São Luiz, 2017.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Ch’ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2010.

_____. “Clausurar el pasado para inaugurar el futuro: desandando por una calle paceña”. In: **Premio Internacional CGLU**. Cidade do México: Cultura 21, 2016, p. 01-09.

_____. **Sociología de la imagen: miradas ch’ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

_____. **Un mundo ch’ixi es posible: ensayos desde un presente en crisis**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2018.

DEGREGORI, Carlos Iván. **Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 01**. São Paulo: Ed. 34, 1995.
_____. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 05**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. “¿Cómo no temblar?”. In: **Acta poética**. Cidade do México: Universidad Nacional Autónoma de México , n. 30, v. 2, 2009, p. 19-34.

DÍAZ, Aimelys. “Encuentro con Yuyachkani, experiências de una convivência escénica y humana”. In: **Revista Conjunto**. Havana: Casa de las Américas, n. 181, 2016, p. 94-99.

DÍAZ, Bertha. **La crítica de las artes vivas como acontecimiento**. Cuenca: Universidad de Castilla - La Mancha, 2018.

DÍAZ, Bertha; PONCE, Gabriela. “Articulaciones y desfases: prácticas curatoriales en Ecuador”. In: CORNÁGO, Óscar; RODRÍGUEZ Zara (Org.). **Tiempos de habitar: prácticas artísticas y mundos posibles**. Cuenca: Genuve Ediciones, 2019, p. 193-213.

DÍAZ, Bertha (et al.). **Accionar (en) la Distancia**. Mérida: Centro Cultural Tapanco, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou O gaio saber inquieto**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

_____. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

_____. (Org.). **Levantes**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

_____. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DUENHA, Milene Lopes. **O que pode o corpo, ninguém sabe**. Curitiba: Universidade Estadual do Paraná, 2019.

EVELIN, Marcelo. “Une résistance sans espoir”, In: Matadouro. Paris: **Festival D’Automne à Paris**, 2013.

FABIÃO. “History and Precariousness: in search of performative historiography”. In: **Perform, repeat, record: live art in history**. Bristol: Intellect, 2012, p. 121-136.

_____. “Performance e precariedade”, In: OLIVEIRA JUNIOR, Antonio Wellington de (Org.). **A performance ensaiada: ensaios sobre performance contemporânea**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2011, p. 63-85.

_____. “Performance, Teatro e Ensino: poéticas e políticas da interdisciplinaridade”, In: TELLES, N.; FLORENTINO, A. (Org.). **Cartografias do Ensino do Teatro**. Uberlândia: Editora da Universidade Federal de Uberlândia, 2009, p. 61-72.

_____. “Programa performativo: o corpo-em-experiência”. In: **Revista ILNX**. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, n. 04, 2013, p. 01-11.

FABIÃO, Eleonora; LEPECKI, André. (Org.). **Ações**. Rio de Janeiro: Tamanduá Arte, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

GALISI, José (Trad.). “Uma conversa entre Heiner Müller e Wolfgang Heise”. In: **Revista Magma**. São Paulo: Universidade de São Paulo, n. 03, 1996, p. 97-116.

GARBAYO, Maite. **Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardofranquismo**. Bilbao: Consonni, 2016.

GLISSANT, Édouard. **O pensamento do tremor**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014.

_____. **Introdução a uma poética da diversidade**. Juiz de Fora. Editora UFJF, 2005.

GONZALEZ, Lélia. “A categoria político-cultural de amefricanidade”. In: **Revista Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, n. 92/93, 1988, p. 69-82.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

HAAS, Marta. **Práticas de Resistência nas Ações Artístico-Pedagógicas dos Grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nóis Aqui Traveiz (Brasil)**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2017.

HANG, Bárbara; MUÑOZ, Agustina. (Org.) **El tiempo es lo único que tenemos**. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019.

HOBSBAWM, Eric. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

JARAMILLO, Eloisa (et al.). **Pensar lo impensable**. Bogotá: Red de Artes Vivas, 2017.

KASTRUP, Virgínia. “O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo”. In: ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. (Org.). ***Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade***. Porto Alegre: Sulina, 2015, p. 32-51.

KRENAK, Ailton. **As alianças afetivas: entrevista com Pedro Cesarino**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2016, p. 168-185.

_____. **Do tempo**. São Paulo: N-1, 2020.

_____. “História indígena e o eterno retorno do encontro”. In: **Fontes e reflexões para o ensino de história indígena e afrobrasileira**. Belo Horizonte: UFMG - Faculdade de Educação, 2012.

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

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Estética de laboratório**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. “Máscaras em Paucartambo (Peru) - primeiros diálogos”. In: **Repertório**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, v. 01, n. 26, 2016, p. 71-78.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 1980.

LONGONI, Ana. “Entrevista com Ana Longoni”. In: **Revista Aspas**. São Paulo, v. 9, n. 1, 2019, p. 11-23.

_____. “Perder la forma humana: apuntes para un balance personal de un proyecto colectivo”. In: **Karpa Journal**, Los Angeles, v. 01, n. 01, 2018.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. São Paulo: Expressão Popular/Clacso, 2008.

MARINA, Heloisa. **Atriz-produtora de um teatro menor latino-americano: crises e potências na intersecção dos processos de gestão, produção e criação artística**. Florianópolis: Universidade Estadual de Santa Catarina, 2017.

MARTÍ, José. **Nossa América**. São Paulo: Hucitec, 1983.

MENDONÇA, Carolina. **History as a warm and wet place**. Gießen: Justus-Liebig Universiät, 2019.

MENDOZA-WALKER, Zoila. “Contestando identidades por meio da dança: performance mestiza nos Andes do sul do Peru”. In: ARDUI, Olivia; BRYAN-WILSON, Julia (Org.). **Histórias da dança: antologia**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.

MURO, Claudia Vanesa Figueroa. **Teatro posdramático en Yuyachkani: Discurso de Promoción y el desarrollo de la “Técnica Mixta”**. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.

NASER, Lucia. “Acto II. Resistir en el Cerro de Tamara Cubas”, In: **Textos sobre cuerpos, danzas y políticas**. Montevideú: Juntando Notas, 31 de agosto de 2016.

_____. “Comemos lo que somos”, In: **Cultura**. Montevideú: La Diaria, 12 de dezembro de 2017.

_____. **Cuerpos rabiosos: un recorrido crítico por la obra coreográfica de Tamara Cubas**. Montevideú: Edición Martín Cerisola, 2013.

NATALI, Marcos Piason. “José María Arguedas”. In: **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 19, n. 55, 2005, p. 117-128.

NAZARÉ, Leonor; SILVA, Rodrigo (Org.). ***A República por vir: arte, política e pensamento***

para o século XXI. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

NEIMANAIS, Astrida. **Bodies of Water: Posthuman Feminist Phenomenology**. London: Bloomsbury, 2017.

NORIEGA, Zoitsa. “Dafne”. In: **Revista Boletina**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, n. 06, 2018, p. 34-41.

PALLADINI, Giulia. “Lógica del prelude: sobre el valor de uso, el gozo y la lucha contra la agonía”. In: **Revista Sycorax**. Quito: Proyecto Sycorax, n. 01, 2018.

PELBART, Peter Pál. **Carta aberta aos secundaristas**. São Paulo: N-1 Edições, 2016.

PORTOCARRERO, Gonzalo. “¿Inacabadas Ruinas? Notas críticas sobre el imaginario peruano”. In: SALCEDO, Américo Meza; SULCA, Ricardo Soto (Org.). **Racionalidad e irracionalidad en la cotidianidad del sujeto**. Huancayo: Taller de Estudios Sociológicos, 2006, p. 10-20.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. “Entre América e Abya Yala: tensões e territorialidades”. In: **Desenvolvimento e Meio Ambiente**, Curitiba: Universidade Federal do Paraná, n. 20, 2009, p. 25-30.

PRECIADO, Paul B.. “La izquierda bajo la piel: un prólogo para Suely Rolnik”. In. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: N-1 Edições, 2018, p. 11-21.

PREDEBON, Aristóteles Angheben. **Edição do manuscrito e estudo das Metamorfoses de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

REYES, Carlos José. **Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia - Tomo II**. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2014.

RICHARD, Nelly. “Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora: sobre la película No de Pablo Larraín”. In: La Fuga. Santiago: **La Fuga**, v. 16, 2014.
_____. **Políticas y estéticas de la memoria**. Santiago: Cuarto Propio, 2000.

_____. **Tiempos incompletos: Chile, primer laboratorio neoliberal**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019.

ROJAS-TREMPE, Lady. “Yuyachkani y su trayectoria dramática en Perú: entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca”. In: **Latin American Theatre Review**. Lawrence: University of Kansas, v. 28, n. 01, 1994, p. 159-165.

ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade**. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROLNIK, Suely. “Antropofagia Zumbi”. In: CESARINO, Pedro; COHN, Sérgio; REZENDE, Renato. (Org.). **Azougue – Edição Especial 2006-2008**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 203-220.

_____. **Esferas da insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. São Paulo: Editora N-1, 2018.

_____. “Lygia Clark e o híbrido arte/clínica”. In: **Revista Concinnitas**: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, v. 01, n. 26, 2015, p. 104-112.

_____. **Lygia Clark: da obra ao acontecimento. Somos o molde, a você cabe o sopro**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2005.

_____. “Mapa Teatro: la creación a partir de un afecto”. In: **Mapa Teatro: de los dementes, ò faltos de juicio**. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018a.

_____. “O mal-estar na diferença”. In: **Anuário Brasileiro de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, n. 03, 1995. p. 97-103.

_____. “Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico”. In: **Cadernos de Subjetividade**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, v. 01, n. 02, 1993, p. 241-252.

_____. “Subjetividade Antropofágica”. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.). **XXIII Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998, p. 128-136.

ROLNIK, Suely (et al.). **Novos povoamentos**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2016.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

ROYO, Victoria Pérez. “Componer el plural: una introducción. In: **Componer el plural: escena, cuerpo, política**. Barcelona: Mercat de les Flors, 2016, p. 09-29.
_____. “Corporalidades disidentes”. In: HANG, Bárbara; MUÑOZ, Agustina. (Org.) **El tiempo es lo único que tenemos**. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2019, p. 123-144.
_____. **Fuera de sí**. Madri: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019a.

SÁNCHEZ, José Antonio. “Ensayo sobre los testigos”. In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). **Mapa Teatro: el escenario expandido**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 607-635.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Bem vindo ao Estado suicidário**. São Paulo: Editora N-1, 2020.
_____. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
_____. **Roberto Bolaño**. Curitiba: Litercultura, 2017.

SANTOS, Jirlaine Costa dos. **Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

SOTER, Silvia. “No movimento da Piracema: reflexões sobre a prática de dramaturgista”. In: ESPÍRITO SANTO, Cristina; GREINER, Christine; SOBRAL, Sônia. **Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2012-2014**. São Paulo: Itaú Cultural, 2014, p. 30-37.

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**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

SPINOZA, Benedictus. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora: 2013.

TAYLOR, Diana; TOWNSEND, Sarah. **Stages of conflict: a critical anthology of Latin American theater and performance**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2008.

TRABA, Marta. “16 Ideas de Marta”. In: **Revista Mundo**. Bogotá: Galeria Mundo, n. 05, 2002, p. 38-39.

URREA, Adriana. “Mapa Teatro: poéticas de las ruínas y del delirio”. In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). **Mapa Teatro: el escenario expandido**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 30-39.
_____. “Rastro y relación: cuando el pensamiento necesariamente se espacia”. In: **Geoestéticas del Caribe**. Cartagena: Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencia de Bolívar, 2009, p. 01-28.

VICH, Víctor. “Nada que celebrar”. In: **IEP en Medios**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2017.
_____. **Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

VIGNOLO, Paolo. “Vestigios de fiesta”. In: RODRÍGUEZ, Marta. (Ed.). **Mapa Teatro: el escenario expandido**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2018, p. 545-567.

VIRILIO, Paul. **Open Sky**. New York: Verso, 1997.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El Cuerpo ausente: performance política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.
_____. “O grande teatro de Paucartambo”. In: **Sala Preta**. São Paulo: Universidade de São Paulo, v. 16, n. 01, 2016, p. 05-25.
_____. **Raices y Semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

ZAPATA, Miguel Rubio (et al.). **Discurso de Promoción**. Lima: Yuyachkani, 2017.