

Ana Julia Marko

VENTANAS PARA UN RETABLO

testemunhos, corporeidades e memórias
nas práticas pedagógicas do
Grupo Cultural Yuyachkani





Ana Julia Marko

Ventanas para un retablo:

testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na Área de Concentração Pedagogia do Teatro, na Linha de Pesquisa Teatro e Educação, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MARIA LÚCIA DE SOUZA BARROS PUPO.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001

Data de início da Bolsa: 03/2018

São Paulo
2022



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

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

Marko, Ana Julia

Ventanas para un retablo: testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani / Ana Julia Marko; orientadora, Maria Lucia de Souza Barros Pupo. - São Paulo, 2022.

1 p. : il

Tese (Doutorado) – Programa de Pós graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão original

1. Pedagogia das Artes Cênicas. 2. Poéticas da Memória. 3. Teatro latino-americano. 4. Grupo Cultural Yuyachkani. I. de Souza Barros Pupo, Maria Lucia. II. Título.

700.7

CDD 21.ed. –

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

NOME: MARKO, Ana Julia

TÍTULO: *Ventanas para un retablo: testemunhos, corporeidades e memórias nas práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, na Área de Concentração Pedagogia do Teatro, na Linha de Pesquisa Teatro e Educação, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

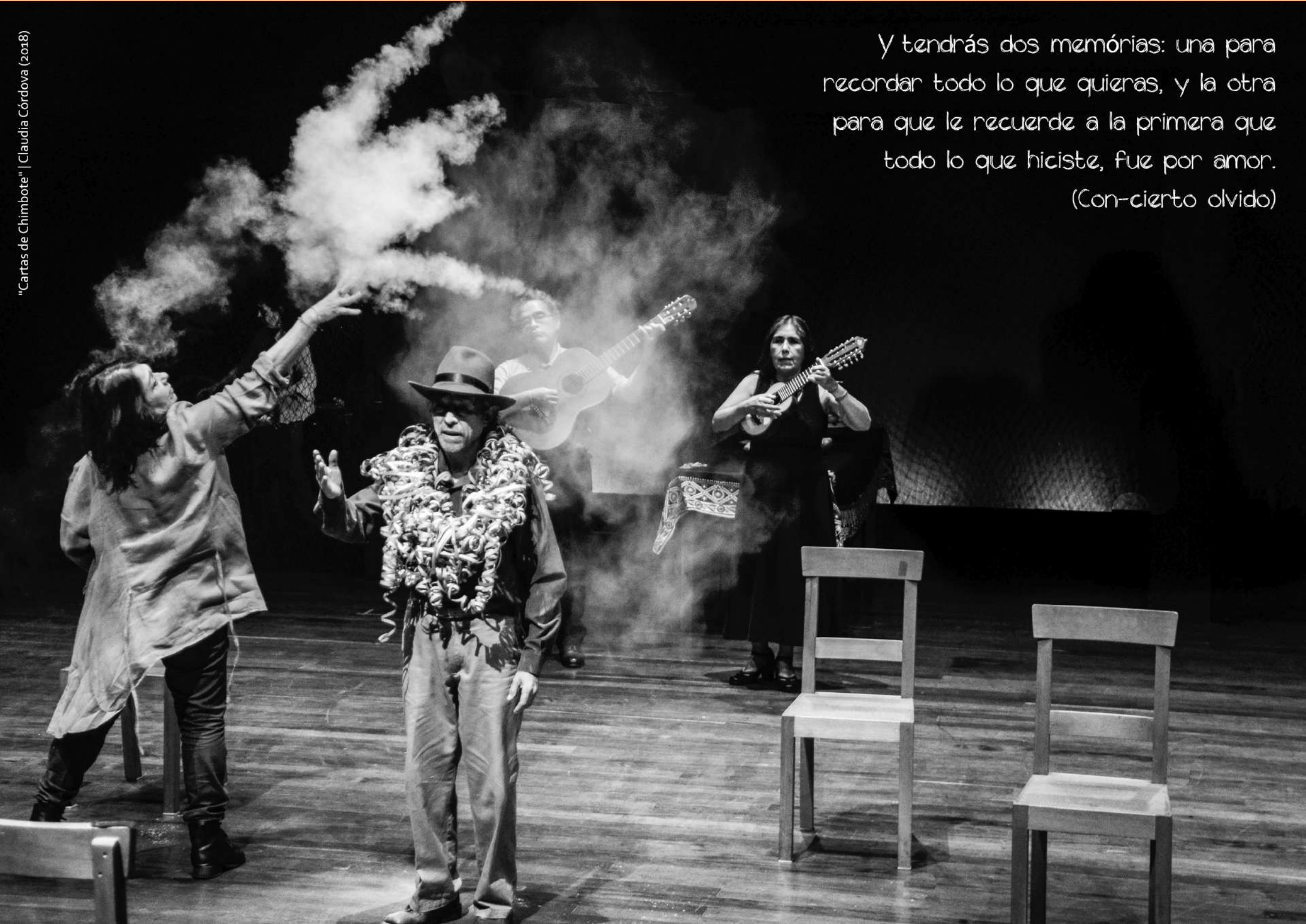
Prof(a). Dr(a): _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____



A Mimi, Kurt, Erwin e Ruth, meus avós de sangue, que forçadamente deixaram seus mundos para chegar na América Latina, promessa de amor, trabalho, família e paz, respectivamente. Aqui lhes apresento a meus outros avós, a quem adotei e me deixei adotar.

Y tendrás dos memorías: una para
recordar todo lo que quieras, y la otra
para que le recuerde a la primera que
todo lo que hiciste, fue por amor.
(Con-cierto olvido)



prólogo

Avós novos, avós antigos.

Minha avó Mimi morreu dia 28 de julho de 2013. Dia de *fiestas pátrias*, dia da Independência do Peru, quando, em todas as casas, penduram-se bandeiras vermelho-brancas nas sacadas. Como a lei peruana exige que o enterro aconteça apenas 24 horas após a morte, um amigo da família escreveu nos papéis que Mimi Kirchhausen tinha morrido no dia 27 de julho. Minha avó tem duas datas de óbito. Uma do papel e a outra da lápide. Uma burocrática, e a outra da experiência. Uma oficial, a outra inventada. Talvez as histórias dela, e as minhas também tenham assim, sempre várias versões.

Aos 15 anos, em Bruxelas, num dia qualquer – porque, segundo ela, naquela época não se sabia em que data exatamente estavam –, minha avó chegou em casa e seus pais tinham sido levados para Auschwitz. Os nazistas, que mais tarde também a levariam para outro campo de concentração, arrancaram qualquer possibilidade de despedida. Era o início do que Mimi chamou de *Primaveras perdidas*, nome do seu único livro no qual conta memórias da guerra misturadas ao tempo vivido no Peru. Nele conjugam-se testemunho e poesia; arte vida e morte. Minha avó pode escrever, colocar em linguagem sua sobrevivência ao Holocausto, lançando luz sobre a história, escavando os próprios escombros, retirando deles pedaços de vida e os endereçando para quem quiser ver e ouvir.

No dia em que minha avó Mimi morreu, bandeiras vermelho-brancas se estenderam para ela passar. O país que a recebeu, por fim pode dar a ela e a nós, a materialidade e a simbologia de uma digna despedida, aquela que não puderam ter seus pais.

Eu vim depois dela e de minha mãe, mulher peruana, que chegou ao Brasil sem precisar fugir de qualquer guerra. Diretora de teatro que me embalou no colo, no útero desde as f(r)estas da coxia. O Peru é um pouco meu, da minha

mãe e da minha avó. Mas de nenhuma das três, o Peru é totalmente. Minha avó ali chegou e morreu. Minha mãe ali nasceu e dali partiu. Eu chego e me despeço. Eu visito. Eu sempre volto. Quem é brasileiro diz que minha mãe tem sotaque espanhol. Já os peruanos notam na sua fala um sotaque abrigado. Ela é dos dois. Ela está no entre. Minha mãe já mora no Brasil há mais de 40 anos. Mas nela ainda vivem seus 20 anos peruanos. Vivi meus 36 anos brasileiros. Mas minhas memórias, aquelas mais afetivas, são peruanas. O sabor do coentro, a melodia da língua, e o horizonte do Pacífico são concretos, colados no meu corpo. Mesmo assim olho para o Peru como estrangeira. Afinal, só de férias passei por ali, na ilusão de diversos verões. Não é a minha terra natal. Mas, é para onde sempre tenho vontade de voltar. E nesse doutorado, eu volto e me volto para lá. Do meu retábulo peruano onde guardo minhas memórias esculpidas, abro as janelas para o mundo.

Estou pensando, estou recordando, no gerúndio. Não é do passado nem do futuro. É do aqui e agora; do processo. O que está acontecendo nesse exato momento, mas parece se prolongar. Não teve fim. É diferente de dizer que pensei ou recordei. Não. Ainda acontece, reverbera. Meu encontro com Yuyachkani é gerúndio. Não pede por acabar, não finita. Ele se deu e está se dando ao longo do tempo, salvaguardado de esquecimento e sem data de óbito.

Se é gerúndio, se é processo, é difícil de encontrar o ponto de partida. Quando começou? Não sei. Mas não se iniciou comigo, nem ontem nem semana passada. Nosso encontro não tem a minha idade nem a deles. Nem 36 anos nem 50. Ele é longínquo, mas ao mesmo tempo confortável e próximo. Como se nos conhecêssemos desde sempre, como se fôssemos uma família. Mas não uma



família que carrego atrás, que me acompanha de perto. Minha relação com Yuyachkani não é íntima. Não é, então, meramente familiar, mas ancestral, cujas raízes de memória se plantaram a séculos luz, distantes no tempo e espaço.

Essa complexa teia hereditária teatral e de vida transborda o DNA individual e passa pela História do Peru, da minha mãe, avó, tia, irmã e tantos outros. Ela está impregnada no meu corpo e só pôde ser descoberta agora, através das identificações que surgiram no encontro com o grupo. No espetáculo *Con-cierto olvido*, escuto: “Finalmente vas a descubrir que eres de alguna parte. Eres hijo de alguien. No eres un vagabundo, eres de algún sitio, de algún país, de algún lugar, de algún paisaje” (GROTOWSKI, 1996, p.1). Encontrei minha linhagem, minha tradição. Em uma filiação complexa, conheci novos avós antigos, de outras datas.

Ao ver Ana Correa em *Rosa Cuchillo*, caminhando com seu bastão, vestida de branco com longas tranças, enxerguei minha avó. Não a avó que perdeu seus pais em Auschwitz, mas a que perdeu seu filho em outra guerra; que exalava outra ausência. Uma avó não-branca que não me ninou nos braços. Mas era minha: seu sangue está mesclado no meu. Já a conhecia.

Eu também já conhecia sem saber exatamente de onde e quando o perfume das flores fúnebres do enterro de Alfonso Cánepa em *Adiós, Ayacucho*. A

fragrância ainda está impregnada em mim e agora a nomeio, a situo num lugar certo da minha memória. As músicas de *Con-cierto olvido* já ressoavam nos meus ouvidos e as imagens de *Discurso de promoción* vibravam na minha imaginação. Estavam lá, só faltava vê-las em ação. Torná-las presentes. Durante essa pesquisa de doutorado, aprendi muita coisa, mas mais que isso, vislumbrei um lugar de permanência, uma espécie de casa, de abrigo onde eu poderia morar.

Ao meu lado, minha mãe e meu pai seguram minhas mãos. Nos meus ombros, os quatro avôs e nas costas 8 bisavôs. Na minha sombra 16 tataravós, no topo da cabeça, 32. E atrás desses, mais 64. “Em cem anos, quase 4 gerações” (MOREIRA, apud CECCHINI, 2017, p. 247). O corpo não está ausente. O corpo permanece. Nossa teatralidade fica. Nossa família e linhagem se sustentam no tempo, no gerúndio, no processo. “Yuyachkani” em quéchua significa “estou pensando/estou recordando”. O gerúndio que reúne conhecimento e memória luta contra o olvido. O teatro e seu quase sinônimo de efemeridade persistem. Marcam. Constroem um museu de parentes, uma árvore genealógica com raízes bagunçadas, mas firmes. Meu corpo é pequeno, mas cabe em uma comunidade maior, mais antiga e que vislumbra tantos amanhãs.





ESTA TESE NÃO SERIA A MESMA, E SERIA ATÉ IMPOSSÍVEL SEM MUITA GENTE.

AS PALAVRAS FICAM PEQUENAS PARA DIZER OBRIGADA A:

* **LESLIE MARKO, RAFAEL MARKO, GABRIELA MARKO**, meu núcleo primeiro e principal de afeto e apoio. Gracias mãe, por gestar e gerar meu corpo brasileiro teatral no seu corpo peruano teatral e por me dar a mão todos os dias. Gracias pai, pela leitura e revisão minuciosa do texto, pelas vírgulas no lugar certo que são presentes/regalos como a casa, a comida e todas as suas histórias antes de dormir. Gracias hermana, pela vibração e torcida, pela cumplicidade nos segredos, pela infância e futura velhice nos verões peruanos, pelos 100 motivos em seguir adiante, juntas.

* **ANDRÉ GIMENES** por aprendermos juntos a ver o mundo, pelas fotos mais belas desta tese, pelas conversas mais belas sobre esta tese, pelas vibrações mais positivas para esta tese, por enfeitar a casa e a vida, por me esperar. Gracias Tato, por me ensinar a amar algo maior que eu mesma.

* **MARITZA KIRCHHAUSEN**, mi madrina única, abridora de caminos, traductora, consejera, gerente y más que todo: tía. **JOSÉ SALAS** por los abrazos literales y metafóricos de osito peruano-alemán. Gracias Mitz y Joseph, por ser mi propia casa con las mejores flores, con la mejor cama y mesa para vivir, sin trancas.

* **ERICK SALAS KIRCHHAUSEN**, primi-hermano por compartir vocabularios comunes, de Almodóvar y de lentejuelas, por bailar conmigo desde niños hasta el infinito, por dar voz a nuestra abuela y por acompañarme a “barrer” lo que no nos gusta.

* **ALEX SALAS KIRCHHAUSEN, JOAQUIN DE QUESADA, MELANIE BAYLY, ARIANA SALAS SHEHADEH, BIANCA SALAS SHEHADEH, MATEO GALINDO BAYLY, TOMY**

KIRCHHAUSEN y **STEPHEN HARRISON** por dar un sentido calentito a la palabra familia y por ser el mejor puerto seguro para volver a Perú.

* **LENA BARTMAN, ROBSON NAKAGAWA** e **MARIAM CARO DIMITRI** por embarcarem nas minhas viagens, por serem companhias de luxo e estarem presentes sempre e a qualquer hora.

* **FANIE MALAMUD GHEILER, MALKA GHEILER, REBECA ROIZMAN, MAOR ROIZMAN** y **MARCOS GHEILER** (en memoria) por crear un ADN inventado, solo nuestro, lleno de cactus, mazamorra morada y sushi.

* **ELOISA GIMENES** e **MANOEL GIMENES** pela casa aberta e cama pronta, pelo arroz doce quentinho, igual a nossa memória. Gracias Manolo e Elo por compartilharem comigo uma família.

* **FABIANA GIMENES, FELIPE CATAPAN, PEDRO GIMENES CATAPAN, STELLA GIMENES CATAPAN**, por me ensinarem que o amor não fica pequeno com a distância.

* **ADNÉLIA SOARES (DININHA)** por perfumar tudo com tanto sabor e amor, por limpar o pó das coisas ruins, fazendo carinho no coração.

* **IRINA E VALENTIM** por aquecerem meu colo, por não me deixarem e não me deixar ir.

* **TEREZINHA SALLES** por abrir comigo o mar e apostar na travessia.

* **DIOGO SPINELLI** por desde o começo desenharmos juntos um gosto latino de ameixa doce pela vida que só se renova e nunca irá avinagar.

* **BIANCA MUNIZ, JULIANA MATHEUS, MAYRA TERZIAN** e **PAULA RAMOS** por todos os dias do ano estarem prontas para me entenderem mesmo quando escrevi tudo errado e fiz tudo errado. Gracias Alô Doçura, por me lembrarem de que não estou sozinha.



- * **RAFAEL TRUFFAUT** pela cumplicidade cósmica, por compartilhar muito mais que aniversários, direções, coordenações. Gracias Rafa, por me cobrir, por me ninar, por me fazer ver que tá tudo bem.
- * **CAMILO SCHADEN** pelas impecáveis traduções ao inglês de todos os resumos nestes cinco anos, pelo colo quentinho, pelas mensagens de fôlego em noites de insônia e sombra.
- * **YAMILA CABULI** por todas as palavras de apoio, conselhos e cafezinhos que costuram nossa amizade há décadas.
- * **GE MANSONARI** e **SOLANGE HID** por me ensinarem a batalhar por espaços pedagógicos com rigor e afeto, por permitirem que eu viaje e volte, por me apoiarem nos caminhos da vida.
- * **AMETONYO SILVA, ANNA CAROLINA LONGANO, ANDRÉ GRECCO, CAMILO SCHADEN, CONRADO CAPUTO, DANIEL AURELIANO, EDSON GON, IPOJUCA PEREIRA, MARIA CAROLINA COSTA, MONALISA ELENO, NATALIA KESPER, PRISCILA CARBONE, ROGERIO TROIANI TOM DUPIN, MARIA MONTEIRO, SANDRA MORGADO, MARCIA COELHO REIS, CAROL MATOS, REGIANE SANTOS** por vestirem a camisa, por dividirem comigo o desejo pedagógico e a condução de uma escola com maestria e bom humor.
- * **FERNANDO YAMAMOTO** não só pela brilhante diagramação criativa e afetiva desta tese que traduziu na forma visual nossa paixão pelo teatro latino, mas principalmente pela parceria quase ancestral. Gracias Fe, pelo nosso namoro anti-acadêmico cheio de mistérios e admiração.
- * **GRUPO DE TEATRO CLOWNS DE SHAKESPEARE** por estarem comigo na descoberta mágica e louca de Paucartambo e tantas outras aventuras latino-americanas, cibernéticas, clandestinas e corporales.

- * **JOSE MANOEL LÁZARO** y **RODRIGO BENZA** por la acogida primera y duradora, por los intercambios en portuñol y por la complicidad peruana-brasilera.
- * **PAOLA LOPES ZAMARIOLA, ANA CAROLINA CATAGUASES, GYL GYFFONY, CARLA DAMEANE** por abrirem caminhos antes de mim e ao meu lado nas encruzilhadas práticas e poéticas da América Latina. Gracias por também amarem a Yuyachkani.
- * **LUVEL GARCIA, MARIA FERNANDO VOMERO, MARCELO SOLER, VERÔNICA VELOSO**, amigos que a pesquisa e a universidade me deram. Gracias pelas palavras de conforto e pela inspiração que seus trabalhos são para mim.
- * Colegas do GPPAC – Grupo de Pesquisa em Pedagogia das Artes Cênicas, pela companhia em discussões calorosas, pela leitura atenta e contribuições valiosas a meu texto.
- * **NARCISO TELLES** por me receber em sua biblioteca interna, por confiar no meu olhar para nossa organização conjunta do Dossiê Yuyachkani na Revista Ras-cunhos, pela generosidade em forma de pastelzinho de Belém.
- * **JULIA GUIMARÃES** e **CASSIANO SYDOW QUILICI** pelas considerações na banca de qualificação contundentes e imprescindíveis para o amadurecimento da pesquisa. Julia, em especial, gracias pelo acolhimento desde sempre e pela abertura generosa ao diálogo que me fez aprender muito.
- * **SILVIA FERNANDES**, pela doçura e rigor no seu olhar para o teatro e para meu trabalho desde sempre. Gracias por tantas palavras de carinho, por me apresentar com amor aos fazeres poéticos.
- * **VICTOR VICH** por regalarme las primeras aberturas de ojos al trabajo de Yuyachkani, por su cariñosa interlocución e interés a esa investigación.



- * **MARIA SILVIA BETTI, GIULIANA SIMÕES e VERÔNICA FABRINI** pela disponibilidade e pelo “sim” à leitura desta tese e à pesquisa latino-americana.
- * **MUSUK NOLTE, CLAUDIA CÓRDOVA ZIGNAGO, LUIS RODRÍGUEZ PASTOR, PILAR PEDRAZA** por disponibilizar generosamente muchas de las fotos que componen la narrativa visual de esta tesis.
- * **LUIZ PIMENTEL, CAMILA SASTRE DIAS, MARIANA MAYOR, SILVANA GARCIA, GINA MONGE, MARA LEAL, LUIZ ANTONIO SIMAS, JULIANA JARDIM, EDUARDO GASPERIN, LUCIA HELENA MARTINS, MAURÍCIO SCHNEIDER, VANESSIA GOMES, ILEANA DIÉGUEZ, IGOR DE ALMEIDA SILVA, MARIANA ALTHAUS, MARICARMEN GUTIÉRREZ, SEBATIÁN RUBIO RALLI, CLAUDIA TANGO, GABRIEL DE LA CRUZ SOLER, ALBERTO ISOLA, RUTH ESCUDERO, ERNESTO DE LA JARA, MARÍA EUGENIA ULFE, GISELA CÁNEPA ALEXANDRA HIBBETT, PERCY ENCINAS, PETER ELMORE, ALVARO URBINA, ANA SOFIA, ARENA Y ESTERAS, PALOMA CARPIO, LUCIA LORA, JORGE DUBATTI, KATIUSKIA PIÑAN, PAOLA TERREROS, ROSA LUIZA MARQUES, SERGIO ESPINOSA, ROSA MILAGRO, SARA PAREDES LORENA BEST URDAY, CAROLINA OYAGUE, ANGELDEMÔNIO COLECTIVO ESCÉNICO:** gracias pelas lindas trocas, conversas e material bibliográfico que jogaram luz na minha pesquisa; gracias por me ajudarem no deslocamento geográfico e de ideias.
- * Família Yuyachkani: **ROXANA CANDIOTTI, SOCORRO NAVEDA, MILAGROS OBANDO, RAUL DURAN, SILVIA TOMOTAKI, GABRIELA PAREDES, THEOFILO, WALDO, ROBERTO CORREA, LILI BLAS (en memoria), SEGUNDO ROJAS, VICKY CORONADO, AROMA SUBIRIA, CECICLIA MICAELA, ALANA LA MADRI, JORGE BALDEÓN, JORGE ROCHI, LUCERO MEDINA, SARA CALMET, KATALINA ROBLES IZQUIERDO, RICARDO DELGADO, JANO SILES, KAREN BERNEDO, TATIANE**

FUENTES, PATRICIA FLOIRAS FUENTES, MICAELA CASAFRANCA CORREA y MATEO: gracias por recibirme con tanta ternura.

- * Todos os participantes dos 10º e 11º *laboratorios abiertos*, das edições presenciais e on line do *taller de niños* entre 2019 e 2021, do *taller de iniciación al teatro con Rebeca Ralli* de 2019, e dos talleres del *Son de los Diablos* em 2019 e 2020: gracias por serem testigos e por produzirem tanta poesia.
- * Bolsa CAPES, que desde março de 2018 deu condições para o desenvolvimento desta pesquisa cuidadosa, além de possibilitar meu envolvimento em atividades ligadas ao doutorado e a pós-graduação em geral, especialmente às viagens ao Peru.
- * Aos membros da banca da defesa deste doutorado, que generosamente se dispuseram a somar à pesquisa, contribuindo com afetivas leituras e minuciosas análises. Gracias por fazerem perguntas e por me impulsionarem à continuidade do trabalho, abrindo tantas possibilidades.
- * **MARIA LUCIA PUPO**, orientadora e amiga querida por pegar na minha mão em momentos gostosos e difíceis, por estar ao meu lado vibrando em cada conquista, e me acolhendo em cada dúvida; por me ensinar como se ensina; por abrir caminhos e por estar aberta a outros. Gracias Malu por tantos anos juntas, alargando meu horizonte do que significa ser pesquisadora, mulher e pedagoga na América Latina.
- * **MIGUEL RUBIO, ANA CORREA, DÉBORA CORREA, AUGUSTO CASAFRANCA, JULIÁN VARGAS, TERESA RALLI, REBECA RALLI**, (Los/Las Yuyachs) por desde aquel enero de 2018 abrir la puerta, la casa, el ensayo. Por confiar en mi mirada, en mi compañía. Por 50 años de trabajo ininterrumpo que son enormes para esos 5 años de investigación. Gracias por la libertad, y el amor.





Resumo

O presente estudo se volta para a trajetória do Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), a fim de analisar seu percurso político e pedagógico. Em seus 50 anos de história, diversas reflexões puderam ser tecidas, olhares múltiplos para sua cena e sua ação no mundo. Faz-se aqui um recorte situado no campo da pedagogia do qual emergem experiências do grupo com a comunidade, com a construção de conhecimento e por fim com a preservação e elaboração da memória. Esta última aparece sob vários ângulos, mas constantemente é trabalhada a partir da retomada e visibilização de corpos e saberes ameaçados de morte e esquecimento pelas forças de poder coloniais. A presente tese analisa espaços pedagógicos de Yuyachkani com mulheres, crianças, afro-peruanos e comunidades andinas nos quais a memória dissidente é reativada através de operações de linguagem. Os participantes de tais oficinas têm oportunidade de elaborar poeticamente seus testemunhos individuais e coletivos, produzindo evidências de

uma outra narrativa. Para Yuyachkani, tais princípios de *actor-testigo* podem ter força para confrontar histórias insuficientes, isto é, modos hegemônicos de habitar o mundo que incluem, representam e lembram apenas uma parte da população. Além disso, este texto examina os *laboratorios abiertos*, cujos participantes conhecem a própria memória do grupo quando entram em contato com espetáculos, conferências, desmontagens, procedimentos artísticos e questões latentes da sua pesquisa atual, tornando-se interlocutores e parceiros de criação. Por último a investigação se debruça sobre ações em espaços públicos nas quais Yuyachkani age poética e politicamente, desestabilizando ordens normativas das paisagens urbanas e dos corpos que ali circulam. O coletivo assim instala novamente a memória no campo de visão do mundo afrontando práticas coloniais de esquecimento sistematizadas na América Latina que já duram mais de 500 anos.

PALAVRAS-CHAVE Pedagogia das Artes Cênicas; Teatro latino-americano; Estudos da memória; Grupo Cultural Yuyachkani.



Resumen

El presente estudio se centra en la trayectoria del Grupo Cultural Yuyachkani (Perú), con el fin de analizar su jornada política y pedagógica. En sus 50 años de historia se pudieron tejer diversas reflexiones, múltiples miradas para su escena y su acción en el mundo. Aquí se hace un recorte ubicado en el campo de la pedagogía del que emergen experiencias del grupo con la comunidad, con la construcción del conocimiento y, finalmente, con la preservación y elaboración de la memoria. Esta última aparece desde varios ángulos pero es trabajada constantemente desde la retomada y visibilización de cuerpos y saberes amenazados de muerte y olvido por fuerzas del poder colonial. La presente tesis analiza espacios pedagógicos de Yuyachkani con mujeres, niños, afroperuanos y comunidades andinas en los que se reactiva la memoria disidente a través de operaciones de lenguaje. Los participantes de los talleres tienen la oportunidad de elaborar poéticamente sus testimonios individuales y colectivos,

produciendo evidencias de una otra narrativa. Para Yuyachkani, tales principios de *actor-testigo* pueden tener la fuerza para enfrentar historias insuficientes, es decir, formas hegemónicas de habitar el mundo que incluyen, representan y recuerdan solo a una parte de la población. Además, este texto examina los *laboratorios abiertos*, cuyos participantes conocen la propia memoria del grupo al entrar en contacto con espectáculos, conferencias, desmontajes, procedimientos artísticos y temas latentes de sus investigaciones actuales, convirtiéndose en interlocutores y cocreadores. Finalmente, la investigación se lanza sobre acciones en espacios públicos en los que Yuyachkani actúa poética y políticamente, desestabilizando órdenes normativos de paisajes urbanos y de los cuerpos que por allí circulan. El colectivo instala así nuevamente la memoria en el campo de visión del mundo, enfrentando prácticas coloniales de olvido sistematizadas en América Latina que duran más de 500 años.

PALABRAS CLAVE Pedagogía de las Artes Escénicas; Teatro Latinoamericano; Estudios de memoria; Grupo Cultural Yuyachkani.



Abstract

The present study is dedicated to the history of Grupo Cultural Yuyachkani (Peru) and aims to analyse its political and paedagogic journey. Throughout their 50 years of activity, a lot of reflection has been possible, as well as multiple looks towards their theatre and their action in the world. This work establishes its frame within the field of paedagogy, from which the group's experiences with the community, with the construction of knowledge and with the preservation and elaboration of memory emerge. The latter subject appears under different perspectives, but constantly through the resumption and the efforts towards the visibility of bodies and forms of knowledge that are threatened with disappearance by colonial power. This thesis analyses Yuyachkani's paedagogic work with women, children, African-Peruvians and communities of the Andes, in which dissident memory is reactivated through language operations. The participants of those workshops have the opportunity to poetically elaborate

individual and collective testimonies, producing evidence of a different narrative. For Yuyachkani, the principles of *actor-testigo* may have the power to confront insufficient histories, or hegemonic ways of inhabiting the world that include, represent or remember only part of the population. Besides, this text analyses the *laboratorios abiertos*, in which participants get in touch with the memories of the group itself through previous productions, conferences, "disassembly" sessions, artistic actions and important issues of their present research, and become partners in discussion and creation. Finally, the investigation concerns performances in public spaces, in which Yuyachkani acts poetically and politically, disrupting normative orders of urban landscapes and the bodies that move through them. This is how the group brings memory back into the world's visual field, confronting systematic colonial practices that have been existing in Latin America and leading to oblivion for over 500 years.

KEY WORDS Pedagogy and Performing Arts; Latin American Theater; Memory studies; Grupo Cultural Yuyachkani Cultural.





Perú tierra verdad

23 **INTRODUÇÃO: Abrindo os retablos**

38 **PARTE 1. HOJE, HOY, KUNAN: começar pelo presente**

40 **CAPÍTULO 1: *O laboratorio abierto*: construções e compartilhamentos de um legado em processo**

44 **1.1 Esta história não é suficiente!**

44 1.1.1 A festa de boas-vindas, o aquecimento pedagógico

47 1.1.2 Independência E morte

54 **1.2 Operações do actor-testigo**

55 1.2.1 Testemunhos diversos para furar narrativas únicas

58 1.2.2 O contexto testemunhal da CVR: quando a primeira vítima falou ao mundo

62 1.2.3 Buracos e âncoras da memória contra um sano olvido

69 1.2.4 Desafios do dizível e do indizível, desafios de dar conta de si mesmo

73 **1.3 Dançar a morte: o salto do documento à poesia**

74 1.3.1. Pátinas poéticas e a subversão documental

77 1.3.2 Apresentações de si e o tamanho político da palavra

81 **1.4 Teatralidade para um passado não literal: Micaela Bastidas no vagão de La Bestia**

82 1.4.1 Intersecções temporais, justaposições teatrais

87 1.4.2 Outras escrituras: testemunhos dançados, testemunhos pintados em retablos

91 1.4.3 Acumulações sensíveis coletivas do laboratório e sua memória



99 2.1 O lugar da memória não é um lugar

- 99 2.1.1 Retirar tesouros da galeria, quebrar redomas de vidro, tecer o museu na comunidade
- 105 2.1.2 LUM e os museus in-mundos
- 108 2.1.3 Lembrar a partir de lá

110 2.2 O conceito de laboratório: tranças e cortes entre criação e formação

- 110 2.2.1 Criar material, criar modos de criar material
- 113 2.2.2 Entrega de técnicas ou extrativismo de material?
- 115 2.2.3 Identificar, expor, abandonar: a ida e volta do material

118 2.3 A não-técnica: ginástica para imaginar

- 118 2.3.1 Necessidades, porosidades e mutações da técnica
- 122 2.3.2 *Pukllay*: poesia e jogo para recheiar corridas vazias
- 127 2.3.3 Lembranças da voz, do bastão, da saia de Tondero: memórias contra virtuosismo
- 132 2.3.4 Máscaras na encruzilhada da personagem X presença

138 2.4 Ayni: gerar (em) comunidade

- 138 2.4.1 Reciprocidade cósmica na orquestra do dissenso
- 140 2.4.2 No grupo "eu" morro; sem o grupo, morro
- 142 2.4.3 Criação coletiva expandida

146 2.5 Desmontagem: uma outra criação, uma outra mediação

- 147 2.5.1 *Processos-testigo*
- 149 2.5.2 Emoldurar os caminhos com o véu da teatralidade
- 154 2.5.3 Mapas do museu, documento de três memórias



164 3.1 Diversidade para pequenos corpos danzantes

164 3.1.1 Artes integradas: acento no processo e no convívio

172 3.1.2 Resistência ou emergência? Novos e antigos em peleja com o equilíbrio

178 3.2 Memória do porto, memórias das avós, memórias do processo

178 3.2.1 Acumulações e coleções sensíveis

186 3.2.2 Quem tem asas pode ensinar a voar?

192 PARTE 2. ONTEM, AYER, KAYNIPUNCHAW: um passado que não acabou**196 CAPÍTULO 4: Ações contra-coloniais: voz para quem já diz, corpo para quem já dança****201 4.1 Um nome quéchua, um povo múltiplo, um processo corpo a corpo**

202 4.1.1 Saberes e corpos andinos: sujeitos não-descartáveis

209 4.1.2 Encruzilhada do teatro: limites da representação ou batalhas por representatividade?

219 4.2 Afroperuanidades e espaços vazios entre tambores220 4.2.1 *Son de los diablos*: a retomada na rua de *todas las sangres*

232 4.2.2 "Até logo e sigam em frente": contradições da autonomia na comunidade de Guayabo

241 4.3 O corpo feminino anti-heroico

241 4.3.1 A cena como justiça simbólica: violência que corta o corpo, que atravessa a porta

247 4.3.2 Dizer, um ato político. Gritar, um ato estético

252 4.3.3 *Talleres de autoestima*: pintar o corpo-paisagem, cartografar o corpo-memória

261 **CAPÍTULO 5: Ressuscitar os mortos, tornar visível, emoldurar: estátuas de mármore não imortalizam constelações de estrelas miúdas**

268 **5.1 Espectador-testigo, espectador que escava a terra**

268 5.1.1 Trabalhos e responsabilidades (ou esforços e legados) da mirada

275 5.1.2 Vitrines da memória: o espectador *entre* imagens

280 5.1.3 *Tecnica mixta*: o espectador *com* imagens, o espectador é imagem

290 **5.2 Para a política de cinzas, uma poética da exumação**

291 5.2.1 A subversão da medalha, a carne da memória, a sobrevivência do sonho

299 5.2.2 Reconquistar ossos do *cuero ausente*, des-petrificar a memória

305 **5.3 Retablos a céu aberto**

305 5.3.1 Águas floridas e velórios de roupas nas ações liminares da CVR

311 5.3.2 Ações de exumação, ações de encantamento: corpos livres nas f(r)estas da rua

320 **CONSIDERAÇÕES FINAIS. Um epitáfio em vida: *Kashkaniraqmi*, seguimos siendo, apesar de la muerte.**

330 **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**



introdução



Abrindo os retablos



El último ensayo | Arquivo Yuyachkani



As memórias malditas e perigosas dos vencidos – aquelas que não constam nos livros oficiais e que o Estado tenta incessantemente fazer desaparecer – ainda hoje insistem em nossos corpos (COIMBRA, 2021, p.10)

Em 2021, o Grupo Cultural Yuyachkani festeja seus 50 anos de vida, de um teatro interessado em cruzar territórios políticos e estéticos para discutir assuntos de memória e esquecimento. Os atos de lembrar e de batalhar por narrativas dissidentes, apartadas pela História oficial e pela violência colonial (corporal e cultural), fazem do coletivo peruano um importante protagonista dos caminhos

teatrais latino americanos, que desde sua origem, em 1971, cria obras atentas ao seu tempo, realizando práticas teatrais que não se separam de preocupações éticas. Tais temáticas não aparecem somente nos espetáculos, mas em diversas intervenções no e pelo mundo. Dentre elas estão oficinas, performances e intervenções públicas, especialmente em comunidades de regiões periféricas, andinas ou rurais. Além disso, cursos voltados a crianças, jovens e mulheres fomentam um mosaico de práticas pedagógicas diversas, que constantemente trazem a memória ao bojo do debate, seja ela do âmbito íntimo de cada participante, seja ela coletiva daquela comunidade ou do próprio país.

A presente tese irá analisar diferentes retomadas destas memórias incineradas pelo projeto que há mais de 500 anos tenta tornar pó e varrer do mapa corpos e saberes descartáveis e insignificantes sob o ponto de vista dos detentores do poder. Esse mesmo projeto instaura modos específicos de habitar o mundo, de se relacionar com o passado e construir um futuro no qual não estaria incluída boa parte da população. Se tais operações arraigadas no colonialismo buscam emudecer vozes, Yuyachkani tenta escutar e ampliar seu volume. Se tais mecanismos crematórios se esforçam em apagar vestígios de vidas dissidentes, Yuyachkani procura juntar as cinzas, fazer aparecer, dançar e vibrar seus corpos.

A teatralidade, o enquadramento pela linguagem e o endereçamento a um público são as principais estratégias encontradas pelo grupo peruano em destacar narrativas subalternizadas, em realocá-las novamente no campo de visão. Veremos que no caso das práticas pedagógicas com a comunidade, os participantes de oficinas e laboratórios podem elaborar a própria vida em gestos



simbólicos, e submeter os próprios relatos a operações poéticas. Já no caso de intervenções urbanas feitas por Yuyachkani em contextos de marchas políticas ou intervenções públicas, o coletivo lança mão de radicais operações de visualidade, rasgando o cotidiano das paisagens urbanas e desestabilizando o controle sobre corpos que por ali passam. Se as heranças coloniais produzem esquecimentos e apagamentos, Yuyachkani resiste em lembrar e visibilizar. Interfere no mundo, emoldurando testemunhos, sublinhando contraprovas aos discursos oficiais e ao imaginário histórico vigente.

Frente a tal política de queima de arquivos, de pulverização de cosmogonias não hegemônicas e de aniquilamento de corpos fora do padrão, a presente pesquisa encontra no *retablo* andino, sua imagem fundadora: caixinhas de madeira com janelas que, uma vez abertas, mostram o cotidiano de comunidades das alturas do Peru. Dentro destes objetos de arte tradicional, figuras de argila representam personagens rurais, situações e memórias do campo, isto é, narrativas relegadas ao olvido pelas forças de poder do país. Se estes testemunhos permanecem fechados, invisíveis, tendem a ser esquecidos. É preciso abrir as portas da memória. Yuyachkani, que em quéchua significa “estou pensando, estou recordando”, encarna uma tarefa pedagógica. Ao reunir lembrança e conhecimento, se responsabiliza em escancarar *retablos*, jogar luz naquelas memórias ocultas ameaçadas pelas técnicas de desaparecimento coloniais atualizadas durante os 20 anos de violência no país.

Entre 1980 e 2000, a população civil peruana se viu no fogo cruzado entre Forças Militares do Estado e os grupos armados Sendero Luminoso (SL) e Movimento Revolucionario Tupac Amaru (MRTA). De acordo com a Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) responsável em passar a limpo e esclarecer atrocidades cometidas, o Conflito Armado Interno deixou mais de 70 mil mortos e desaparecidos, em sua maioria *quéchua-hablantes*¹ de regiões andinas. Segundo o antropólogo peruano Carlos Ivan Degregori (2011), a chamada guerra suja acentua-se pelas distâncias e desencontros entre ricos e pobres, capital e província, cidade e campo. Isto é, o contexto de violência não finda com a independência da Coroa Espanhola nem aparece naturalmente com os grupos armados. O derramamento de sangue dos anos 80 e 90 se aproveita das “desigualdades persistentes, diferentes exclusões, ofensas e rancores; a política entendida como confrontação e, agora, como negócio; o abandono da educação pública; as velhas e novas formas de violência que continuam nos atormentando” (DEGREGORI, 2011, p.14). A falência do Estado nacional, a corrupção generalizada e o descaso com a população indígena – alvo constante da sistematização do terror de ontem e de hoje – prolongam problemas da Colônia, que, passando pela guerra suja, perduram até a atualidade.

Estes contornos circulam ações e poéticas de Yuyachkani. Durante 50 anos, o grupo se confrontou com tais violências físicas e cosmogônicas, imprimindo resistência aos descartes promovidos pelos sistemas de esquecimento. A

¹ Termo para identificar falantes do quéchua, uma das línguas originárias das populações andinas.



presente tese desvelará que além de trazer à cena em seus espetáculos códigos, narrativas, cantos, mitos, danças de populações ameaçadas pelos mecanismos de morte, o grupo convida os próprios afetados pelos massacres coloniais a lançarem sua voz, a colocarem o corpo em jogo, a testemunhar, lembrar e elaborar simbolicamente processos de luto e de emudecimento. É o caso de práticas pedagógicas, cujos participantes, prescindindo de objetivos da formação artística profissional, tornam-se protagonistas de processos de aprendizagem da linguagem teatral enquanto revisão das próprias memórias e das memórias de suas comunidades.

Analisaremos os projetos *Teatro Mujer* e *Talleres de Autoestima* encabeçados pelas atrizes de Yuyachkani, que durante anos envolveram mulheres em experimentos cênicos na contramão das imposições patriarcais; as oficinas na província de Guayabo, no interior do Peru de maioria da população afrodescendente; a retomada da manifestação afroperuana *Son de los diablos* e a organização do *Carnaval Negro* nas ruas de Lima; e o *taller de niños* que convida crianças e adolescentes a conhecerem histórias da América Latina pouco acessadas nas instituições de ensino formal do país. Além disso, a tese se debruça sobre os *laboratorios abiertos* oferecidos a interessados em geral. Como museus vivos e dinâmicos da própria memória de Yuyachkani, configuram-se espaços pedagógicos fundamentais para o grupo expor não apenas seu repertório de espetáculos, mas, através de oficinas, desmontagens e conferências cênicas, compartilhar metodologias de trabalho, ferramentas de criação e perguntas presentes nos processos artísticos.

Antes mesmo de se formar enquanto coletivo de criação cênico, os primeiros integrantes de Yuyachkani se agruparam para ministrar atividades educativas, mais especificamente de oratória para a população do bairro periférico *El Agustino*, em Lima. Assim, já anunciado neste início de seu caminho, Yuyachkani não se denomina grupo teatral, mas cultural, agindo junto e em relação a seu entorno. Tais oficinas e laboratórios fazem parte de um projeto amplo, interessado em cruzar instâncias criativas e pedagógicas com público e comunidade. Ainda que as obras produzidas não dependam diretamente de rumos definidos no interior dos cursos, a linha estético-política do coletivo trava relações importantes com suas ações e debates. Os espaços comunitários são fundamentais para a pesquisa do grupo já que ampliam processos, experimentam linguagens e lançam perguntas sobre a realidade. Dicotomias entre artístico e pedagógico são colocadas em xeque: os artistas vazam descobertas e indagações da sala de ensaio para o trabalho com o entorno, e vice-versa, fomentam sua composição através do contato com a população, participantes de oficinas e espectadores. Um campo alimenta e transforma o outro. Se não fosse assim, as práticas formativas tenderiam a cair em instância acessória, na qual sua função de anexo estaria voltada somente a obter recursos financeiros para que o outro lado – a construção de espetáculos – pudesse caminhar com liberdade econômica.

Além disso, como grupos latino-americanos dos anos 70 politicamente engajados e inspirados em estudos de Bertold Brecht e Augusto Boal, Yuyachkani nasce colado ao diálogo com questões pungentes de comunidades periféricas e do interior do Peru. A fim de desafiar sistemas estéticos herméticos, elitizados



e alienados de demandas sociais, era preciso inventar um teatro que ainda não existia nos palcos das capitais, nem nas instituições de ensino acadêmicas. Mais do que isso, era preciso criar um teatro que se somasse às lutas por melhores condições de vida e de trabalho e ainda defendesse a pluralidade de culturas e memórias no país. O projeto de ida e volta entre processos artísticos e formativos tem sua origem aí, quando Yuyachkani julgou necessário se deslocar da capital até povoados de interesse para frequentar manifestações e aprender cosmovisões especialmente andinas. Inventar tal teatro implicou travar relações de troca, menos assistencialistas, mais horizontais entre artistas e comunidades. Um coletivo que se autodenomina grupo cultural evita falar no lugar do outro para agir com o outro. Até os dias de hoje, tal envolvimento torna-se condição para a criação artística, cujas obras fazem diferença na luta social e de memória de grupos minorizados.

Com isso, analisaremos fios comuns que atravessam as tantas práticas pedagógicas do grupo. Por mais diversas que sejam, eles se inserem no projeto de luta por memórias escondidas, no qual a construção de conhecimento é coletiva e compartilhada, tanto entre artistas quanto entre eles e seus interlocutores. Yuyachkani subverte a lógica de transmissão de saberes de mestre a aprendiz e prefere trabalhar com a constante pergunta: como estar juntos? Como equacionar desejos, negociar individualidades, escutar o grupo? Olhando para 50 anos de caminhos e criações trilhados na tensão, no embate, nas redes de afetos e nas aprendizagens comunitárias, a pesquisa desta tese tenta, de alguma forma, deslocar seu foco do interesse apenas por Yuyachkani. O desafio de desenvolver

um doutorado sobre o grupo reside no fato de inventar categorias de pensamento que possam contribuir para discussões no campo do Teatro Educação, trançando territórios da aprendizagem da linguagem teatral e das batalhas pela memória no Brasil e na América Latina de hoje.

CAMINHAR LADO A LADO, ESCREVER COM O CORPO



El último ensayo | Arquivo Yuyachkani

Há algo de utópico na tentativa de elaborar pesquisas sobre Yuyachkani. Não só pelos 50 anos de história complexos para serem estudados e sintetizados em uma investigação acadêmica cuja autora não é integrante do grupo, mas porque



seu trabalho é de natureza radicalmente prática, tecendo-se em conexão com especificidades de seu tempo, gerado na interdependência entre acontecimentos no país, processos de criação e elaboração de linguagem cênica. As pesquisas teóricas sobre Yuyachkani estarão fadadas à insuficiência ou pelo menos serão contraditórias, já que o coletivo, embora constantemente produza reflexão e (auto) análise, traçou seu caminho através da ação e longe de instituições escolares que propõem modos determinados de fazer e pensar teatro. Tanto a formação de seus integrantes quanto suas práticas com a comunidade se dão em espaços alternativos fora da academia: festivais, oficinas, encontros entre grupos de diferentes bagagens. Portanto, estudaremos sua rede pedagógica, buscando diálogos com Yuyachkani e não apenas lançar um olhar sobre ele.

Tal atitude metodológica é fruto de dois caminhos que se entrelaçaram nestes 5 anos de doutorado: a imersão corporal e a teoria não como aplicação, mas acompanhante e iluminadora de observações e vivências. Teoria e prática dificilmente caminharam separadas, pois entravam em encruzilhadas, uma manchando, contrapondo ou alargando a outra. Em primeiro lugar, tive a oportunidade de viajar ao Peru para presenciar práticas de Yuyachkani, entrevistar seus integrantes, espectadores e participantes das oficinas; imergir nos modos de produção e convivência; frequentar sua biblioteca acessando seu arquivo, especialmente materiais sobre ações pedagógicas a partir dos anos 80; assistir a espetáculos e apoiar bastidores; visitar memoriais e museus relacionados a políticas de memória no país, como *El ojo que llora*, o *Lugar de la memoria y inclusión*

social e *Yuyanapaq*, para recordar, importantes espaços para compreender contextos, poéticas e práticas de luto e luta de Yuyachkani.

Durante estes meses de residência também foram feitas: conversas com estudiosos do campo da memória e produção simbólica no Peru (Gisela Cánepa, Maria Eugenia Ulfe, Victor Vich, Alexandra Hibbet, Karen Bernedo), fundamentais para entender estruturas históricas e políticas (principalmente do conflito armado) que deram contorno e incidem até hoje no fazer de Yuyachkani; mapeamentos das cenas limenhas, em especial aquela que flerta com o campo documental, seguidos de entrevistas com alguns de seus diretores e atores (Mariana Althaus, Maricarmen Gutierrez, Gabriel de la Cruz, Claudia Tangoa, Paloma Di Carpio, Rodrigo Benza, Percy Encinas, Carolina Oiagaue, Álvaro Urbina, Manolo Jaime), permitindo traçar relações de Yuyachkani com outras práticas teatrais do país, identificando especificidades, semelhanças e influências entre elas; e a participação no grupo de estudos de quéchua e cosmogonia andina coordenado pelo ator Augusto Casafranca, aprofundando a compreensão de alguns princípios, imagens e saberes utilizadas pelo coletivo.

Além disso, em 2019, estive na *Fiesta de la Virgen del Carmen*, no povoado de Paucartambo, em Cusco, fundamental para a prática de Yuyachkani, que há 25 anos dialoga com seus dispositivos: teatralidades originárias, uso de máscaras, ocupação do espaço público, mescla entre quem faz e quem vê, estado permanente de jogo, corporalidades expandidas e atitudes extracotidianas. Entrar em contato *in loco* com tal festividade catalisou o entendimento da linguagem do



grupo, de escolhas em seus espetáculos e dos modos em que encara desafios de convívio e de criação, como veremos.

Também me comprometi corporal e eticamente quando participei da 10ª edição do *Laboratorio abierto* (agosto 2018) e do *Taller de Son de los diablos* para o *Carnaval Negro* (fevereiro 2019). Somei esforços a duas marchas públicas com ações do grupo nos protestos contra a corrupção (janeiro 2019), na caminhada a favor do fechamento do Congresso (setembro 2019), e na intervenção pelo fim das queimadas na Amazônia, em frente à embaixada brasileira (agosto 2019). No *taller de niños* (janeiro e fevereiro 2019) pude apoiar atividades de um grupo específico de crianças de 9 e 10 anos nas aulas de teatro, música e artes plásticas, além de acompanhar reuniões da equipe pedagógica.

Este conjunto de experiências deu ao “estudo de campo” características vivenciais que ultrapassam metodologias de observação. O fato de participar de tais ações dinamizou a pesquisa e me fez conhecer diversos pontos sobre Yuyachkani e a História do Peru que não encontrei nos materiais teóricos. Mesmo assim, momentos de afastamento para olhar a prática foram fundamentais, como ocorreu com o *Taller de iniciación teatral* para adultos ministrado pela atriz Rebeca Ralli (fevereiro 2019), e sua modalidade remota em 2020 e 2021, além das edições virtuais do *taller de niños* dos mesmos anos. Em agosto de 2019, pude retornar ao *Laboratorio abierto*, mas ocupando o lugar de observadora e não de praticante, como no ano anterior. Este segundo contato possibilitou tomar distância e analisar procedimentos e contradições do trabalho de

forma mais apurada, gerando problematizações de princípios antes velados sob a intensidade e ineditismo da imersão prática.

O outro caminho desta pesquisa que evitou dizer sobre Yuyachkani e preferiu falar com ele é a relação com a teoria, que não foi encarada como ponto de partida para a análise, para encaixe da prática, mas, ao contrário. O diálogo com autores surgiu na medida em que as ações vivenciadas demandavam apoios e aprofundamentos reflexivos. Foi o caso da ideia de *actor-testigo* inventada pelo grupo e eixo principal do 11º *laboratorio*, sobre a qual não havia nenhum texto escrito. Foi necessário buscar em outros materiais, em especial nos relacionados ao contexto testemunhal da CVR, para que aquilo que já ocorria na prática pudesse ser acompanhado pela elaboração do pensamento. Essa metodologia espelha a trajetória de Yuyachkani cujas concepções nasceram do trabalho em sala de ensaio e do contato com a comunidade. Para o grupo, é o contexto social que exige respostas da criação resultando na invenção de linguagens e técnicas específicas. Veremos que a noção de *cuerpo ausente* por exemplo surge durante o conflito interno, quando o teatro se limita frente às mortes e desaparecimentos forçados, questionando operações de representação de um outro.

Assim, em vez de comprovar a prática, a teoria tentou revirá-la e lhe oferecer novas visões, prolongando e problematizando aquilo que foi vivenciado. Com isto, a tessitura de vozes que aparece nesta tese se torna complexa, pois é tecida por miradas múltiplas acerca não apenas do grupo peruano, mas de suas contribuições para o campo da Pedagogia das Artes Cênicas e relações com batalhas por memórias escondidas. Nesta trama polifônica, a palavra especializada de



teóricos ganha o mesmo peso que depoimentos de aristas e participantes implicados diretamente na práxis. Cada um deles foi fundamental para costurar tal rede na qual, coerente com as propostas do presente estudo, não há um ponto de vista oficial, mas múltiplos testemunhos que se entrelaçam, se contrapõem, se justapõem no discurso coletivo que não precisa ser uníssono.

Em consequência destes dois caminhos, a escrita da tese tentou afastar-se da produção de gabinete, e nestes cruzamentos encontrou espaços para criar debates entre palavra e experiência do corpo, sem que a primeira comprima a segunda, afinal, como veremos, Yuyachkani valoriza outros tipos de escritura e documentação, menos letradas, mais efêmeras. Por isso, este texto nasce encarnado, fruto de afetos; tenta ser em si experiência, tenta ser exercício inventivo e “construção performativa e processual, uma escrita que se configura como ação no mundo” (DIÉGUEZ, 2007, p. 12). O esforço em não aprisionar as vivências com Yuyachkani no tecer do doutorado gera um material que não se antecede ou se impõe aos trabalhos do grupo, mas se soma, acompanhando-o lado a lado. Na verdade, um coletivo com tanto peso no cenário teatral latino-americano, que já produziu muita prática e muito discurso, traz desafios ao presente texto. Quais novas leituras podemos lançar? É possível alimentar e oferecer ao próprio Yuyachkani espaços de diálogo e problematização de seu fazer? E por fim, como criar reflexões autônomas das quais o leitor possa se valer, inclusive as desviando para estudos de outros grupos e outras práticas pedagógicas e de memória? Yuyachkani não precisa ser tomado como modelo, mas é uma entre

tantas experiências que pode ser capaz de mover interesses e saberes, produzir múltiplas poéticas e ações no mundo, inclusive no Brasil de hoje.

Ao mesmo tempo, há que se encarar as contradições desta escrita, já que, emparelhada com preocupações do grupo, tenta discutir heranças coloniais que até hoje imperam nos modos de existir de quem habita as terras latino-americanas. Entretanto, de acordo com os pensadores com os quais dialogamos, a descolonização deve ser uma ação. Os estudos coloniais necessitam transgredir limitações acadêmicas / intelectuais, só assim poderão ganhar urgência política; precisam ter o mesmo peso da prática e poética para subverter o próprio aparato conceitual criado, evitando formular novos cânones anticoloniais. Ainda que aqui a descolonização seja discutida no campo teórico, presa a estas páginas, fica o lembrete de que a mesma tem responsabilidade com a vida em sua diversidade e potência, ato praticado por Yuyachkani na tentativa da transgressão ao sistema de exclusão das memórias, dos seres e saberes, emplacando uma luta diária no corpo a corpo com o mundo.

Por isso, a presente pesquisa se choca com contradições do próprio campo: o fato de esta autora branca, de classe média, da Universidade de São Paulo e com seus devidos privilégios, lançar-se no estudo de um grupo peruano cujo trabalho oscila entre margem e centro, mas muitas vezes com comunidades e memórias silenciadas pelo sistema oficial. Encarando tal compromisso, e ainda mais tentando fazer jus ao apoio da CAPES com verba pública para financiar tal pesquisa, tento firmar alguma prática e alguma poética e aposto em pequenos deslocamentos. Em primeiro lugar escolho parceiros de diálogo teóricos



majoritariamente latino-americanos. Assumo uma tomada de posição, uma responsabilidade pedagógica em ampliar o alcance destes conhecimentos a possíveis leitores, trazendo ao debate a palavra de quem, pelo menos na minha formação intelectual, foi pouco acessado.

É o caso dos pedagogos cariocas Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino, responsáveis pelo contorno da pesquisa nas práticas anticoloniais, apontando mecanismos de aniquilamento dos corpos e culturas impostos na América Latina há mais de 500 anos que se alastram até hoje. Os autores nos permitiram tecer pontes entre Brasil e Peru no que diz respeito às manifestações que furam ditames das máquinas de poder. A subversão do corpo que samba ou do que dança *Son de los diablos*, por exemplo, reside na potência inventiva de encontrar brechas no sistema, ao preencher espaços vazios deixados pela “batida hegemônica” (SIMAS, 2019, p.19), vibrando antepassados e sustentando memórias ameaçadas de extinção, as mesmas batalhadas por Yuyachkani quando, em suas ações pedagógicas, convida o espectador/participante a alargar gramáticas de leitura de mundo e praticar formas de vida não normativas. Com referenciais africanos, Simas e Rufino também iluminaram discussões acerca das intervenções do coletivo quando esse *encanta* espaços públicos, os *terreiriza*, na evocação daqueles que se foram, fazendo *aparecer* e dando materialidade à memória. Nestes ritos fúnebres/festivos, Yuyachkani desafia sentenças de morte e de desaparecimento assinadas pelo braço colonial.

Trançando com mais fios o estudo anticolonial, a pesquisa valeu-se de ideias do líder indígena Ailton Krenak, que também reclama pela sobrevivência frente

às mesmas tecnologias de extermínio. O ativista lembra que tais existências dissidentes não estão presas no passado ou inertes em museus, mas em movimento, produzindo vida e conhecimento contemporâneo. A antropóloga brasileira Lilia Schwartz e a boliviana Silvia Rivera Cusicanqui também somam bases para o debate contra-colonial quando olham para imagens históricas enquanto construções de grupos do poder, que impõem o que lembrar e o muito que esquecer. Veremos que desestabilizar estas montagens de memória e pintar quadros que signifiquem novas representações e representatividades é responsabilidade assumida por Yuyachkani em suas operações de linguagem nas obras e ações com a comunidade.

Sabemos que no caso do Peru, o genocídio colonial de corpos e cosmogonias se renova no conflito armado, atingindo majoritariamente camponeses *quéchua-hablantes*. Por isso, a presente tese encontrou nas ideias da peruana Rocío Silva Santisteban bases férteis para a compreensão deste “descarte simbólico” (SANTISTEBAN, 2014, p.1) do sujeito andino, principal alvo de projetos de aniquilamento no país que o apaga, o silencia e, quando muito, o relega a anexos mercantis/folclóricos em prol do turismo exótico. Acompanhando tal análise, os complexos estudos da pesquisadora brasileira Carla Dameane Souza foram indispensáveis para reconhecer e compreender incidências da cosmogonia andina nos espetáculos, ações, funcionamentos coletivos e formas de construir teatralidade de Yuyachkani, gerando inclusive categorias de pensamento ao redor das quais esta tese se articula.



Incluir em suas produções e operações tais memórias, alvos de despojo físico e simbólico, é um dos principais atos que localiza o coletivo no campo de disputa contra-hegemônico. Ao mesmo tempo, se o grupo se interessa em criar visibilidade às culturas originárias dos homens e mulheres não só andinos, mas afro-descendentes e amazônicos, precisou encarar encruzilhadas entre representação e representatividade, esbarrando muitas vezes nas limitações do próprio teatro. Souza e Santisteban nos permitiram problematizar movimentos de Yuyachkani, composto maioria dos integrantes brancos e da capital do país, que inventou modos de operar saberes, escrituras, suportes de memória e corporeidades não ocidentais, transformando o conhecimento do outro e do diferente em condição de criação cênica estendida para condição pedagógica em suas oficinas e laboratórios.

Dando continuidade à trama teórica do Cone Sul, vieram à tona estudos de peruanos dedicados às produções simbólicas e lutas pela memória, nos contextos da guerra no país. Autores como Margarita Saona, Maribel Moraña, Gisela Cápena, José Carlos Agüero, Carlos Ivan Degregori, e Cynthia Milton foram fundamentais para compreender a demanda da elaboração do horror frente a este “passado fraturado” (MILTON, 2018, p.1), na qual se insere grande produção de Yuyachkani. O conjunto de pensadores conta ainda com Maria Eugenia Ulfe que contribui com análises dos *retablos* como resposta à violência nas comunidades andinas; Victor Vich, com sua pesquisa e conceituação das *poéticas do luto* que reúnem diversas manifestações simbólicas (englobando as de Yuyachkani) para digerir o terror daquele período; e Alexandra Hibbet e Francesca Denegri, com

problematizações dos atos de testemunhar (lembrar e oralizar) incumbidos aos afetados no contexto da CVR, debate importante que aprofundou a discussão das operações de *actor-testigo*.

A presente pesquisa ainda se interessa pelas noções de museu vivo e museologia social trazidas pelo historiador carioca Mario Chagas. Estas concepções problematizam práticas da galeria, nas quais obras escolhidas pela elite estariam protegidas por redomas de vidro e separadas de seu público. Na contramão, se organizam objetos do passado relacionados às necessidades da comunidade, discutindo problemas internos ou gerando novos conhecimentos, para finalmente manter viva sua memória. Tal conceituação encontra ecos tanto nas obras de Yuyachkani com dinâmicas museológicas nas quais o público acessa materiais históricos não oficiais, quanto em seus *laboratorios abiertos*, cujos participantes conhecem a trajetória do coletivo (através de obras, palestras, desmontagens, demonstrações de trabalho) sem entesourá-la em vitrines. O espectador e o participante das oficinas não se prendem a visões sagradas do passado do país ou do próprio grupo, mas estudam tal memória, problematizando-a e nela intervindo a partir de questões do presente.

A relação de Yuyachkani com o arquivo não heroico que marca memórias dissidentes pôde ser aprofundado com exames de Luiz Paulo Pimentel. O pesquisador brasileiro oferece à presente tese a noção de política das cinzas, na qual projetos de poder não só visam moer vidas descartáveis, mas borrar qualquer vestígio de suas existências. Yuyachkani irá encarar estes aparatos de varredura de provas com suas poéticas de exumação e encantamento, vasculhando



escombros e jogando luz nas memórias escondidas, fitando o esquecimento, resgatando e reconstruindo por entre os restos evidências de que determinadas pessoas e culturas existiram e de que a violência realmente ocorreu.

A prática da exumação/ aparição também é embasada pelos estudos da cubana Ileana Diéguez sobre manifestações visuais criadas por grupos que, sem poderem concretizar rituais de despedida, reivindicam memória de desaparecidos durante regimes de violência na América Latina. Em suas análises das poéticas da dor e dos corpos sem luto, Diéguez soma às fibras da tese reflexões da lida com a ausência permanente desaguando nas possibilidades de dar carne e materialidade a tais fantasmas através de gestos públicos e imagéticos. Yuyachkani encara o mesmo desafio de romper silêncios ao tentar visibilizar (fazer aparecer) corpos, saberes, memórias marginais. Veremos que, com intervenções nas ruas – especialmente junto às Audiências Públicas da CVR, e que ocorrem até hoje em mobilizações políticas –, o grupo chama atenção de miradas adormecidas através de complexos sistemas simbólicos, iconografias que emolduram e dão corpo ao jogo entre vida e morte.

Diéguez, importante interlocutora do coletivo, ainda contribuiu com análises de diversos recortes. O primeiro deles, se relaciona justamente com o conjunto de “ações liminares” no espaço público, nas quais se borram limites entre arte e vida e se cruzam territórios éticos e estéticos. Tais gestos performativos desestabilizam ordens cotidianas, controles sobre corpos e disciplinas de comportamento e de esquecimento destes lugares, radicalizando a céu aberto relações de Yuyachkani com seu entorno. Além disso a autora possui avançadas pesquisas

acerca das desmontagens do grupo, encaradas por ela como outras criações. Trata-se de revelações dos meandros dos processos ao público sem abrir mão do acabamento poético e da organização em dramaturgia. Estas características trazem à presente tese a ideia de que tais demonstrações se somam ao conjunto de práticas pedagógicas de Yuyachkani por resultarem consideráveis mecanismos de mediação com o espectador, principalmente quando apresentadas no contexto dos *laboratorios abiertos*.

Além de Diéguez, outros estudiosos latino-americanos abriram caminho com teses, artigos, entrevistas sobre o grupo. É o caso da brasileira Paola Lopes Zamariola, traçando diálogo entre a obra *Discurso de promoción* com a independência do Peru; da gaúcha Martha Haas e chilena Camila Sastre Díaz, ao olharem para práticas contra-coloniais com mulheres de comunidades diversas; do brasileiro Narciso Telles, com estudos pedagógicos de oficinas; de Monica Rojas, participante da retomada do *Son de los diablos* nas primeiras edições do *Carnaval Negro*; de Lucia Lora, ex-integrante do coletivo, com leituras dos últimos espetáculos e relações com o espectador; das cubanas Magaly Muguercia e Vivian Martínez Tabares, com a contextualização do teatro de grupo latino nos anos 70; da mexicana Diana Taylor, com sua pesquisa de arquivo e repertório, na qual inclui Yuyachkani por suas maneiras mais performativas e menos letradas de construir memória e conhecimento.

Destaco ainda outras vozes que fizeram diferença na urdidura polifônica da tese. A primeira, da argentina Elisabeth Jelin, solidificou o assunto das políticas de esquecimento dos países do Cone Sul marcados pelo terror e violência, cujas



comunidades, frente a projetos de queima de arquivo precisaram inventar disputas simbólicas contra o olvido, elaborar traumas, reclamar justiça. Sem apegos nostálgicos ao passado ou vislumbres progressistas de futuro, tais “trabalhos da memória” (JELIN, 2002, p.1) ecoam nas práticas de Yuyachkani. Em seguida, o antropólogo peruano Gonçalo Portocarrero contribuiu com o olhar específico sobre a sociedade *criolla* limenha e suas heranças coloniais estampadas em quadros e representações históricas que fixam narrativas, as mesmas problematizadas pelo coletivo. Há ainda os comentários de Luis Rodríguez Pastor e os escritos dos irmãos Nicomedes e Victória Santa Cruz, fundamentais para observações às manifestações afroperuanas, como o *Son de los diablos*.

Este doutorado também se favorece da pesquisa de Maria Lucia Pupo e Verônica Veloso, sobre o campo da Ação Artística e Cultural nos contextos brasileiros, em especial ligados às demandas de contrapartidas sociais dos projetos contemplados pela Lei de Fomento em São Paulo. As autoras abrem espaços para o debate das práticas de Yuyachkani com comunidades periféricas ou fora da capital onde atuou, e para e problematizações das relações com seus espectadores e participantes em oficinas, na suposta troca e dependência entre processo pedagógico e processo de criação artística.

Por último, os materiais produzidos pelos integrantes do grupo se mostraram significativos companheiros teóricos, por disponibilizarem análises e sistematizações da própria prática, inclusive com devidas distâncias para a produção de autocríticas. Destaco em primeiro lugar o livro de Teresa Ralli, cujo detalhamento dos *talleres de autoestima* iluminaram o exame das diversas ações

pedagógicas feita com mulheres. Além disso, evidentemente, a tese nutriu-se do trio de publicações do diretor Miguel Rubio (*Notas sobre teatro, El cuerpo ausente e Raices y semillas*) que reúne entrevistas, dramaturgia, notas de ensaio, depoimentos dos artistas e parceiros, e reflexões sobre a experiência acumulada em quase 50 anos. Rubio é porta-voz de um modo de agir e pensar coletivo, elaborando registros testemunhantes do mapa ou linha do tempo da vida de Yuyachkani, suas fases e pontos de mudança, suas questões de pesquisa e a relação destas com contornos políticos.

O diálogo com tais autores não significa a busca de algum purismo latino-americano que dispense saberes europeus, mas ao contrário, este campo também lega pensamentos fundamentais à Pedagogia do Teatro e inclusive aos próprios teóricos aqui citados na elaboração de seus conceitos. Construimos pontes com o filósofo búlgaro Tzvetan Todorov, lido por Yuyachkani ao encarar o passado de forma exemplar e não literal, oferecendo aprendizagens para o presente; e a defesa de monumentos e documentos enquanto construções não naturais, tecida pelo historiador francês Jaques Le Goff, fomentando o desmonte dos suportes de memórias oficiais e heroicas feito pelo grupo peruano.

Ainda na tentativa de imprimir gestos não coloniais na tese, alguns conceitos andinos escolhidos por Yuyachkani para nomear operações também se apresentam aqui como categorias de pensamento. Entretanto, cuidado para não reproduzir armadilhas fetichistas, importando “exotismos” à textura da pesquisa. Para Cusicanqui, da mesma forma em que ocorre na dimensão econômica, onde comunidades fabricam matéria prima para o sistema dominador gerar produtos



com valor atribuído, grupos andinos disponibilizariam insumos epistêmicos para intelectuais produzirem conhecimento elaborado. Contra tal lógica extrativista, prefiro pensar em retomada; em tentativa de visibilizar sentidos diferentes através desta língua/linguagem ancestral, que podem nomear práticas pedagógicas e teatrais de outra forma.

Veremos que Yuyachkani está interessado em criar conceitos próprios de acordo com a demanda do trabalho, e busca na cosmovisão andina premissas que fomentariam operações por ele inventadas. Coerente com suas empreitadas anti-hegemônicas, o grupo procura entender tais princípios para dialogar com eles, sem consumi-los ou aplicá-los diretamente. O estudo dos funcionamentos de *ayni* (reciprocidade) – presente nas relações coletivas internas entre os membros de Yuyachkani e com sua comunidade – ou *pukllay* (jogo) – utilizado como possibilidade de subversão da norma de comportamento e da memória oficial através de agenciamentos lúdicos –, por exemplo, foi fundamental para entender, alargar a gramática e gerar novos modos de pensar dinâmicas cênicas e pedagógicas dos seus processos de criação, de convivência e de laboratórios com participantes. Estes e outros princípios, como o flerte com festas andinas, suas teatralidades e reordenação do corpo e do espaço público, serão aprofundados e atravessarão toda a tese. Ao mesmo tempo, a transposição do quéchua para o português esbarra nas próprias limitações da tradução, pois dificilmente se encontram significados literais ou únicos. Cada palavra é antes uma categoria que carrega sua cosmovisão específica, tornando complexo seu entendimento e limitando a mera aplicação na prática.

Atenta a tais contradições, aventuro-me na escrita que procura gerar *experiência* a quem a ler, afinal, ela também *nasce da experiência*, que muitas vezes não foi pautada na lógica da palavra, mas do corpo, da imagem, de formas outras de elaborar memória. A tese também é a memória da pesquisa, do meu engajamento físico e afetivo, dos deslocamentos geográficos ao Peru, das viagens às cidades andinas, da imersão nas ações do grupo que transformaram meu próprio corpo, meu próprio conhecimento sobre teatralidades latino-americanas, sobre o campo da Pedagogia das Artes Cênicas, sobre estudos da memória, lutas contra esquecimentos, políticas de cinzas e poéticas de luto.

LEVAR O PASSADO DIANTE DOS OLHOS



Intervenção na exposição "Yuyachkani 50 años" | Arquivo Yuyachkani



De acordo com Cusicanqui (2015), na cosmovisão aymara, a palavra “passado” (*nayrapacha*) contém a raiz “olhos” (*nayra*), indicando que o passado se localiza diante dos olhos, como principal referência de vida, por ser o único período conhecido. Levar o ontem na frente e não perdê-lo de vista significa aprender com ele, mantendo as lembranças como pulsantes marcadoras da experiência. Obviamente não é possível voltar ao passado para mudá-lo, mas nesta ideia andina, é importante encará-lo como baliza para o presente e orientador do que virá. O aforismo *Qhipnayra uñtasis sarnaqapxañani* –“olhando atrás e adiante (ao futuro-passado) podemos caminhar no presente-futuro” (CUSICANQUI, 2015, p.11) – desestabiliza a imagem do passado acabado e o transforma em porvir, em fonte de renovação e autocrítica, em guia para andar no mundo.

Se a memória diante dos olhos é índice do que foi, do que permanece e do que pode ser diferente, vislumbrando possíveis transformações individuais ou históricas, esta tese começa pelo presente, apresentando ao leitor acontecimentos mais recentes de Yuyachkani, para depois voltar no tempo. Ao adotar no nome “estou pensando, estou lembrando”, o grupo indica que alinha sua prática à construção da memória pela inversão dos tempos, pela qual o que se passou deve ser constantemente revisitado, insistido no território da mirada. Assim, nosso texto está dividido em duas partes (Hoje e Ontem), instaurando outro tipo de metodologia de escrita e pesquisa: é a partir de demarcações feitas nas últimas ações de Yuyachkani que poderemos analisar o passado e nele identificar pontos comuns ou de mudança. Nesta linha do tempo embaralhada, no lugar da lógica histórica-panorâmica ou da cronologia evolutiva, pretendemos

identificar em 50 anos de trajetória, conceitos nevrálgicos para o estudo das relações entre pedagogia, teatralidade e memória na América Latina de hoje.

Por outro lado, a separação precisa entre ontem, hoje e amanhã é impossível. Esta pesquisa é traída pela dificuldade da divisão estanque, porque os tempos são fugazes (o que era presente torna-se passado imediatamente no segundo depois de se acabar) e estão intrinsicamente relacionados. Na memória contam-se um com o outro. Um tempo gera a herança, a raiz. O outro recupera o que passou, problematiza a lembrança. Nestas operações temporais, estão a volta ao passado a partir de questões do presente, e ao mesmo tempo a caminhada no presente com marcação do passado; estão as disputas contra esquecimentos que grupos do porte de Yuyachkani vêm travando no Cone Sul.

A princípio, a primeira parte da tese se referiria às ações pedagógicas atuais do grupo das quais tive a oportunidade de participar como praticante de oficina, ou como observadora. Nela estariam capítulos reservados à análise dos 10º e 11º *laboratorios abiertos* e do *taller de niños*. Já a *parte 2* conteria discussões de práticas mais antigas com a comunidade e fora da sala de ensaio, nos espaços públicos. Entretanto, ao longo da escrita deste segundo momento, vimos que algumas ações analisadas, como o Carnaval Negro, a retomada do *Son de los diablos*, as marchas, festas e intervenções na rua não tiveram ponto final, permanecendo até hoje. Com isto, revisamos a separação entre os tempos, mantendo a divisão, mas propondo contaminações entre eles. Sendo assim, a primeira parte se intitulará *HOJE, HOY, KUNAN: começar pelo presente* apontando que o ponto de partida de análise será aquelas atividades mais atuais a serem



retomadas na parte 2: *ONTEM, AYER, KAYNIPUNCHAW: um passado que não acabou*, reservado às práticas que por um lado tentaram elaborar simbolicamente acontecimentos de violência e por outro problematizaram forças políticas de emudecimento, sejam elas herança colonial, sejam provenientes do conflito armado interno.

Com esta mudança sutil, porém significativa, trançamos o antigo e o atual, tratando de desenhar pontes entre diferentes ações pedagógicas do grupo que, embora espalhadas no espaço de 50 anos, pautaram-se sobre bases comuns. Conceitos de testemunho e de resgate de memórias escondidas, identificados nos *laboratorios abiertos* e *taller de niños*, já estavam contidos em oficinas mais antigas analisadas na parte 2 como as com mulheres ou afrodescendentes; como as relações com a cosmogonia andina a partir do contato com comunidades; como as invenções de operações imagéticas e museológicas dentro e fora da sala teatral para recuperar narrativas do pó do esquecimento. Certamente, o texto não pretende provar evoluções no tempo, ou aperfeiçoamentos das práticas, mas objetiva identificar aspectos em comum entre elas, embriões e origens de preocupação pedagógica que se modificaram ou mantiveram ao longo dos anos, e, por fim, a revisão do grupo sobre seu próprio fazer.

Na aventura deste doutorado, aprender sobre Yuyachkani significou aprender sobre o Peru e mais que isso, um Peru que ainda não conhecia, com narrativas dissidentes, com testemunhos de outras gentes e comunidades, com fatos novos para mim, nem vividos nos verões na casa da minha avó, nem oficializados no mural da História Mundial. Assim, entendi porque Yuyachkani precisou

inventar um teatro que lhe fazia falta: um teatro que não existia na cena hegemônica nem na dramaturgia europeia, feito corpo a corpo com mineiros de Cerro de Pasco, com militantes pela reforma agrária em Andahuaylas, com vendedoras de frutas nos mercados ayacuchanos, com mulheres que perderam seus filhos, com dançarinos de *Diabladas puneñas*, com *mascareros* e mascarados dos povoados das alturas. Pude observar poéticas cênicas que surgem, se renovam e permanecem ao lado das demandas sociais de seu tempo, dentro de um país múltiplo, repleto de encruzilhadas e contradições; um país ainda regido pelas mãos pós-coloniais que ditam antigas normas de comportamento, de existência, de memória e do que deve ser o próprio teatro.

Acompanhar as ações pedagógicas e as obras do grupo me ajudaram a perfurar esse mural canônico de narrativas insuficientes latino-americanas, contadas apenas por uma parte da população que acha que tem o direito de escolher o que lembrar e o muito que esquecer. Que esta tese se some, de alguma forma às batalhas por memórias escondidas, emudecidas, arrastadas para baixo da terra. Que seja um vestígio miúdo, evidência de que corpos, testemunhos e poéticas outras existem. Que seja *retablo* sem janelas fechadas, escancarando e emoldurando personagens diversos. Que as próximas páginas possam jogar luz, escavar os escombros remexer ossos e abrir caminho para o estudo e o fazer pedagógico/artístico com mulheres, crianças, indígenas, afrodescendentes, peruanos, brasileiros e todos aqueles que resistem contra a incineração colonial das políticas de cinzas.



Parte 1

Hoje, hoy, kunan: começar pelo presente



Senhor Presidente: Pela presente, o senhor suscrito, Alfonso Cánepa, cidadão peruano, domiciliado em Quinoa, agricultor, comunica a Vossa Senhoria, como máxima autoridade política da República, o seguinte: Em 15 de julho fui preso pela polícia do meu povoado, incomunicável, torturado, queimado, mutilado, morto. Declararam-me desaparecido. A Vossa Senhoria terá visto o protesto nacional que foi realizado em meu nome, ao qual sou agora o meu próprio protesto, solicitando-lhe que me devolva a parte dos meus ossos que levaram para Lima. Como bem sabe a Vossa Senhoria, todos os códigos nacionais e todos os tratados internacionais, além de todas as cartas de Direitos Humanos, proclamam não só o direito inalienável à vida humana, mas também a uma morte própria com enterro próprio e de corpo inteiro. O dever elementar de respeitar a vida humana supõe outro mais elementar ainda, que é um código de honra de guerra: senhor, não se mutila os mortos. O cadáver é, como posso dizer, a unidade mínima da morte e dividi-lo como se faz hoje no Peru é quebrar a lei natural e a lei social. Seus antropólogos e intelectuais têm determinado que a violência tem origem na subversão. Não senhor. A violência origina-se no sistema e no Estado que o senhor

representa. Quem diz isso é uma de suas vítimas que já não tem nada mais a perder, eu falo por experiência própria. Quero meus ossos, quero o meu corpo literal inteiro, ainda que seja inteiramente morto. Ao final duvido seriamente que o senhor leia isto aqui. Um antepassado, mais cândido que eu, escreveu uma carta endereçada ao rei da Espanha de mais de duas mil páginas que demorou mais de duzentos anos para ser lida, ao contrário do discurso de Valverde ou do discurso de Uchuraccay que serão lidos em todos os colégios deste país como duas colunas do Estado. Por último, estou seguro que o senhor fará todo o possível para não retardar mais o meu enterro.

(Adiós Ayacucho)

capítulo I



*O laboratorio abierto: construcciones e
compartilhamentos de um legado em processo*

O laboratório problematiza o que o grupo está problematizando agora. Não queremos assumir a postura de entregar técnicas que já conhecemos, mas sim pesquisar e procurar juntos o que não existe, mas que pulsa por existir.¹

Pode-se localizar a iniciativa laboratorial dentro de uma tradição do teatro latino-americano, cujo olhar se volta para o processo de aprendizagem e troca entre as partes, assim como ocorre nos laboratórios do Teatro Malayerba (Equador), Teatro de los Andes (Bolívia), Lume Teatro (Campinas) e Clowns de Shakespeare (Natal). Tais práticas têm influência de Eugenio Barba e laboratórios do Odin Teatret que flertam ainda com inúmeras formas de estúdios teatrais do século XX, como os de Grotowski, Stanislavski e Meierhold. Mais do que isso, os laboratórios nascem da necessidade de compartilhar descobertas e dificuldades de processos de um coletivo que via na dinâmica da troca, oportunidades de fomentar e problematizar o próprio fazer, tecendo uma *rede pedagógica* entre grupos fora dos ambientes acadêmicos. Conjuntamente com as tradições dos festivais latino-americanos dos anos 70 e 80, os laboratórios abrem vias alternativas de se pensar e criar teatro às escolas que ditavam modelos de construção e estéticas determinadas; escolas aliadas ao ensino da cena

hegemônica e divorciadas das preocupações políticas e demandas de seu tempo.

Estes laboratórios incorporam no fazer teatral uma prática que desafia modos de produção usuais. As alterações do campo têm a ver com a expansão das artes do palco para além da feitura de um espetáculo, cujo status de produto final é relativizado. O laboratório valoriza ações processuais, realocando a obra como parte de um projeto de criação complexo, revendo o lugar do espectador enquanto mero consumidor. O público torna-se participante do processo, experimenta no corpo as premissas do trabalho, tendo possibilidades de construir conhecimentos ao mesmo tempo em que contribui para o desenvolvimento da pesquisa em curso.

Se por um lado os laboratórios alimentam o trabalho do grupo, por outro, fazem a vez da mediação entre palco e plateia. Uma vez imerso em oficinas nas quais os procedimentos de criação são expostos, o público terá acesso a mais condições de reflexão acerca dos espetáculos, seus temas e linguagens. Estes espaços grifam seu caráter coletivo de pesquisa quando estendem suas investigações àqueles que estão fora da sala de ensaio. Quando um grupo inclui a comunidade em seu projeto, transborda-se a noção de

¹ RUBIO, M., 2019 em fala feita no 11º *laboratorio abierto*. Esta e as demais traduções que se seguirão foram feitas pela pesquisadora.



criação coletiva, culminando na transformação do seu próprio trabalho, já que técnicas, princípios pedagógicos e procedimentos de criação são escancarados e colocados em exame.

Dou-me conta de que este laboratório foi um testemunho da história do teatro latino-americano. Fui testemunha e posso dar o testemunho de que estive nas entranhas de um dos grupos mais paradigmáticos deste campo. Nem todo grupo abre seus espaços de investigação e convida as pessoas de fora a pesquisarem e se perguntarem junto. Podemos ler nos livros a história de Yuyachkani o que aconteceu no passado, mas é diferente desta experiência, de estar presente.²

Nesse contexto, no laboratório de Yuyachkani cada artista se responsabiliza em conduzir a prática, e juntos criam um mosaico de procedimentos teatrais que se entrelaçam e se tensionam: Augusto Casafanica lidera aquecimentos do corpo e imaginário; Debora Correa conduz a oficina de máscara neutra e expressiva; Ana Correa propõe jogos a partir do uso de objetos; Julián Vargas se encarrega da parte de musicalização e ritmo; Teresa e Rebeca Ralli oferecem exercícios com voz e texto; Miguel Rubio, nos últimos dias, se responsabiliza por orientar a organização do material levantado ao longo das etapas anteriores em pequenas células cênicas além de improvisos coletivos de maior porte. Com isso, o conhecimento é construído a partir da rede pedagógica que conjuga as diversidades de pesquisas dos integrantes

do grupo, e, como consequência, variados modos de fazer e ensinar teatro.

Durante o período de 1 a 8 de agosto, o grupo recebe em média 30 participantes de distintos países com ou sem experiência prévia. Celebrando tal diversidade, ao longo dos oito dias, são oferecidas atividades que se costuram entre si. Além das oficinas ditas acima, os participantes assistem a espetáculos, demonstrações de trabalho, desmontagens de obras e palestras com os integrantes. Em uma proposta integrada que convida o aprendiz a ver, fazer e pensar teatro, o laboratório configura-se como desenho, mapa ou museu (como veremos no capítulo 2) da forma de Yuyachkani operar.

Se os laboratórios têm sido espaços de experimentação e oportunidade de arriscar procedimentos ou aprofundar discussões temáticas, muitos dos espetáculos foram engendrados na semana de trabalho compartilhado. *Discurso de promoción*, por exemplo encontrou na 9ª edição do *laboratorio abierto* (2017) uma possibilidade de geração de material. Já em 2018, o grupo expôs o processo em curso no qual investigava acontecimentos de 1992 no Peru, período emblemático do conflito armado marcado por ataques violentos,

² Comentário da participante Liliana Hurtado em conversa final do 11º *laboratorio abierto*.



além do autogolpe e dissolução do Congresso por Fujimori. Em 2019, o laboratório se relacionou com indagações feitas nos mesmos processos em questão. O grupo estava interessado em pensar a condição de um ator-testemunha (*actor-testigo*) que fala a partir de suas memórias pessoais e sociais para alertar sobre os perigos de uma história única e hegemônica.

Na conferência *Como crear en grupo* no 11º laboratório, Rubio conta que a expectativa de muitos participantes é descobrir como o grupo produz obras e que técnicas utiliza. Como se em oito dias, em lições rápidas se pudessem aprender receitas do que é cultura de grupo e criação coletiva. O laboratório evita a exposição de fórmulas. Ainda que trace a própria historiografia, Yuyachkani traz à luz a própria memória sem que desenhe uma linha do tempo panorâmica, preferindo compartilhar inquietações e analisar a relação de sua produção com a sociedade ao longo dos anos.

A criação e uso de metodologias também respondem a demandas sociais, com devidos contextos e crises. Se é difícil pensar Yuyachkani sem pensar no entorno, é difícil pensar nas técnicas e modos de produção sem serem invenções para encarar a realidade e dialogar com seu tempo. Durante 50 anos o grupo precisou inventar operações de um novo teatro afastado do formato hegemônico e textocêntrico. Um teatro conectado a outros processos latino-

americanos sustentados pela criação coletiva, cultura de grupo e trabalho de ator; tripé que também não deve ser encarado como método, mas atitude, forma de investigar respostas e formular novas perguntas. O tipo de prática pedagógica e seus devidos princípios (o que e como se ensina) também mudaram neste meio século de trabalho, acompanhando preocupações artísticas do grupo (o que e como se encena).

Na mesma palestra (*Como crear en grupo*), ministrada por Rubio no primeiro dia do 10º laboratório no ano anterior, também foram colocadas balizas conceituais que vêm delimitando a investigação do projeto de Yuyachkani e que demarcariam a experiência daquela semana. Aqui já se pode identificar a primeira premissa pedagógica do *laboratorio abierto*, preocupado em acompanhar a prática com problematizações do próprio trabalho. Inúmeras foram as menções às crises enfrentadas, fazendo com que tal fala e o próprio espaço do laboratório se configurassem como oportunidade de auto-revisão do coletivo. Localizando a trajetória de Yuyachkani em distintos momentos da história, Rubio apresentou os principais desafios e transformações enfrentados ao longo dos últimos 48 anos. Esta contextualização possibilitou a obtenção de mais ferramentas para compreender os distintos procedimentos e princípios de trabalho que seriam experimentados adiante.



1.1 ESTA HISTÓRIA NO ES SUFICIENTE!

“A memória reclama que todas as vozes tenham um lugar” (RUBIO, 2017).

“O contrário da memória não é o esquecimento, mas a história oficial” (TODOROV, 2000, p. 32).



Discurso de Promoción no 10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

1.1.1 A festa de boas-vindas, o aquecimento pedagógico

Os 10º e 11º laboratórios abertos começam de repente. De repente entramos na casa Yuyachkani e antes de qualquer apresentação dos participantes ou dos integrantes do grupo, antes de qualquer introdução do curso ou explicação do que seriam aqueles próximos dias de trabalho, nos vimos imersos na atmosfera de *Discurso de promoción*. A primeira parte do espetáculo acontece nas salas externas, onde os atores convidam o

público a se inserir na ação. Há uma atmosfera festiva e teatral, na qual nós espectadores-participantes do laboratório somos convidados a comer, cantar, jogar e dançar juntos, de acordo com costumes do país. Os artistas do grupo interpretam estudantes e professores de uma escola tradicional e montam uma espécie de quermesse escolar ficcional feita para comemorar o bicentenário da independência do Peru e para arrecadar fundos para a excursão de formatura da turma a Machu Picchu. O clima patriótico cria um efeito de comunidade, permeando a festa decorada com símbolos nacionais como bandeiras, hinos e outras canções que mostram um país rico em belezas naturais e supostamente triunfante em suas conquistas históricas.

Jogos como tiro ao alvo e lançar a argola na garrafa são oferecidos ao público que nesse momento começa a se relacionar através dos desafios lúdicos. Outros jogos demandam a memória, como o de lembrar de cor a sequência de objetos ou o quebra cabeça coletivo no qual a equipe precisa montar as peças a partir de uma imagem vista anteriormente (o quadro da independência do Peru, mote da encenação, que mais tarde será colocado no palco). Prêmios em forma de medalhas pátrias para os que cumprem as tarefas são distribuídos juntamente com comidas típicas, salientando o clima festivo e de comunhão. No pátio está montado um palco com músicos populares que tocam canções para que o público possa contemplar, cantar junto e até dançar. Aos poucos, personagens sobem ao



tablado para apresentarem seus números nesse festival: professoras, mães de aluno, estudantes e funcionários declamam poemas e cantam músicas homenageando o país e seus supostos 200 anos de liberdade.

Essas boas-vindas teatrais quebram o gelo entre nós participantes que aos poucos nos mesclamos, trazendo nossas vidas privadas para um encontro público. A fronteira entre arte e cotidiano se borra, possibilitando novos tipos de agrupamentos, formação de comunidades transitórias e por fim uma preparação da convivência que nos aguardava nos próximos oito dias. Mais adiante veremos que este ato coletivo capaz de convocar a aparição do teatral é característico das manifestações populares andinas, em especial, a Festa de la Virgen del Carmen da cidade de Paucartambo, que estruturará diversas práticas de Yuyachkani e suas dinâmicas espaciais de compartilhamento, ampliando o que o pensador argentino Jorge Dubatti (2016) chama de teatralidade como ato de convívio.

Desde *Hecho em Perú* (2001) e *Sin título, técnica mixta* (2004), o grupo se desfaz da divisão entre palco e plateia, desarmando arquibancadas, rodundas e poltronas, liberando os espectadores para se misturarem à experiência cênica e para escolherem o que olhar e como agir. Em *Discurso de promoción*, mesmo depois do primeiro ato festivo, ao adentrar na sala teatral, os espectadores continuam mesclados ao espaço da ação, podendo se sentar em carteiras escolares com rodinhas, ficar em pé ou no chão de acordo com a dinâmica da cena.

O encontro de presenças, a reunião de quem faz e quem vê, o estímulo aos vínculos sociais, a saída de si e encontro com o outro são fundamentais para o acontecimento teatral, e neste caso, para o acontecimento pedagógico, isto é, tanto em *Discurso de promoción* quanto no laboratório instâncias conviviais e comunitárias se estabelecem, nas quais todos os participantes (artistas, espectadores, condutores e aprendizes) seriam “vivenciadores”, criadores e observadores, responsáveis em igual parte pelas situações artísticas e de aprendizagem. A apresentação faz a vez de objeto mediador do laboratório que estava por vir e da própria linguagem e trajetória de Yuyachkani a ser desmembrada por nós. A primeira parte da obra propôs uma sensibilização dos espectadores a partir da experiência estética compartilhada. Nela, nos preparamos enquanto grupo convivente entre si e enquanto espectadores de um tipo de teatralidade, aquecidos para as práticas artísticas e pedagógicas iminentes.

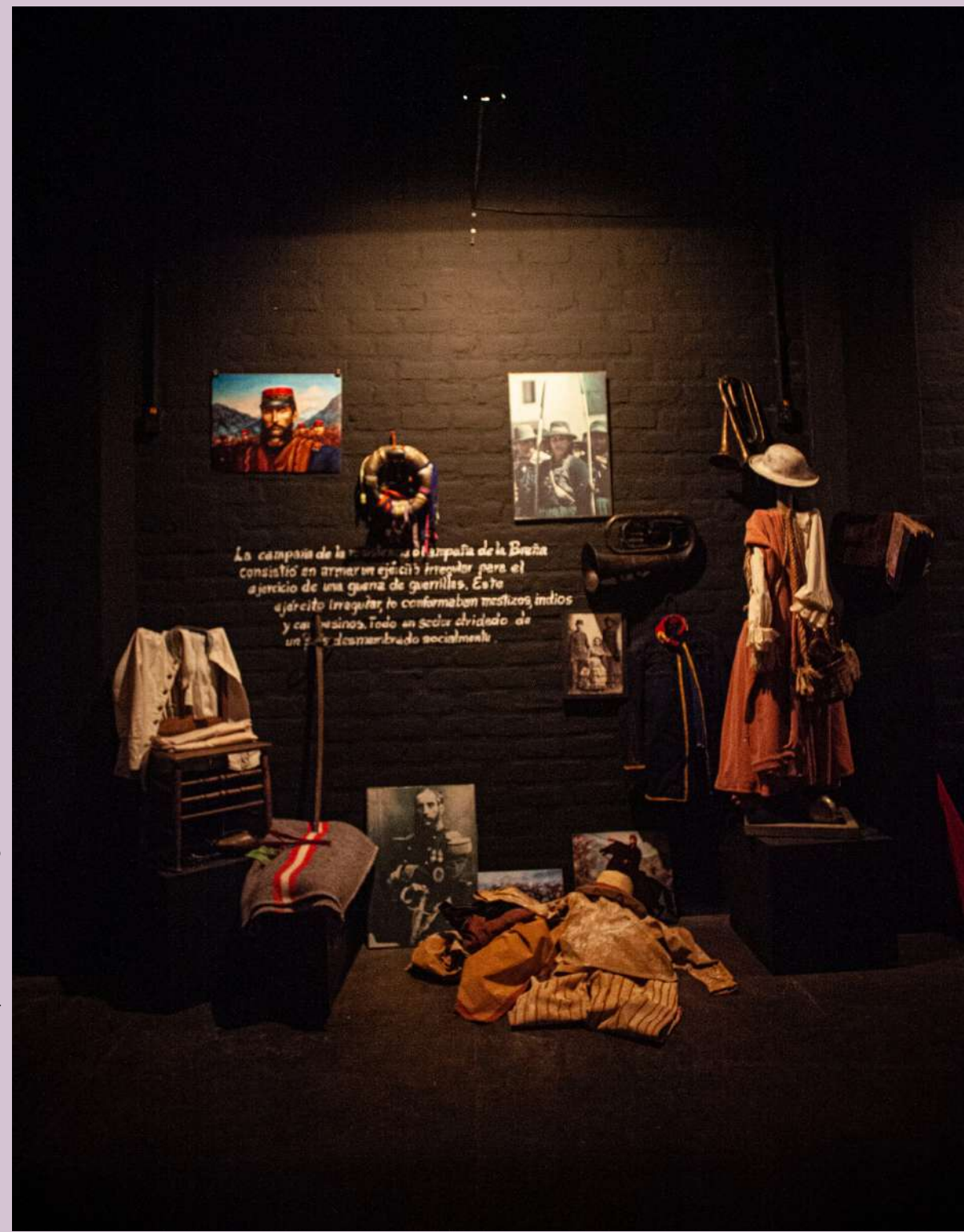
Mais uma camada de mediação pode ser identificada na abertura do laboratório. Com os temas e discussões propostos por *Discurso de promoción*, muitos de nós aprendemos pontos da História do Peru. Por se tratar de uma obra na qual diversos materiais históricos, arquivos, testemunhos são dispostos de forma poética, é possível tecer saberes acerca dos acontecimentos no país. Uma das participantes do 11º laboratório comentou que assistir a obra foi de algum modo formador, pois não conhecia muitos detalhes, como as mulheres que lutaram pela independência. Em seu



relato acerca do laboratório de 2015, o pesquisador Rodrigo Benza reitera a importância dos espetáculos do grupo para a construção de conhecimento e a reelaboração da memória:

É inegável que com a obra aprendemos sobre nossa história, tanto a partir dos documentos como a partir da proposta sensorial. Para os visitantes estrangeiros, é um tipo de história que eriça a pele e infiltra nos poros. (...) O laboratório não é apenas um aprendizado de técnicas de criação cênica, mas também um aprendizado sobre o Peru, tanto através da história do grupo quanto do conteúdo de seu repertório. (BENZA, 2015, p.2)

A atriz Rebeca Ralli lembra que em *Sin título*, obra que antecede *Discurso de promoción*, as figuras dos alunos movem galerias e andaimes onde ocorrem as cenas, mas ainda não têm voz e presença, cumprindo apenas a função de suporte para a teatralidade. Já no último espetáculo, os escolares tornam-se protagonistas. São eles quem se perguntam o que está acontecendo com a História do país e como está sendo lembrada. São eles quem propõem outro modo de contar. De acordo com Rubio, os espetáculos buscam personagens invisíveis a partir da ironia das representações hegemônicas do passado. Yuyachkani está preocupado em ampliar a história que se estuda nas escolas, que está nos livros didáticos e pintada nos quadros oficiais, como veremos adiante. A obra abre a temporada do laboratório com uma mirada para o Peru, para a linguagem do grupo, seus temas e problematizações e para a ideia de comunidade. As práticas artísticas e pedagógicas servem de mediadoras umas para as



Sin Título - Técnica Mixta | Pilar Pedraza (2019)



outras, já que se aquecem mutuamente, trançando procedimentos de criação e aprendizagem.

1.1.2 Independência E morte

Não somente os dispositivos teatrais que iríamos pesquisar no laboratório já aparecem em *Discurso de promoción*, mas o tema do espetáculo seria o fio condutor do 11º *laboratorio abierto*. Como dito anteriormente, ele começa de repente! Não nos demos conta, mas dentro da própria obra estaria a pergunta-mote, o horizonte que delimitaria e guiaria os próximos dias de trabalho. Da boca de um personagem sairia a questão fundamental da investigação atual do grupo a ser compartilhada e pesquisada com os participantes. A pergunta não se deriva de um fetichismo conceitual, mas da própria ação teatral. Ela não é apresentada, explicada didaticamente em roda de conversa, mas aparece de forma poética, explorada em cena de diversas formas. O espetáculo é o disparador do laboratório que exigirá um “esforço criativo” (DESGRANGES, 2003, p.30) e reflexivo de nós participantes/espectadores para tecermos relações entre a obra e nossa prática.

No segundo ato de *Discurso de promoción*, (logo depois da parte festiva fora da sala do teatro), os estudantes olham para os duzentos anos da independência do país. Partem do quadro *Proclamación de la independencia de Perú* (de Juan Lepiani, 1904), muito utilizado em livros didáticos, que retrata o momento da declaração feita em 28 de julho de 1821 por José

San Martín, no qual estão pintados os supostos personagens principais deste ato histórico. Entretanto, mesmo com o processo de emancipação em relação à Coroa espanhola, como os demais países da América Latina, o Peru ainda mantém heranças coloniais, alvo da problematização de Yuyachkani que “indaga quais imaginários políticos podem emergir da concentração de imagens da história de um país marcado pela violência, e quais ideais de interferência na realidade seus artistas evidenciam” (ZAMARIOLA, 2018, p.4).



La proclamación de la independencia del Perú, de Juan Lepiani



Segundo a antropóloga Lilia Schwarcz (2019), as imagens são elementos fundamentais na construção de memória. Muitas vezes são vistas como algo que legenda o que existe na realidade, ilustrando questões tomadas como absolutamente verdadeiras. Entretanto, as imagens têm data, origem e intenção. Elas criam ideias, fabricam versões dos acontecimentos e não necessariamente correspondem ao que de fato ocorreu, como se nota no quadro de Lepiani que, embora produzido mais de oitenta anos depois da independência, fixa no mural oficial da História um episódio distorcido pelos detentores do poder da época. Como tantas ilustrações, *Proclamación de la independencia de Perú* carrega uma intenção simbólica alinhada a interesses políticos. Deve ser encarada enquanto documento que, de acordo com Le Goff (1990) é um produto da sociedade e não pode ser visto como algo naturalmente inerente ao passado, mas como construção e versão da realidade.

Yuyachkani examina com desconfiança esta tela peruana imortalizada em livros e museus históricos. Ao oficializar e legitimar conceitos sobre o mundo, tal quadro constrói um imaginário coletivo específico sobre o que foi o passado e o que é a História. “As imagens desenham e forjam nossa carteira de identidade e impõem modelos de lembrar e de esquecer.” (SCHWARCZ, 2019³). Isto significa que esse tipo de representação não é

apenas um documento, um produto da sociedade, mas também ponto de partida que a produz, estabelecendo comportamentos e saberes aparentemente naturais, mas que respondem a projetos ideológicos. Tais imagens instauram um modo de habitar o mundo no presente, ao mesmo tempo em que cristalizam a memória específica de um passado aceito sem necessidade de ser posto à prova, “sob o véu de uma verdadeira cegueira” (idem).

Exemplo destas imagens como estruturas de naturalização do conhecimento são aquelas que fundaram a concepção de descobrimento das Américas. A ideia de que estas terras não foram invadidas, mas descobertas, ou “des-cobertas” (idem) – em um processo no qual supostamente não houve violência, apenas passividade e comunhão entre os povos que aqui estavam e os que aqui chegaram – é algo naturalizado pela memória coletiva, institucionalizada como verdade até hoje. Esse acontecimento estampado em inúmeras imagens inaugura o que se denomina História do Brasil, do Peru, ou de qualquer outro país latino-americano; uma história fundada no encobrimento que celebra falsos descobrimentos, uma história que se inicia de forma monárquica, elitizada e europeia e contaminará comportamentos sociais com heranças e gestos coloniais.

³ Esta citação bem como as demais que aparecerão na presente tese referem-se à palestra da autora no Seminário direito à memória, SESC-SP, 2019.



Este é um exemplo no qual se configuram práticas de esquecimento emparelhadas com a ilusão de que existe apenas uma memória e uma interpretação do passado. É importante desconfiar do que é consensual e hegemônico, e buscar outros pontos de vista diferentes dos vencedores das batalhas: “Sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas, na resistência, no mundo privado, nas catacumbas” (JELIN, 2002, p.6). Isto faz da memória um espaço de disputa política, não só contra o esquecimento, mas contra a sustentação de uma versão única da História. Yuyachkani com seu espetáculo luta por narrativas dissidentes, marginais, entrando em embate com imagens icônicas, desarmando certezas. O grupo peruano prefere então pintar outros quadros e pensar em memórias no plural: múltiplas, processuais, e dotadas de contradições das mais distintas naturezas.

“Uma história constrói a imagem ou a imagem constrói uma história?” (SCHWARCZ, 2019). Esta é então a pergunta lançada pelos estudantes de *Discurso de promoción*, que, diante da obra de Lepiani, se questionam se esta representa o que de fato aconteceu, já que traz os heróis da proclamação vestidos com uniformes da elite civil, eclesiástica ou militar. A tela não inclui mulheres, negros e índios (como Túpac Amaru e Micaela Bastidas, que lideraram a maior rebelião indígena anticolonial da América Latina no século XVIII), figuras capitais para o processo de independência, mas constantemente esquecidas, apagadas e ausentes nas narrativas

oficiais. Como diz Schwarcz, o quadro legitima um modelo histórico que prevê a exclusão social, que prevê uma história seletiva, que se lembra de uma parte e se esquece de outras, que dá o direito de memória a apenas uma parcela da população.

Assim, Yuyachkani por um lado se empenha em subverter lembranças selecionadas pela história oficial e válidas para a comunidade peruana; e por outro, na mesma proporção, em reacender memórias fadadas ao esquecimento não apenas pelo projeto colonial que sobrevive até hoje, mas aquelas apagadas durante o conflito interno no país. A política do olvido dos 80 a 2000 trabalhou por abolir vestígios que comprovassem a violência. Os cadáveres desta guerra contra a memória foram aniquilados para dispersar logo as cinzas e com elas provas de que a catástrofe realmente aconteceu. O Peru, como os demais países da América Latina, tem um:

Arquivo obscuro enraizado na história nacional, um memorial de danos que vai desde a colonização até o presente, um registro refeito de documentos mutilados, relatos inconclusos, reclames não escutados, afrontas, perseguições e genocídios (...) chamado por José Martí de “nossas dolorosas repúblicas americanas”. Casos abertos que esperam resolução, cadáveres sem nome, fossas comuns, crimes impunes, relatos contraditórios e desarticulados formam a paisagem desoladora da história ao mesmo tempo conhecida e oculta da violência política, econômica e cultural. (MORAÑA Apud DENEGRÍ; HIBBETT, 2016, p. 14).

Discurso de promoción luta contra projetos de esquecimento colonial e da guerra interna. Ambos atacaram o direito da população de selecionar



o que queria conservar, o que conhecer e dar a conhecer de sua própria história. No programa do espetáculo, tais questões já estão anunciadas:

Onde estão os outros, e por que são necessários em nosso discurso? Por que essa ausência ainda é sentida? Por que esse quadro do passado tem algo a dizer sobre nós? (...) O resultado é uma visão de país que põe em evidência a longa lista de dívidas pendentes da independência e a liberdade conseguidas em 1821. (...) Talvez isso seja uma metáfora daquilo que interpela nossa condição cidadã sobre o que sentimos que a república ainda nos nega. (RUBIO, 2017).

Em *Proclamación de la independencia de Perú* estão delimitados caminhos e escolhas da memória peruana que quer “lembrar um pouco e esquecer muito mais” (SCHWARCZ, 2019). A tela faz parte da agenda nacionalista *criolla* limenha cujo projeto coletivo de apagamento das identidades diversas se instaura em prol da valorização do europeu. Este projeto de branqueamento vem desde a Colônia, mas guarda heranças arraigadas nas sociedades latino-americanas até hoje. Segundo o historiador carioca Luiz Antônio Simas (2019), a solução para a colônia era branquear, era esquecer os antepassados negros e indígenas. Trazer o imigrante europeu significava limpar, ao longo das gerações, não somente as cores de pele não-brancas, mas suas manifestações culturais. Tais práticas de aniquilamento ultrapassavam a dimensão física até alcançarem instâncias cosmogônicas e concluírem a varredura de saberes afroameríndios da formação civilizatória dos países latinos.

De acordo com o antropólogo peruano Gonçalo Portocarrero (2015), de forma análoga o *criollismo* tentou espremer na sua ideia de *nação* uma população heterogênea, tornando invisíveis aqueles que não eram brancos. Investir na tradição *criolla* como modelo nacional peruano significou construir uma “comunidade nivelada pela mescla, a anarquia e o empobrecimento generalizado que sucedem à independência” (PORTOCARRERO, 2015, p.27) O quadro de Lepiani escancara a ideia da independência como um movimento de elite, centralizado em Lima – sendo que as batalhas pela emancipação ocorreram em todo o território nacional –, no qual seus heróis, homens brancos e nobres acenam para uma “multidão compacta, uma massa brumosa” (idem); um público com poucos rostos, sem marcas identitárias; uma ideia de povo abstrato e homogêneo que em nada se assemelha à realidade, mas ajuda a cristalizar a imagem de um “nós” equivocado e de uma coletividade idealizada.

Quando Yuyachkani traz este quadro para *Discurso de promoción* que abre o laboratório pedagógico, ele provoca o participante/espectador a dar-se conta da imagem equivocada da comunidade peruana e da incoerência de que países de maioria indígena tenham uma historiografia proeminente branca. O Peru é um país múltiplo e precisa contar outras histórias, que não substituam, mas se confrontem às narrativas oficiais. O grupo assim tenta problematizar esta memória afastada da celebração da pluralidade, de padrões democráticos e práticas anticoloniais.



Retomando a ação do espetáculo, depois da tentativa de modificar o quadro em questão, quando um *Ukuku*⁴ entra em cena falando quéchua, colocando uma bandeira com as cores do arco-íris do *Tawantinsuyo*⁵ sobre a bandeira que estava sendo erguida por San Martín – e aqui logo de cara a maioria dos espectadores se depara com a problemática de não possuir ferramentas para compreender culturas e línguas não hegemônicas –, os estudantes chegam à conclusão de que aquela pintura não é representativa, não é suficiente. Nem mesmo o teatro e suas operações de representação são suficientes para dar conta de tamanha complexidade abafada na narrativa oficial de história do país. Em uma só tela há grandes quantidades de memórias e esquecimentos:

TERESA: (...) Vocês acreditam que esta tela representa verdadeiramente o que foi a independência? Vocês estão vendo por exemplo a presença de escravos negros? Existe um pintado por aí mas não é suficiente. Vocês veem por acaso algum grupo de indígenas? Não! (Ukuku entra e fala em quéchua).

TERESA: Exato! Porque olhem, só! O que temos aqui? Um grupo de notáveis, de militares, falando a uma multidão anônima. Não se vê a festa, a dança, a celebração pelo triunfo, não vemos aos representantes de todos os povos que lutaram por este gesto libertário. Onde estão as comunidades celebrando? Onde está a festa? (Ukuku coloca uma bandeira com as cores do *Tawantinsuyo* sobre a bandeira que estava sendo erguida por San Martín no quadro).

TERESA: Sim! Teríamos que criar uma nova tela que representasse o que realmente aconteceu, ainda que não gostemos do que se

verá. Nosso discurso de formatura não pode ser parte de uma história única e oficial. Desculpem, mas vamos começar de novo! Que venham todos os personagens novamente, começaremos pelo presente.

ANA: (...) Este quadro é insuficiente, este palco é insuficiente, este espaço é insuficiente! Devíamos ter a possibilidade de contar nossa história de outras maneiras! (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2017)



Discurso de Promoción | Claudia Córdova (2018)

⁴ Personagem cômico andino cujos jogos de improvisação em festas populares transgridem normas estabelecidas e ironizam relações de poder.

⁵ “Quatro regiões do mundo unidas entre si”, cuja capital Cusco, umbigo do mundo, seria a referência principal. As estudiosas do universo andino María Rostworowski e Carla Dameane Souza adotam tal palavra no lugar de “Império Inca”, que estaria alinhada a conceituações ocidentais.



A partir de então, na tentativa de construir um novo “*discurso de promoción*”, os atores adentram ao espaço cênico pintando outros quadros, outros personagens com outros corpos e vozes. É a vez dos afetados pelo conflito armado, das mulheres submetidas ao programa de esterilização forçada de Fujimori, das meninas prostituídas a serviço de mineradores, dos músicos e dançarinos populares, vendedoras de mercados, amazônicas escravizadas por senderistas, soldados anônimos, esposas de policiais mortos, os próprios atores e atrizes. Estas figuras periféricas se fazem presentes, marcam sua existência no curso da História; uma História de contradiscurso, uma História a “contrapelo” (BENJAMIN, 1996): não uma História imperial e eurocêntrica, nem heroica que apaga legados do terror dos anos 80-2000; História não como destino traçado, pintado em quadros oficiais, mas sim de confronto de memórias. História que encara o luto, nomeia os mortos, enterra os ossos dos fantasmas. Por fim, uma história contra colonial, na qual está posta em xeque “a lógica anti-universalista e anti-homogeneizadora, que afirma *outro-modo* ou *modo outro* de vida.” (HAAS, 2017, p.61).

Discurso de promoción estampa as batalhas contra a amnésia nacional. O esquecimento porta silêncios “sobretudo se pensarmos que o silêncio está cheio de barulho. Toda vez que há silêncio, há muito barulho social” (SCHWARCZ, 2019). O próprio termo esquecimento alinha-se à ideia de esconder. A memória resgatada por Yuyachkani trabalha para tirar o

passado dos esconderijos e colocá-lo à mostra, trazê-lo à luz. Segundo Schwarcz, a memória guarda o sentido inverso da morte. A morte seria o esquecimento. Ao oficializar a história ocidental como única possível, as outras memórias são esquecidas, as outras vidas estão fadadas à morte. “Somos domesticados na lógica ‘penso, logo existo’, mas também podemos pensar ‘danço, logo existo, bato tambor, logo existo, morro, logo existo’. Enquanto a sua história for contada na casa dos ancestrais, você está vivo. Quando não contarem mais, você morreu” (SIMAS, 2019b). Yuyachkani celebra a vida quando busca outras formas de narrar os elementos que a história oficial buscou aniquilar.

A partir deste olhar, *Discurso de promoción* age na contramão dos atos e sentimentos patrióticos fruto da proximidade do bicentenário da independência em 2021. Esta pausa ou dissenso aos festejos freia a celebração de uma pátria marcada pela desigualdade. Para o pensador peruano Victor Vich, o espetáculo assume a responsabilidade de construir uma visão crítica da História em vez do mero discurso comemorativo. A obra joga com contradições ao opor dois momentos diferentes. No primeiro há o clima festivo de quermesse escolar, mas pouco a pouco o espectador se dá conta de que esta atmosfera é irônica criando um simulacro de nacionalismo. O segundo momento ocorrido dentro da sala do teatro desconstrói a festa de antes e “mostra, sem compaixão, que a História é uma ruína, que o presente é uma ruína e que os espectadores – os cidadãos –



devemos saber confrontar estas ruínas com muita coragem". (VICH, 2017, p.1). Há pouco a celebrar.

Já não temos ricas montanhas, nem belas terras. Não podemos celebrar os políticos, nem a Igreja, nem os chamados "empreendedores", nem os empresários formais que, desde quase três décadas armaram tudo para que os celebremos. Não. Quase tudo funciona mal no Peru, quase tudo se deteriorou e está corrupto. A obra mostra como o racismo continua vivo, como o machismo continua exercendo seu poder, como a violência e o crime são hábitos cotidianos e como a corrupção se transformou em nossa forma de viver (e gozar) mais verídica. Hoje não podemos celebrar o velho estatismo econômico, menos ainda este neoliberalismo dogmático – tão parecido às velhas ideologias – que clandestinamente deteriora o país (VICH, 2017).

Durante a roda de conversa sobre o espetáculo no 11º laboratório, um dos participantes brasileiros (Diogo Spinelli) chama a atenção para a tensão entre identidade nacional e questionamento do patriotismo, pois atualmente no Brasil seria difícil fazer um espetáculo com tantos símbolos pátrios já que estão sendo utilizados pelos movimentos de direita no país. As cores verde e amarelo e o hino nacional estão relacionados aos grupos pró Bolsonaro que de alguma forma ressignificaram tal simbologia. Rubio responde que na primeira parte do espetáculo estão os típicos festejos, músicas e bandeiras veiculadas pela mídia em feriados de celebração da independência. É necessário olhar para eles com desconfiança ainda que gerem uma identificação e uma sensação de pertencimento. Então, quando esta festa é interrompida e o público entra na sala, vê a contraparte, o inverso de antes, se distanciando e problematizando a experiência



patriótica que recém vivenciou. Nesse momento inicia-se a jornada de re- virar a História oficial, de examiná-la a contrapelo, de afirmar que ela é insuficiente.

Contudo, tal insuficiência não se aplica apenas à História, mas aos modos de contá-la e compreendê-la. No prolongamento destas questões para o 11º *laboratorio*, os participantes/ espectadores são convidados a, como diz Simas (2019), ampliar gramáticas de leitura de mundo. De acordo com o pensador, se as estruturas ocidentais não abarcam narrativas outras, as ferramentas disponibilizadas pela educação hegemônica para compreender manifestações e ações não oficiais são limitadas. A herança colonial não se trata apenas de desigualdade e injustiça social, mas deixa “como legado um eurocentrismo intelectual que nos impede de compreender o mundo a partir do nosso próprio mundo e de nossas próprias epistemes” (HAAS, 2017, p.64). Com sua obra e também com as experiências no laboratório, o grupo afirma que outros caminhos são possíveis, caminhos de uma pedagogia liberada da “vigência de um projeto de dominação ser/saber/poder” (RUFINO, 2018, p.1).

Nós enquanto *quéchua-hablantes* temos o direito de escolher se queremos ou não revelar nossos segredos. Falar uma língua permite ter uma percepção que a cultura estabelecida não tem. Nesse país tudo deveria ser transparente, mas ficou extirpado desde o processo de colonização. O que falta é justamente descolonizar os espaços de pensamento para acessar a cultura própria, as culturas originárias deste país. (...)Não temos que nos ver nos espelhos alheios. Do alheio e do universal temos que tomar aquilo que nos

seja necessário, imprescindível e reconhecer-nos como um repositório de uma cultura originária. (CASAFRANCA, 2019).

A presença do quéchua, de máscaras populares, vestuários, cantos e instrumentos andinos, mitos amazônicos, danças afroperuana, bandeiras do *Tawuantinsuyo* desestabiliza padrões de leitura do espectador que pode se dar conta da *insuficiencia* de recursos de que dispõe para entender outras histórias. Os elementos que aparecem em *Discurso de promoción* também estão disponíveis aos participantes da oficina pouco acostumados com tais manifestações não dominantes. Como veremos, as práticas do laboratório incluem o acesso a estes mesmos objetos, manifestações e cosmovisões que convidarão os aprendizes a experimentar no próprio corpo modos dissidentes de ser/conhecer; modos de inventar batalhas contra o esquecimento, contra a violência de uma memória seletiva, e contra modos únicos de ocupar o mundo. O laboratório assim se inicia com um aquecimento contra-colonial. Este é a primeira entrada pedagógica daquela semana de trabalho no qual serão celebradas possibilidades de mobilizar comportamentos, reposicionar memórias, resgatar saberes apartados.

1.2 OPERAÇÕES DO ACTOR-TESTIGO

O testemunho tem o potencial de insistir, incomodamente, naquelas dimensões do conflito que não foram deixadas para trás, que são parte de uma temporalidade mais larga e que por isso supõe um desafio para a sociedade do presente (...) [ele] constitui uma ferramenta para a identificação e a análise crítica de discursos e



práticas que ainda nos falta superar para efetivamente deixar de reproduzir as origens e significados estruturais da violência. (HIBBETT; DENEGRÍ, 2016, p. 32)

10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



1.2.1 Testemunhos diversos para furar narrativas únicas

Quem irá operar estas propostas, quem fará aparecer tais memórias será o *actor-testigo*, ou seja, o ator e sua condição de testemunha. Yuyachkani está interessado em trazer à luz narrativas pessoais do participante da cena a fim de que a voz de cada um apareça para

problematizar, completar ou contradizer o que está sendo exposto pelo discurso teatral. O ator com suas possibilidades de testemunhar entra e sai dos personagens ou situações construídas, estampando seus pontos de vista sobre os mesmos e desestabilizando esquemas de representação. Se essa história não é suficiente, se este palco não é suficiente, Yuyachkani inventa modos de enfrentar a insuficiência da representação através da materialidade dos corpos e suas memórias individuais que habitam o espaço cênico. Estas presenças poderão subverter ou oferecer outras facetas apagadas pela narrativa hegemônica que espreme em sua única versão tantos silêncios, tantas histórias outras.

Podemos utilizar três exemplos vistos no 10º *laboratorio abierto* que estampam tais preocupações de Yuyachkani, a partir dos quais a reflexão acerca das operações do *actor-testigo* poderá ser tecida. Os artistas apresentaram células cênicas que estavam trabalhando nos últimos meses. Um dos atores nos conta que no ano de 1992, sua festa de aniversário de dois anos foi interrompida por um som de explosão. Era o atentado na rua Tarata no bairro de Miraflores, que deixou mais de 200 feridos, marcando o terror na população da capital peruana. A partir de então, instaura-se na cena certo contraste: a tensão da violência com notícias de jornal da época se choca à atmosfera festiva na qual o público é servido com comidas típicas de aniversário. Tal estranheza faz o espectador hesitar em comer os quitutes comemorativos pois, frente aos acontecimentos



violentos, o apetite parece diminuir, e a degustação de algo festivo parece se configurar luxo e privilégio de poucos.

Neste ponto da encenação, a memória do ator Daniel Cano é sobreposta à memória do país, fazendo com que nosso olhar antes focado em uma história pessoal se amplie para a História do Peru. E, ao mesmo tempo, em via de mão dupla, a História do Peru deixa de ser vista como algo distante e idealizado, para tornar-se concreta, ancorada pela experiência cotidiana de quem a vivenciou.

Esse dispositivo de justaposição de memórias também aparece na célula apresentada pela atriz Silvia Tomotaki, descendente de orientais, quando faz um paralelo de suas origens com as raízes do ex-presidente Fujimori. Silvia veste uma máscara tradicional japonesa, executando movimentos de artes marciais com um leque e uma bandeira do Peru. Ao

tirar a máscara se evidenciam seus traços orientais, como se os dois rostos (o seu e o da máscara) não guardassem tanta diferença. Neste momento, escuta-se um áudio gravado: “isso não é uma ficção. Estes são meus olhos, esta é minha boca, meu nariz”. Em seguida, Silvia expõe um trecho do documentário *Manual de sobrevivência do artista no Peru* que acusa o ex-presidente de ter se aproveitado da imagem de japonês para chegar ao poder. A memória particular e pública se colam, agora no próprio corpo da atriz que carrega as mesmas origens da principal figura autoritária do país. No jogo entre identidade e distanciamento, as individualidades de Silvia interessam ao espectador, pois são colocadas em contexto. Suas marcas emparelhadas às de Fujimori redimensionam o fato de ser descendente de japoneses e lembram ao público de que acontecimentos e lembranças pessoais não estão isentos de seu entorno social.



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

Em outra cena do projeto de 1992, a atriz Lucero Medina está nua e se lava obsessivamente lembrando que, quando criança, sua mãe a obrigava ir muito limpa para a escola, com medo da cólera que custou inúmeras mortes ao Peru. Lucero não interpreta personagens ou fábulas, mas coloca em cena seu passado. A mistura entre a experiência individual e o fato histórico da doença no país gera camadas de sentido para a simples ação de limpar-se. Segundo Rubio, erguem-se pontes entre memória pessoal e coletiva, na qual o discurso em prol da assepsia em contraste com a crueza do corpo nu possibilita o espectador a ter dimensão da epidemia difícil de ser controlada pelo governo peruano, e a ideia de que a saúde é privilégio de poucos. A memória é performada e encarnada no corpo nu da atriz, ao mesmo tempo em que elaborada de forma poética, dispensando a representação.

Esta performatividade da memória e seu modo simbólico de apresentação gera no espectador conhecimento referente ao passado do Peru, em conjunto com a formulação de um possível olhar crítico para discursos hegemônicos e governamentais nestes casos de higiene, naturalização do poder de Fujimori e do terror do conflito armado. Ao mesmo tempo, a presença do material poético afasta a mirada única. Segundo Rubio, os matizes simbólicos evitam panfletarismos do assunto que pode ser visto de forma poliédrica, mais além do que a transmissão de uma mensagem.

O processo testemunhal individualiza a experiência histórica blindando-a de generalizações, compreensões únicas e discursos homogeneizadores. As estruturas de poder em tempos de violência, como o caso peruano, na tentativa de diluir sua responsabilidade pelos acontecimentos de horror, apostaram em apagamentos de provas, em silêncios, reticências, falseamento, negações. Estas estratégias cancelam a memória, emudecem as individualidades, as dissidências, os dissensos; desautorizam as histórias outras. Quando Daniel Cano conta que seu aniversário foi atravessado pela explosão em Miraflores, o espectador se depara com uma prova de que o terror aconteceu de fato, invadiu e transformou as vidas cotidianas no país. A potência dos testemunhos reside então na coexistência das diversas narrativas cuja multiplicidade quebra a versão única da História.

O testemunho desconstrói discursos hegemônicos já que não aspira nem a ser universal nem a buscar uma certeza, mas o testemunhante busca liberar-se da grande carga que leva nas costas. Este aspecto do testemunho é de suma importância porque permite que sejam estes outros sujeitos da história quem se representem a si mesmos como produtores de discursos. (ULFE in ULFE; CÂNEPA, 2006, p.214)

Como diz Jelin (2002), o desaparecimento de corpos e a destruição de documentos durante os períodos de ditaduras e conflitos armados na América Latina são ameaçados por descobrimentos de fossas clandestinas somados aos testemunhos de sobreviventes ou familiares de vítimas,



que no caso peruano, foram registrados pela CVR. Estes vestígios do passado (os ossos dos mortos e a palavra dos afetados) são importantes indicadores do horror negado. Por isso, dentro da investigação de Yuyachkani, os dispositivos de *actor-testigo* recuperam, através da voz própria de cada ator, outras vozes escondidas, denunciando estratégias de silenciamento e olvido que as forças oficiais imprimem ao ocultar rastros e queimar provas de violências diversas. Assim, o participante dos *laboratorios abiertos*, ao experimentar a condição de *actor-testigo*, poderá dar sua versão de acontecimentos históricos e se engajar no resgate de memórias próprias, dissidentes, ou esquecidas. O participante acompanhará Yuyachkani na busca por invenções de ações no mundo, de teatralidades específicas, de dispositivos pedagógico-artísticos que possam driblar memórias da morte.

Não é de hoje que dinâmicas de distanciamento interessam aos trabalhos de grupos preocupados em problematizar contextos históricos ou discursos hegemônicos. Entrar e sair do personagem e desconfiar do processo de representação são conhecidos mecanismos para que o espectador também possa se afastar do universo de ilusão e buscar vínculo próprio com o que vê. A condição de testemunha é trabalhada de várias maneiras em modos cênicos latino-americanos, como nas formas épicas, brechtianas, com narradores, com personagens-coringa de Augusto Boal etc. Ela está presente em operações de um ator-autor que se faz

responsável pelo que diz e faz no palco. Um ator que não tem apenas a capacidade de aprender e falar o texto prévio, mas de pensar e escolher seu discurso; de articular sua realidade, suas crises pessoais e sociais em respostas estéticas. Um ator que se distancia do personagem, o interroga, concorda ou discorda do que diz, desconfia do que faz. No caso de Yuyachkani, o ato de testemunhar abarca todos estes dispositivos, mas guarda outras especificidades para que se torne resistência contra a manipulação de esquecimentos e se faça fundamental para a conservação de memórias não oficiais de uma História insuficiente.

1.2.2 O contexto testemunhal da CVR: quando a primeira vítima falou ao mundo

Ainda que tal ponto não seja novo ao ato teatral em si, na proposta de Yuyachkani há outras camadas e complexidades. Esta condição de testemunha investigada pelo grupo não está ancorada apenas nas modalidades de inspiração brechtiana, mas tem data de nascimento e é fruto de um contexto social concreto e específico. Consolida-se depois do período de conflito interno no país, com a criação da CVR que coletou relatos de diversos grupos sociais como camponeses de regiões andinas, moradores dos povos amazônicos *ashánicas*, militares da zona de emergência e membros dos grupos armados Sendero Luminoso e do Movimento Revolucionário Tupac Amaru.



Este processo buscou não somente informar a opinião pública sobre os atos de violência, mas criar espaços de escuta aos afetados. Aqueles que até então “não tinham voz” puderam aparecer publicamente ao mostrar-se como indivíduo e representante de sua comunidade. O que resulta central para as vítimas não é necessariamente o conteúdo do testemunho, mas o ato mesmo de falar e ser escutado pelo Estado. “De repente me senti um pouco importante, parte da sociedade não se esqueceu de mim” (ULFE, Apud ULFE; CÁNEPA, 2006, p. 211) disse o familiar de um assassinado logo após prestar seu relato. A CVR encara a prática do testemunho como política de cidadania, ao desmontar aparatos de esquecimento dos anos de conflito. Com o ato de fala, ela assume a tarefa de lutar pela memória frente forças de ocultamento de vestígios do terror, “mostrando os horrores da guerra ‘desde dentro’, tal como foram vividos por aqueles que sofreram na própria carne.” (ibidem, p. 208).

Com tal conjuntura, Yuyachkani se pergunta qual o sentido de fazer teatro frente a uma operação cujo foco estava no testemunhante, nos afetados diretos, na emissão em primeira pessoa, em quem sofreu a violência e pode dizer ao mundo com voz própria o que aconteceu. Este contexto testemunhal radicaliza processos, dispositivos de linguagem e temas de investigação do grupo. O ponto de vista do ator, sua biografia e

corpo importam ao trabalho cênico de forma contundente: “no dia em que o primeiro testemunho foi dito, no momento em que o primeiro afetado pela violência falou ao mundo, denunciou o que havia vivido, cancelou representações não solicitadas políticas e artísticas.”⁶

A partir deste momento, o grupo aprofunda sua estética do *cuero au-sente* sobre a qual estava se debruçando durante os anos de conflito. Nela, como veremos melhor no capítulo 5, a voz própria aparece como resposta ao corpo aniquilado, ao desaparecimento forçado. Personagens claramente construídos dão lugar a presenças e comportamentos acompanhados por testemunhos, vozes próprias, pontos de vista e biografias dos atores. Surgem espetáculos como *Rosa Cuchillo* (2002), onde uma mãe procura o corpo de seu filho mesmo depois de morta; *Antígona* (2000), cuja protagonista encara o desafio de sepultar o irmão; ou *Adiós, Ayacucho* (1990), na qual o dirigente camponês Alfonso Cánepa, torturado, mutilado e enterrado de modo incompleto numa fossa comum, faz viagem até Lima em busca de seu corpo para poder ser sepultado dignamente. Tais obras marcaram a problemática do grupo, que se estenderia pelas produções seguintes: como corporizar um personagem que não tem corpo? Como equacionar o corpo do personagem ausente e o corpo do ator visível? Em seguida, o pós-conflito gera um ator que testemunha,

⁶ RUBIO, M., 2019 em fala feita no 11º laboratorio abierto.



que busca a própria voz em vez da representação da voz do outro. A cena agora leva em conta os segredos individuais, os detalhes da experiência, as dores, a vida afetiva, as separações, as chaves escondidas que fazem sentido a cada enunciador.

A conjuntura criada pela CVR não transformou apenas o trabalho de Yuyachkani, mas englobou uma série de ações simbólicas encaradas como batalhas pela memória e justiça no cenário de urgência social do Peru pós-conflito. A necessidade de olhar para o passado, reelaborar o terror e lembrar para não repetir é marcada não somente pela multiplicação de campanhas para punir responsáveis ou pela criação de associações de apoio a vítimas. As tentativas de reparação perpassam também o terreno simbólico. Entre elas estão grupos de discussão e investigação, conferências e eventos sobre o tema, museus e lugares de memória, placas e monumentos, além de intervenções urbanas, produções cinematográficas e objetos visuais, musicais e cênicos que fomentam a construção de ética e poética da memória chamadas por Vich de poéticas do luto a serem analisadas mais adiante.

Para a pensadora peruana Margarita Saona (2017), fotografias, pinturas, monumentos públicos, museus podem formar uma rede de narrativas dissidentes, distantes de versões heroicas sobre a guerra interna veiculadas pelo Estado Fujimorista. Vich vai na mesma direção, quando afirma que somadas à luta travada por movimentos de direitos humanos,

estas produções tentam dar conta dos silêncios das autoridades e responsáveis pela violência. De acordo com Saona, muitas obras de arte e outras intervenções no território da cultura ativam a memória coletiva, definida como práticas públicas de recordar que produzem conhecimento inclusive entre aqueles que não foram sujeitos da experiência, mas que são capazes de se identificar com as dores das vítimas de um trauma social.

A participação de Yuyachkani nas audiências públicas e a entrega do informe final da CVR à população também faz parte deste conjunto de ações que transborda a feitura mesma dos espetáculos influenciados pelos temas da violência como as apresentações de *Adiós*, *Ayacucho* e *Rosa Cuchillo* em praças públicas das regiões mais afetadas. Detalharemos tais questões no capítulo 5.

Traçada esta rede conceitual na qual está inserido o *laboratorio abierto* de Yuyachkani, pode-se observar a oficina ministrada por Teresa e Rebeca Ralli na 11ª edição, responsável pela parte de voz e palavra relacionadas aos temas de memória individual e social. No primeiro exercício cada um deveria escrever um breve texto completando as frases: “eu tenho/ a noite sonhei/ eu gostaria/ eu detesto/ amanhã/ ser homem é/ ser mulher é/ eu sou/ tenho olhado”. Estes estímulos provocaram os jogadores a escrever do ponto de vista individual, se aproximando da condição de testemunha.



Depois de feito, os participantes trocam os textos entre si para poderem trabalhar com uma palavra que não é sua. São convidados a se apropriar do material através de dinâmicas de aproximação do texto tais quais dizê-lo em voz alta pelo espaço de olhos fechados, sem interpretar. Segundo Teresa, há a tentação de se construir um personagem, pois este parece ser um lugar mais protegido. Entretanto é importante resistir a tal tendência para evitar a espetacularização do outro. Como veremos, serão vários os momentos nos quais os atores do grupo solicitarão um menor esforço em representar, justamente para que a operação do testemunho possa ser evidenciada em sua própria teatralidade. A partir do momento em que os textos estão devidamente apropriados, são justapostos à partitura com objetos, trabalhada na oficina de Ana Correa do dia anterior, que será analisada mais à frente.

Cada participante tem agora um material complexo que irá colocar em relação com o outro no *jogo das fronteiras* proposto por Teresa, no qual podem se deslocar pela sala dividida em círculos reservados para os relatos pessoais evocados pelo texto trabalhado anteriormente. O espaço de fora dos círculos é destinado à ação da partitura corporal onde cada jogador se relaciona com os outros corpos. Em uma divisão análoga ao público/privado, Teresa provoca estados de transição entre o que é secreto, individual e o que pode ser compartilhado; o que é testemunho e o que é construção estética.

Os jogadores em questão encontraram algumas dificuldades e continuaram agindo individualmente mesmo nos espaços reservados ao diálogo. Na conversa final, um dos participantes se perguntou qual era a real diferença entre as delimitações, pois ninguém se relacionava com ninguém. Ainda que houvesse o convite para jogar com o outro, as pessoas tendiam a ocupar ações de protagonismo: “privatizamos o espaço público. O que torna público um espaço? Desde quando no espaço privado temos que olhar o que ocorre diante de nossos olhos, e no público temos que agir para sermos vistos? O sinônimo de espaço público é ação, fazer,



executar?”⁷. Teresa responde que em nenhum momento havia proposto divisão entre público/privado, mas entre personagem e presença. Entre condição de testemunha e ação codificada no espaço compartilhado.

Essa fronteira dá contornos ao ator-testemunha que, ao trazer sua voz ao palco e suas memórias pessoais para um contexto de história social, não constrói mais um personagem, mas se afirma enquanto presença. Segundo a atriz Gabriela Paredes⁸, serão construídos comportamentos cênicos, linhas movediças que tencionam a vida ou o corpo do eu-ator e outras texturas simbólicas e fictícias. Neste limite poroso, há espaço para a voz própria, uma voz cidadã, comprometida com questões do presente que amplia o objetivo único do ator de criar figuras ancoradas no âmbito da representação. Teresa exemplifica este movimento em *Discurso de promoción* opondo os dois momentos do espetáculo. No primeiro, feito fora da sala teatral, os atores estão “atrás” dos personagens, representando professores, apresentadores da quermesse, alunos e funcionários. Na segunda parte feita dentro da sala, há a desconstrução tanto do discurso festivo (como analisado anteriormente) quanto do processo de representação: os atores vestidos com uniformes não interpretam, mas evocam as figuras de estudantes, misturando essa imagem com discursos

próprios. Para Teresa, trata-se de uma metáfora do movimento de fora (da sala e do ator) para dentro (deles mesmos).

Este é um entre tantos dispositivos inventados por Yuyachkani a fim de experimentar a operação do *actor-testigo* fundada na valorização do relato pessoal inaugurado pela CVR. Entretanto, ela própria esconde contradições importantes a serem examinadas, já que é tomada como ponto de partida ou estopim para uma mudança radical na forma de se pensar e fazer teatro do grupo peruano.

1.2.3 Buracos e âncoras da memória contra um sano olvido

Na concepção ética da CVR está estampada a máxima “um país que esquece sua história está condenado a repeti-la” (2003). Uma espécie de *slogan* que acompanhou suas ações e informes públicos. A ideia de “lembrar para não repetir” é constante na maioria das políticas de reparação e justiça frente a um passado de catástrofes. Entretanto, ela pode guardar alguns riscos – inclusive o do próprio esquecimento – para os quais Yuyachkani se atenta em seu trabalho testemunhal. Estes perigos podem ser situados com o olhar de Jelin (2002) quando ela considera um tipo de olvido que alivia o peso do passado para poder olhar o futuro, ou se utiliza das catástrofes de ontem para projetar um amanhã cheio de promessas aliadas a interesses específicos de grupos do poder. Para a autora, esse

⁷ Comentário de Maurício Schneider, participante do 11º *Laboratorio abierto*. 2019.

⁸ Em comentário ao longo do 11º *Laboratorio abierto*. 2019.



esquecimento liberador permite retomar o vivido sem a carga da História e se relaciona às tentativas de reconstrução de comunidades, esbarrando em riscos progressistas. Tais gestos ajudaram a inventar tradições nacionalistas para legitimar Estados totalitários em período de conflito. É imediata a relação com discursos de extrema direita como o caso brasileiro atual, ou o modelo nazista, que utilizou de tal argumento para prometer a reconstrução de uma Alemanha pós-guerra em cacos.

Isto não significa que a CVR tenha sido construída com identificações fascistas, pelo contrário, alinha-se a preocupações dos direitos humanos e ocupa lugar importante na agenda contra impunidades. A ideia de “lembrar para não repetir” ou “*no hay mañana sin ayer*” aparece na luta dos povos afetados pelo Holocausto ou pelas ditaduras do Cone Sul para que o terror não volte a acontecer. Ainda assim, é importante compreender que Yuyachkani não reproduz o modelo de lembrar proposto pela CVR e talvez esteja mais interessado na potência testemunhal que ela inaugura.

A noção de memória analisada por Jelin se relaciona com concepções análogas. A primeira é denominada pelo filósofo búlgaro Tzvetan Todorov “abusos da memória”, na qual o passado é recuperado de forma “literal e não exemplar” (TODOROV, 2000, p. 30). A segunda é concebida por Francesca Denegri e Alexandra Hibbett (2016), estudiosas da CVR. Para elas, o conceito de lembrar e esquecer contido na organização dos testemunhos do conflito interno pode ser chamado de *buen recordar*. Ele

concebe o passado violento como uma ferida que precisa ser reaberta, apesar da dor que possa causar. A fim de alcançar a cura individual e coletiva e a purificação dos erros de um país supostamente reconciliado consigo mesmo, esta concepção cria um discurso progressista e uníssono do passado no qual diversos setores teriam com o que se identificar. Há a promessa de um caminho harmonioso e produtivo que a sociedade poderia trilhar depois de fechar cicatrizes.

Essa corrente implícita entre verdade e reconciliação que este *buen recordar* dá por direito, apesar de ser este um discurso secular, seria o da redenção no seu sentido cristão, isto é, a verdade do verbo que salva e libera da condenação a quem a escuta e a segue; só que, neste caso, trata-se de uma salvação que não é o céu dos evangélicos, mas o ideal de democracia a que uma nação moderna como o Peru aspira (HIBBETT; DENEGRÍ, 2016, p.29).

De acordo com as autoras, o *buen recordar* conduz a um *sano olvido*, uma purificação da dor através de um suposto esquecimento saudável, ou esquecimento redentor que feche a ferida de vez. O *buen recordar* implica despolitizar o passado, atitude pouco crítica ou autocomplacente daquele que narra e olha a experiência, como se *lembrar* (e logo esquecer) fossem suficientes para não *repetir*. Estas concepções tendem a fechar vazios de relatos, unir discontinuidades, zerar contradições, atar fios soltos, ou seja, forçar a memória esburacada, múltipla e dissente a afirmar-se verdade única sobre o passado. Para Hibbett e Denegri, é importante abrir debates públicos que considerem a pluralidade de versões com as



quais é necessário negociar. Só assim seria possível construir uma memória coletiva e compartilhada, ainda que instável e em constante mutação.

Em diversos momentos do 11º *laboratorio abierto*, tais questões de idealização do passado e de construção de verdades generalizadas e consensuais apareceram nas práticas com os testemunhos dos participantes. Um deles pode ser observado na oficina de música e ritmo ministrada por Julian Vargas, na qual o grupo pode, através da improvisação coletiva, compor uma canção com o tema fio condutor do curso. Os trinta jogadores cantavam em coro “*esta historia no es suficiente*”, de acordo com a melodia e pulsação descoberta coletivamente. Intercalando com o refrão, cada participante construía uma frase musical que expressasse o que tal ideia significava para si: ter bandidos governando e obstruindo o pensamento; repressão aos povos que querem lançar sua voz; história está escrita com sangue; lembrar das mulheres lutadoras das nossas terras; não ter ideia da minha própria história nem da história dos países vizinhos; tem algo escondido mas eu vejo de qualquer modo; desenterrar as histórias de minha gente; estou cansada de ficar calada e hoje vou soltar a minha voz; coração como bandeira para borrar as fronteiras; podemos mudar a história?; ler a história nas entrelinhas.

Com este simples exercício proposto por Julian, os participantes puderam ativar sua memória particular e, em relação ao que fruíram de *Discurso de promoción*, criar pela primeira vez um material artístico que

conjugasse suas vozes individuais frente a uma questão social. Ao mesmo tempo, para Rubio, este exercício teve respostas didáticas, deixando o tema pesquisado demasiado explícito. Ao diretor seria mais interessante buscar outras camadas e contradições, mesmo que dentro de uma voz coral. Esta literalidade pode ser notada nas frases que carregavam ideias generalizadas e pouco ancoradas em experiências pessoais, ainda que na instrução de Julián a oração deveria estar comprometida com uma memória individual a partir do disparador lançado pela obra. A ideia do *buen recordar* na qual o passado é visto como lugar único a ser cicatrizado e superado tangencia tais frases musicais compostas, fazendo com que Rubio alerte sobre as criações de grandes teses ou que levantem bandeiras totalizantes como “Viva a América Latina” ou “Abaixo o patriarcado”.

Teresa Ralli também defende o testemunho em relação a gritos de luta. É ele que poderá furar esquemas universalizantes com suas particularidades; é ele que trará à tona experiências dissidentes que dificultarão a tendência progressista e homogeneizadora do *buen recordar*. Para a atriz, o interessante seria cruzar aquelas ideias-tese com memórias pessoais, com buracos e contradições das vidas de cada um, para não entregar ao espectador algo total como o passado: fechado e pronto. Há uma zona de mescla, onde tensionam-se seres sociais e individuais, criando teatralidades complexas.



Diagnosticando esta generalização, Julián Vargas propôs um novo caminho para o material criado na improvisação. Cada participante deveria fisicalizar sua frase, relacionando-a à memória individual originada pela ideia esta história não é suficiente. O ator pediu para que os jogadores lembrassem de uma situação de suas vidas com o máximo de detalhes – cheiros, cores, sons, ações – evitando a representação: “não estamos interpretando, não estamos falando de personagens, mas falamos da memória, de momentos de ser, momentos de estar”.⁹ O mesmo material foi explorado mais tarde na oficina de Ana Correa, como veremos, que também se preocupou em aproximar estas frases a narrativas pessoais a fim de evitar memórias uníssonas e visões únicas de mundo.

Em contraposição *ao buen recordar*, Denegri e Hibbett propõem o *recordar sucio*, um modo de lembrar que por um lado contempla diversidades das versões contidas no vasto material testemunhal recolhido pela CVR, e por outro se relaciona com o passado visando aprendizados e não reconciliação. Tais perspectivas pedagógicas deste *recordar* valorizam o testemunho como possibilidade de transformação, como motor de uma História pouco estanque e aberta a mudanças, sem que isso signifique a promessa de um futuro melhor. Este redimensionamento do uso da memória contribui para a análise dos procedimentos testemunhais

inventados por Yuyachkani que evitam a busca do progresso social, a lógica de abrir a ferida, curá-la e partir adiante. Mas ao contrário, propõe conviver com a cicatriz, olhar para o passado a partir das necessidades e problemáticas do presente, e encontrar outras narrativas, histórias particulares que ajudem a tecer uma memória complexa, “uma memória que recorde não um passado deixado atrás, mas um passado que habitamos agora e no qual, sem certeza de uma verdade ilustrada, devemos trabalhar atentos à infinidade de matizes com os quais as catástrofes da história se fazem presentes”(HIBBETT; DENEGRÍ, 2016, p.31). Evita-se, assim, que o *laboratorio* seja encarado como processo de terapia ou purificação. O trabalho do *actor-testigo* não objetiva a redenção ou cura, não visa apenas a resposta emocional do seu interlocutor (empatia ou condenação) e por fim não tenta encerrar acontecimentos como uma realidade superada e arquivada, pronta para virar a página e começar uma nova história.

Durante o *laboratorio* uma das participantes se pergunta sobre a abundância de relatos pessoais no teatro contemporâneo, especialmente nos espetáculos ditos testemunhais: “Compartilhar o íntimo em cena é um ato político. Falar de si pode significar falar do mundo. Mas às vezes vejo que os testemunhos não são úteis pois se fecham em si mesmos. Quanto é necessário compartilhar para que isso ultrapasse o limite do território

⁹ VARGAS, J. Instrução de exercício no 11º Laboratorio abierto. 2019.



individual e se torne político?”¹⁰. A problematização é válida e faz com que o grupo possa definir ainda melhor seu campo de investigação:

Também me faço a mesma pergunta e penso às vezes que técnicas – que deveriam ser respostas em momentos de crise – se convertem em modismos. Esta operação de que estamos falando e investigando não substitui a terapia, não se assemelha ao psicodrama, não é o ato de falar de si, mas tenta enfrentar o desafio de compartilhar memórias cenicamente, principalmente em uma sociedade de pós conflito, na qual nos perguntamos qual a memória de que se necessita quando se quer olhar e entender aquilo que foi doloroso¹¹.

Rubio ainda completa sua ideia aludindo à memória literal e à memória exemplar descritas por Todorov. A primeira corresponde ao retorno e manutenção de momentos traumáticos da vida pessoal ou social sem perspectivas de mudança. “Existe muito teatro com boas intenções, comprometido com seu tempo, que volta a passar pela dor e permanece nela.”¹² Esta operação de alguma forma tende a re-vitimizar os afetados. Segundo o diretor, uma vítima que conta ao público sua tragédia e revisita sua dor está condenada a ser vítima eternamente; a espetacularização de sua tragédia converte esta memória em escândalo ou em ato sensacionalista e retira dela a possibilidade de transformação. “Não há aí cidadania, mas vitimização *per se*”¹³.

Este foi o mesmo desafio da CVR com suas dinâmicas testemunhais: convidar os afetados a falar evitando produzir piedade de seu interlocutor, mas localizar a dor do enunciador em um determinado ponto do tempo sem que se torne eterno. Segundo Ulfe, esta operação vai na contramão de um “abuso da memória” (TODOROV, 2000, p.10), fazendo com que quem fala/quem lembra não permaneça em sua “figura doída” e transforme-se em “agente de sobrevivência e de luta pela verdade” (ULFE, 2006, p.215). O problema do abuso da memória, não é a recuperação do passado, mas o apego obsessivo a ele que torna a experiência estéril, fechada em si mesma. Quando um indivíduo ou grupo fica preso ao tempo que passou, idealizando-o tanto de forma festiva quanto de modo sofrido, há uma certa sacralização da memória na qual ela se torna fixa, sem margem para problematizações (no caso de uma visão saudosista) ou superações (no caso do luto). Nesta obsessão o passado é soberano e reprime o presente e suas possibilidades de mudança. O abuso de memória condenado por Todorov baseia-se no uso literal das lembranças, cujas vítimas e crimes são condenados únicos e irrepetíveis.

Se por um lado, quando uma experiência do passado é vista em sua literalidade, permanecendo intransitiva e não conduzindo a nada além dela mesma, por outro lado há uma memória exemplar que olha o

¹⁰ Comentário de Angie Ferrero, participante do 11º *laboratorio abierto*. 2019.

¹¹ RUBIO, M., 2019 em fala feita no 11º *laboratorio abierto*.

¹² Idem.

¹³ Idem.



acontecimento, mas a partir do presente. Ela revisita o passado objetivando não repetir, mas aprender com ele, como na operação do *recordar sucio* descrito acima. Todorov propõe uma volta exemplar ao passado na qual a memória é a chance de compreender complexidades da experiência e vislumbrar situações novas. Nesse tipo de memória, “a recordação se converte em um exemplo que permite aprendizagens e o passado se converte em um princípio de ação para o presente” (JELIN, 2002, p.15). Encarar assim a memória implica a tarefa pedagógica de entender causas e consequências do acontecimento e não fixar ou guiar comportamentos futuros como ocorre nas memórias literais quando fazem do acontecimento algo insuperável submetendo o presente ao passado.

Em *Discurso de promoción* os atores perguntam ao público se este prefere pensar nas questões da história a começar do hoje ou daquilo que se passou, voltando-se para o quadro da *Proclamación de la independencia del Perú*, não para discutir o período da emancipação, mas para, a partir dele, problematizar estruturas de heranças coloniais atuais.

TERESA: Esta tela pertence ao passado. Uma parte de nós quer começar pelo presente. Queremos que nosso discurso de formatura fale dos temas que nos interessam agora. E esse quadro nos transporta ao passado. Sim claro que é um belo quadro. Durante toda a nossa vida o vimos nos livros, nas celebrações, enfim, faz parte da nossa imaginação. Claro, também é verdade que o passado é importante para entender nosso presente. Mas queremos começar pelo hoje. (GRUPO CULTURAL YUYUACHKANI, 2017).

Ecoando tal ponto de vista na dimensão pedagógica dos laboratórios, o grupo convida os participantes a lançarem um olhar para a memória de forma não literal, partindo das questões do presente de cada um, como visto na improvisação conduzida por Julián Vargas ou no jogo das fronteiras proposto por Teresa Ralli que ganha amplitude na oficina posterior, ministrada por Rebeca Ralli. Em um dos exercícios, cada jogador deve se colocar no meio da roda onde há um microfone, e transitar livremente por dois comportamentos: o primeiro com a sequência corporal colada ao texto, conquistada na oficina de Teresa; o segundo com um relato pessoal evocado a partir daquela partitura. O primeiro deve ser feito no espaço, o segundo falado no microfone. Assim, um simples elemento diferenciaria o comportamento da presença da construção codificada.

Novamente no jogo apareceram questões filosóficas e sociais generalizadas e pouco confrontadas com narrativas individuais, fixando um olhar literal para a experiência, tornando-a pouco flexível e passível de mudança. Frases ditas pelos participantes como “ser mulher significa ser forte e não deixar ser abusada pelos homens. Ser homem significa fazer-se responsável de seus atos” abrem raras possibilidades para contradições e problematizações do presente/passado, e inclusive sobre o fato de ser mulher ou ser homem. Rebeca chama a atenção para a tentativa de se criar um mosaico menos literal e mais complexo levando em conta particularidades dos relatos que poderiam ou não causar um processo de



identificação com o espectador, enquanto o discurso totalizante se apresenta como verdade obrigatoriamente de todos. Alguns participantes se aventuraram na transição e cruzamento de fronteiras, deixando clara a diferença entre testemunho e ação simbólica. Nestes momentos de jogo entre territórios foi tecido um material próximo à memória exemplar, na qual o passado é retomado para iluminar o presente, como veremos em alguns de seus textos a seguir. Os trechos destacados em itálico são aqueles correspondentes aos testemunhos pessoais ditos ao microfone:

Tenho dois tesouros. Dois filhos. Você vai estudar teatro? Mas você já tem tudo. Você tem uma família. Tem uma profissão. Já tem um esposo. Uma casa. Você está perdendo tempo. Está perdendo dinheiro. Você tem que cuidar de seus filhos, atender seu esposo. E assim eu me sentia culpada. Mas como ser mulher significa ser forte, agora estou aqui, presente.¹⁴

A noite passada eu sonhei que eu voava num bosque úmido. Ser homem no Chile é algo muito complexo, mas ser mulher é ainda mais. Amanhã começa um novo ciclo. Estou desperto. Eu sou a busca. Vi todos os meus ossos. Eu os limpo e reorganizo. Eu gostaria de poder levantar voo de novo se tivesse asas. Esse texto não é meu, é da Carolina, mas ele me evoca um conflito do passado, uma situação parecida de quando eu estava na universidade em 2007. Um professor nos pediu para que contássemos uma história pessoal. Então contei a todos meus colegas a história de abuso que sofri aos 7 anos. Nessa época sabiam disso apenas eu, minha mãe, meu pai. Foi um processo de alívio, de purificação. Acredito que compartilhar algo que era muito pessoal, pode se tornar social e assim repito agora nesse outro exercício.¹⁵

Ser homem para mim é ser humano, e ser mulher é ser humano. E eu sou. E esta frase está completa. A noite sonhei que estava em um teatro para crianças, que fazia teatro para crianças. Eu sonho bem pouco de noite. Talvez porque sempre estou um pouco acordada quando durmo. / Era a época do terrorismo e tínhamos ferros cruzados nas janelas que serviam para que se o vidro se rompesse não se estilhaçasse para dentro de casa. Eu dormia ou acreditava que dormia. Na escola tínhamos treinamento: alarme de bomba, todos no chão. Uma mão cobre os tímpanos, a outra protege os rins, porque a onda expansiva pode te machucar. Um dia, eu dormia, ou acreditava que estava dormindo. Tinha 5 anos e começou um tremor de terra e eu não sabia o que fazer porque se eu acordasse seria porque havia uma bomba. Então lembrei do treinamento. Me joguei no chão, uma mão nos rins e outra nos tímpanos. Mas era só tremor, e no tremor temos que sair das casas. Meu pai me pedia para eu descer as escadas e sair para a rua e eu paralisada dizendo: 'não posso! Tenho que me proteger das bombas, vou ficar no chão até passar a onda expansiva'.¹⁶

A primeira vez que ouvi a palavra massacre foi em 1992, em um domingo. Foi um massacre em uma prisão de São Paulo. Entendi que massacre queria dizer o assassinato de duas ou mais pessoas. Nesse domingo morreram 111 presos. Depois de 20 anos comecei a trabalhar em prisões com adolescentes e adultos com histórias muito semelhantes. E cada vez que me lembro deles, quero voltar a olhá-los de outras perspectivas. Estes anjos perdidos entre a angústia e a liberdade. / Eu gostaria de ter conhecido meus avós e meus pais. Detesto que me tratem como uma qualquer. Esta noite sonhei com fardas militares e com meu amigo de infância. Sou perdida entre a angústia e a liberdade. Aqui nesse país uma bala vale mais que uma vida.¹⁷

¹⁴ Texto de Sylvia Ichillumpa, participante do 11º *Laboratorio abierto*.

¹⁵ Texto de participante do 11º *Laboratorio abierto* que preferiu permanecer anônimo

¹⁶ Texto de Angie Ferreiro, participante do 11º *Laboratorio abierto*.

¹⁷ Texto de Carla Dameane Souza, participante do 11º *Laboratorio abierto*.





10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



Com este exercício, os participantes adentraram ao campo da experimentação da presença e da condição do *actor-testigo*, que testemunha seu tempo, cruza suas histórias com a de seus países sem supervalorizar uma voz individualista ou um discurso íntimo que se encerre nele mesmo. A memória singular não aparece sozinha, separada de seus contextos, mas como afirma Rebeca, tenciona-se com outros materiais e

comportamentos sociais. Neste jogo o enunciador não habita nem somente suas memórias privadas, nem produz discursos-tese óbvios e absolutos. A potência de uma memória exemplar, defendida por Todorov encontra assim lugar privilegiado nestes dispositivos de criação de Yuyachkani, em que a mescla de tempos presentes e passados ancorada nas narrativas pessoais evita a construção de uma memória generalizada e supostamente válida para todos. Novamente a condição de *actor-testigo* trabalha junto da consigna “história não suficiente”. Os testemunhos pessoais exemplificados nos trechos acima – valorizar um jovem presidiário, assumir um abuso sexual ou enfrentar o discurso machista dominante –, trazem à luz memórias não canônicas escondidas em relatos cotidianos que subvertem comportamentos normativos e verdades fixadas pela hegemonia.

1.2.4 Desafios do dizível e do indizível, desafios de dar conta de si mesmo

Como vimos, a História oficial possui armadilhas pois é sustentada por provas que legitimam o passado e lhe dão veracidade. Vimos também que, quando um acontecimento é fixado em documento, ignoram-se lacunas, silêncios e contradições dos relatos orais. De acordo com a psicóloga social Ecléa Bosi, embora protegidos pela couraça da legitimidade para agradar o poder vigente, estes tipos de arquivos são empobrecidos, já que dissolvem dissonâncias, dissidências e conflitos, considerados digressões inúteis: “com certeza os erros e lapsos [de uma narrativa oral]



são menos graves em suas consequências que as omissões da história oficial” (BOSI, 1994, p,37). Para a autora, ao serem ditas, as palavras de outros participantes (negos, mulheres, indígenas) podem tecer uma rede mais complexa acerca do passado composta por matizes sociais e de subjetividade:

Mais do que o documento unilinear, a narrativa mostra a complexidade do acontecimento. É a via privilegiada para chegar até o ponto de articulação da História com a vida cotidiana. (...) A fonte oral sugere mais que afirma, caminha em curvas e desvios obrigando a interpretação sutil e rigorosa. (...) Feliz o pesquisador que se pode amparar em testemunhos vivos e reconstruir comportamentos e sensibilidades de uma época! O que se dá se o pesquisador for atento às tensões implícitas, aos subentendidos, aos que foi só sugerido e encoberto. (BOSI, 1994, p,17).

Todorov também pontua que as formas de lembrar são diferentes em sociedades orais e em organizações letradas, como a Europa alfabetizada, justamente onde nasce o descaso com outras maneiras de registro e de transmissão de conhecimento. Sobre o mesmo assunto, como veremos nos últimos capítulos, a mexicana Diana Taylor, com ideias de arquivo e repertório, discorre sobre esta memória não oficial e não fixada pela letra, mas que resiste ao tempo através da performatividade efêmera e não palpável de testemunhos contados, cantados, dançados.

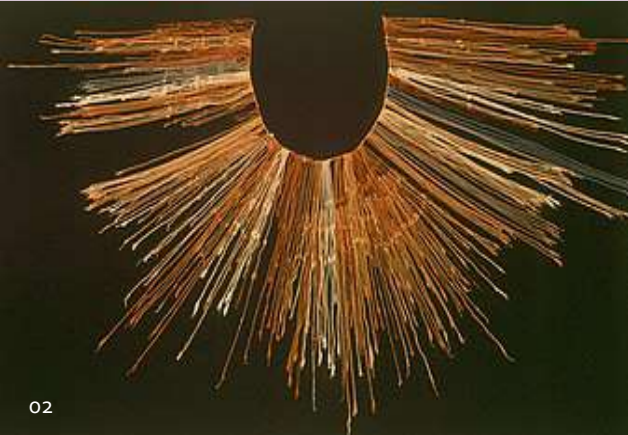


10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)





02



03



04



05



01

Ao pensar no contexto peruano, não apenas a CVR privilegia narrativas deste tipo, mas a tradição dos povos originários do país (afrodescendente, andina e amazônica) se baseia na oralidade e em outras grafias contidas em rituais, objetos, tecidos, músicas. Como diz o ator Augusto Casafranca que é *quéchua-hablante*¹⁸, se na língua existe a palavra “escritura” (*qelqa*), a cultura andina também possui uma escritura (encontrada em *kipus*¹⁹, mantas²⁰, *mates burilados*²¹, *tabuas de sarhua*²², *arpillas*²³) que demanda outros modos de leitura. Um destes exemplos é o vasto conjunto de *retablos* que no contexto do conflito armado ganha novos significados pelos artistas ayacuchanos. Como será aprofundado adiante, estas pequenas caixas traziam representações da violência nas comunidades andinas. Para Ulfe, os *retablistas* se

convertem em testemunhantes e os *retablos* em testemunhos, veículos para a comunicação de opiniões e para a transmissão de memória anti-heroica, anti-hegemônica e não-letrada que se revela através de experiências diretas vividas pelos artistas.



06

¹⁸ Palavra que se refere à população andina falante da língua quéchua.

¹⁹ Sistema pré-hispânico de contagem e registro feito com cordões e nós.

²⁰ Sobre as quais são tecidas linhas com imagens e símbolos da cosmovisão andina.

²¹ Desenhos talhados em cabaças que retratam o cotidiano de comunidades andinas.

²² Tábuas de madeira sobre as quais se registra eventos do dia a dia de camponeses originalmente da província de Sarhua, em Ayacucho.

²³ Mosaico bordado em alto relevo com representações da vida no campo e cidade. Durante o conflito armado, todos estes suportes de memória e sistemas de escritura passaram a ser objetos de expressão de cenas da violência de suas comunidades.

Aqui está o próximo ponto que afasta a investigação do *actor-testigo* proposto por Yuyachkani da concepção do *buen recordar* criticada por Denegri e Hibbett. Nesta, o testemunhante deve dar “conta de si mesmo” (BUTLER, Apud DENGRI; HIBBETT, p. 37), deve saber tudo sobre si e lembrar com fidelidade todos seus atos e motivações. Entretanto tal concepção esbarra na incompatibilidade de o testemunho ter valor de prova. Sua subjetividade o desautoriza a ser documentação fidedigna sobre o ocorrido. Uma narrativa que organiza recordações é provavelmente ambígua, processual, mutante. Os buracos de um testemunho não se relacionam somente com lapsos de tempo, mas também com certa seleção que a memória faz frente aos acontecimentos.

De acordo com diversos autores que pensam relações entre violência e narrativa (como Todorov, Moraña, Jelin, Bosi, Denegri e Hibbett), o passado é por natureza incomunicável e se apresenta como desafio para a palavra, um desafio tanto para a racionalidade quanto para a emoção. Existem ainda aqueles testemunhantes que escolhem não contar pois o fato penoso de narrar se converte em repetição do trauma. Como afirma Jelin, às vezes a palavra não dá conta de lembrar, não porque a recordação seja impossível de ser dita, mas porque foi impossível de ser vivida. Para a autora, se misturam os limites do vivido, os limites do dizível e os limites do que se pode ser escutado.

Converter a experiência em um relato comunicável (...) é muito mais complexo do que parece. Exige um ir e vir entre o fato e o urdimento da trama em que este vai adquirindo sentido. O testemunho se mostra como uma representação (oral, visual ou escrita) da experiência. E como em toda representação se produz uma margem de tensão e de angústia; algo que não se diz ou que se diz demais, algo que simplesmente não pode ser comunicado (ULFE, 2006, p. 208).

O estudo sobre o corpo e doenças realizado pela antropóloga e médica Kimberly Theidon (2004) nas comunidades andinas de Huanta e Ayacucho no pós-conflito mostra como algumas mães preferiam esquecer o passado para não transmitir “más recordações” aos seus filhos através do leite. Este temor é o mesmo que embasa o filme peruano *Teta assustada* (2009), na qual Fausta, nascida do abuso sexual cometido por um senequista, tenta se proteger de futuras violações, como se tivesse herdado pelo leite o mesmo destino de sua mãe. Para Ulfe (2006), este é um caso de memória tóxica que se materializa, se incorpora, se instaura no corpo, já que contar uma história implicaria reviver fisicamente a dor.

Quando um sujeito narra, tende a engajar todo o corpo no ato de lembrar: “dedos trêmulos, espinha torta, coração acelerado, dentes falhos, urina solta, a cegueira, a ânsia, a surdez, as cicatrizes, a íris apagada, as lágrimas incoercíveis” (BOSI, 1994, p.39). Esta ação corporal se distancia do ato da escrita de uma memória que permite apurar, retocar, editar, apagar o que será registrado. Já que os dispositivos inventados por Yuyachkani não têm a intenção de instaurar processos terapêuticos



muito menos de repetir a dor e vitimização, o grupo terá de enfrentar o problema de mesclar documentação com emoção que envolve um participante ao testemunhar. Na cena operada pelo *actor-testigo* ocorrerá o cruzamento entre estas duas instâncias: a afetação na corporeidade de quem diz em primeira pessoa e sofreu a experiência misturada com a chance da construção e edição do material da memória a partir de suportes poéticos e texturas teatrais, como veremos no próximo subcapítulo.

Assim, a condição de *actor-testigo* leva em conta a dificuldade de narrar, os aspectos indizíveis e suas contradições, além de evitar a revitimização, o auto-centramento, a produção de relatos-tese e a volta literal ao passado. Estes desafios conduzem às diferentes possibilidades de enunciação e leitura de um testemunho ao esclarecer aspectos desconhecidos de uma história insuficiente, complexificar a interpretação dos fatos, confundir e apresentar paradoxos a registros oficiais. A impossibilidade de um testemunhante dar plena conta de si mesmo – isto é, a impossibilidade da exatidão da lembrança e da verdade absoluta de um relato – é valorizada por Yuyachkani em sua tentativa de problematizar a memória consensual e única. Em vez de lutar contra as dificuldades dos testemunhos, os participantes dos laboratórios então serão convidados a enfrentá-las e jogar com elas. Trata-se de “uma tarefa ética e politicamente

necessária, um esforço para criar novos conceitos e ideias que sejam capazes de redimir as ruínas ampliadas do passado” (DENEGRÍ; HIBBETT, 2016, p. 38).

1.3 DANÇAR A MORTE: O SALTO DO DOCUMENTO À POESIA

Só porque querem falar sobre suas vidas, o baile parou?²⁴

10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



²⁴ Comentário de Tirso Causillas participante do 10º *Laboratorio abierto*



1.3.1 Pátinas poéticas e a subversão documental

Ao ser perguntado pelo participante Marcelo Soler no 10º *laboratorio* se os trabalhos do grupo podem ser considerados teatro documentário, Rubio prefere evitar tal classificação. Para ele, como nas perspectivas discutidas até aqui, a ideia do documento legitima versões do poder, já que dá veracidade aos fatos, cristalizando-os enquanto algo irrefutável. Ainda que as obras de Yuyachkani contenham objetos de memória pessoal, objetos históricos, artigos de jornal, mapas, testemunhos, biografias dos atores, isso não significa que estes ocupem a cena para oficializar verdades, mas pelo contrário, tensionam, refutam e oferecem outra ótica ao passado: através do uso de suportes alternativos, as narrativas dissidentes se tornam visíveis. A teatralidade do grupo desloca a noção de documento, aqui assumido como construção, levando em conta o ponto de vista de quem o forjou. Assim como as imagens analisadas por Schwarcz, estes materiais são postos em cena para serem lidos com desconfiança, para que se identifique sua intencionalidade: “os documentos não aparecem, aqui ou ali, pelo efeito de qualquer desígnio dos deuses. Sua presença ou a sua ausência dependem de causas humanas que não escapam à análise” (FEBVRE Apud LE GOFF, 1990, p.469).

O pesquisador brasileiro Marcelo Soler, o mesmo participante que fez a pergunta a Rubio, relaciona documento com obra artística, já que ambos devem ser colocados à vista do espectador, escancarados nos seus

devidos modos de produção. A construção só será percebida quando o público significá-la enquanto tal. O ato e a intencionalidade de documentar não bastam se o espectador não percebe o caráter documental. Assim os envolvidos poderão entender obra e documento, realidade e memória como invenções: construções passíveis de escolha e de mudança. Nos procedimentos inventados por Yuyachkani – principalmente em *Discurso de promoción, Hecho En Perú* e *Sin título*, melhor analisados no capítulo 5 – está implícito o convite ao estranhamento da realidade para que se revele o ponto de vista, se iluminem as escolhas da construção do documento e, por fim, se entenda a obra artística não como cópia, mas discurso articulado sobre o mundo.

Por isso, embora Yuyachkani não pretenda fixar fatos heroicos, sua tentativa de revelar memórias escondidas o localiza no campo do teatro documentário contemporâneo. Ou melhor, é justamente por problematizar a fixação de fatos que o grupo se insere em tal campo. Mais do que isso, aliado à presença e visibilidade de materiais que confrontam a voz oficial, os testemunhos ainda aparecem editados através de poéticas distintas. Tanto os participantes dos laboratórios quanto os artistas do grupo constroem uma cena que não cumpre o papel de mera reconstituição dos fatos, nem de simulacro de acontecimentos, mas submete arquivos a operações de linguagem. Os documentos trabalhados na cena e oficinas de Yuyachkani aparecerão cobertos por uma “pátina poética”



(DIÉGUEZ, 2021, p.34) e emoldurados em um contexto simbólico. O testemunho será colocado em tensão com outros elementos cênicos como máscaras, música, objetos, texto. A teatralidade aparece neste encontro do artifício com materiais cotidianos, no qual se grifa o caráter deliberado daquela construção e se revelam as escolhas artísticas daquele procedimento, unindo obra e memória: ambas movediças, ambas não acidentais.

Para o cineasta João Moreira Salles (2015), a obsessão do documentário em mostrar o real é suspeita, pois não hesita em misturar invenção e documento bruto. O autor pensa este tipo de obra artística mais como construção do que descrição o afastando de correntes da antropologia ou da arqueologia, já que o considera ato de imaginação. Na gramática cinematográfica, um documentarista se vale menos das imagens em si do que da sequência; menos do registro do que da edição.

A realidade que interessa é aquela construída pela imaginação autoral, uma imaginação que se manifesta tanto no momento da filmagem como no processo posterior de montagem. (...) Nenhum filme se contenta em ser apenas registro. Possui também a ambição de ser uma história bem contada. A camada retórica que se sobrepõe ao material bruto, esse modo de contar o material, essa oscilação entre documento e representação constituem o verdadeiro problema do documentário (SALLES, 2015, p.273).

Considerando esta teatralidade que valoriza não somente a informação veiculada por uma memória dissidente, mas o modo como ela será tratada, afastando a mimesis de dados de realidade, podemos analisar alguns procedimentos dos laboratórios em questão. Em um deles, o

participante Alex Clemente, dançarino de folclore peruano, criou uma cena a partir de um acontecimento de sua vida: quando dançou logo após ter visto sua mãe pela última vez antes de ela falecer. Sem narrar tal fato, dançou e somou um texto de outro participante que havia sido trabalhado na oficina de Teresa Ralli, além da partitura de movimentos com uma carteira escolar, fruto do exercício com Ana Correa. Este aglomerado de materiais de distintas origens permitiu que, segundo o próprio participante, se pudesse falar de algo recente e traumático. Para Alex, exercitar certa autoria através da seleção de material, gerou matizes e contrastes que possibilitaram o distanciamento da própria história e da própria dor.

Ao investigar dificuldades e descobertas de transformar a própria experiência em artifício, e aprofundando a perspectiva de que o teatro pode ir além da reprodução da realidade, os participantes dos laboratórios tiveram possibilidades de “experimentar uma verdade humana em um espaço de fingimento que é a cena” (CORNAGO, 2009, p. 3). Se Yuyachkani evita instaurar espaços terapêuticos onde o sujeito fala de si de forma demasiadamente íntima, através da marca do artifício pode-se subverter o que é subjetivo, ampliando-o para um gesto que será entendido e apreciado por um grupo maior. A operação de linguagem trata, edita, afirma ou se contrapõe ao documento e à narrativa cotidiana, lançando a memória individual para uma esfera poética e coletiva, e convidando o espectador





10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



a se identificar com a história e refletir sobre suas camadas políticas e sociais.

Voltando a dialogar com Todorov, Rubio se pergunta se há lugar entre a memória literal e a exemplar. Para o diretor, o desafio é que a primeira, mais apegada a afetos como saudosismo ou sofrimento, salte da esfera subjetiva e se torne exemplar, construindo pensamentos sobre o mundo e deixando legados e aprendizagens. Em Yuyachkani, esse salto da literalidade ao emprego pedagógico do passado

para possíveis transformações no presente ocorre através da operação de linguagem, na qual a memória ganha corpo, performatividade e endereçamento: o salto do literal ao teatral.

Transpostas artisticamente, as experiências do cotidiano são agora observadas através de outro prisma; realizada sob o olhar do espectador, a passagem da narrativa oral à cena gera metáforas que lhe

revelam o funcionamento da linguagem teatral. Estamos diante de atos de convivência que alimentam a construção da subjetividade (PUPO, 2015, p.113).

Tal dinâmica pode ser observada na cena de Norma Venegas. A participante do 10º *laboratorio* utilizou um paletó que aludia a um episódio de estupro. Os gestos deixavam claro tal abuso, dispensando palavras. Norma escolheu não falar “fui violentada”, ou “muitas mulheres são vítimas de violência sexual todos os dias”. Em vez disso, emoldurou tal informação quando manipulou a roupa masculina: a vestiu, a rechaçou, a circundou. Sem se valer de mimetismos, o indicador do paletó e a forma com que Norma o utilizou foram suficientes para nosso entendimento. Sabíamos que esta história era pessoal, mas ao mesmo tempo, abarcava o relato de uma mulher qualquer que extrapolava sua memória subjetiva sem dispensá-la totalmente. A origem íntima do testemunho não desapareceu, mas ganhou projeção coletiva ao ser endereçada ao público de forma não literal.

Em outro momento, a participante Luiza Altamiro criou uma dança com uma saia de papel *kraft* onde desenhou o povoado em que cresceu. Ela conta da sua avó e de sua infância, mas ao mesmo tempo, de dificuldades de toda uma comunidade peruana e das lutas de suas mulheres. No primeiro dia, Luiza trouxe esta saia para a apresentação pessoal, executando uma partitura de gestos no espaço. Ao longo do laboratório, o objeto adquiriu outros significados menos particulares que puderam ser



compartilhados com o público. O desenho da comunidade ampliou o jogo do objeto pessoal para uma esfera política. Além disso, nós, espectadores, pudemos identificar o caminho processual pelo qual Luiza passou, acompanhando as transformações de seu material e analisando as origens da criação final. Aqui se aponta mais um ganho pedagógico no qual o público-participante é capaz de decodificar a cena identificando seus princípios de construção e o modo em que a linguagem ali opera.

O processo de criação de cenas como a de Alex, Norma e Luiza possibilitou desarranjos da cotidianidade de cada testemunho, desestabilizando expectativas e hábitos de quem faz e de quem vê. Durante o laboratório, os participantes se relacionaram com o jogo entre arte e vida e com as fronteiras movediças entre o real e o artificial. Este movimento seguiu ocorrendo ao longo dos dias quando muitos dispositivos de criação de memória e de sua elaboração poética e ampliação política foram experimentados. Como ilustrado no exemplo do trabalho de Luiza, o

próprio curso da oficina pode ser examinado enquanto caminho de expansão das recordações subjetivas em direção a uma escala pública, no qual aos poucos os experimentos biográficos foram incrementados com artifícios cênicos.

1.3.2 Apresentações de si e o tamanho político da palavra

Dispositivos análogos de criação e ampliação de memória foram investigados em outros exercícios ao longo do laboratório, como na improvisação com objetos conduzida por Ana Correa a ser detalhada no capítulo 2. Durante o jogo, a atriz introduziu uma regra: ao bater de palmas, a imagem que estava sendo criada com os elementos deveria paralisar-se e algum participante poderia dirigir-se ao microfone e nomeá-la com uma palavra ou lembrança de suas vidas, narrando uma história pessoal ou inventando uma fictícia. Nas primeiras vezes, os títulos das imagens eram mais simples e literais, quase legendando o que estava posto. Entretanto, ao longo do exercício, as palavras foram cada vez mais entrando e se misturando ao jogo sem que Ana precisasse bater palmas e paralisar a ação.

Os participantes criaram uma situação de disputa entre duas figuras de supostos poderosos empurrados por seus séquitos, cada qual em um praticável móvel. No princípio, a dinâmica criou imagens de polaridade e competição, mas o quadro ganhou complexidade quando, a partir da proposição de Ana, cada jogador arriscou discursos (reacionários ou libertadores) de figuras políticas. A soma da palavra amplificada pelo microfone



10° Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



10° Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



com ações e objetos produziu um contexto de memória, um combinado de vozes e informações que lançou aquela improvisação não só para a esfera extracotidiana, mas principalmente para discussões públicas.

A mesma tensão entre palavra e gesto ocorreu quando um grupo composto somente por homens se pôs a jogar com cadeiras de plástico. Seus movimentos evocavam um tônus bélico, instaurando certa atmosfera de violência. Em um determinado momento, os participantes que estavam de fora se apegaram ao microfone para revezar palavras propositalmente machistas. Além delas foram ditas frases incentivadoras da masculinidade ou preconceituosas contra homossexuais. Era difícil identificar quem conduzia: se era o movimento que provocava a palavra, ou se a palavra que redimensionava o movimento. Ainda que não se erguessem fábulas com personagens, a interdependência entre o dito e o feito, entre a paisagem sonora e gestual, construiu uma narrativa, resignificando o que antes era apenas a improvisação de corpos masculinos e cadeiras de plástico.

A memória dos participantes foi tecida em coro, colocada em jogo, transformada em imagem poética. Neste caso, a materialidade física dos jogadores foi definitiva. O fato de serem homens, somado ao estilo da dinâmica implementada, fez com que a ideia do machismo aflorasse. Talvez se o grupo em questão fosse misto, as palavras ditas fossem outras.

Aqui a memória pode ser encarada enquanto materialidade, inscrita no corpo que se torna documento e arquivo, para o limite do jogo.

Com princípio semelhante, a improvisação conduzida por Rubio, melhor analisada adiante, também abriu problematizações da palavra. Em um determinado momento, o diretor disponibilizou o “microfone aberto”, com o qual poderíamos dizer nossas memórias. Essa foi a única instrução que causou certa paralisia no jogo. Antes da introdução do microfone, a improvisação se desenvolvia com inúmeros focos de atenção, danças, organizações no espaço, composições imagéticas complexas. Ao se abrir a possibilidade da fala, e uma fala de memória individual, as ações minguaram, deslocando o eixo para os inúmeros depoimentos pessoais ditos ao microfone. Estas falas sobre si empobreceram o jogo que só conseguiu ser retomado depois que um dos participantes gritou: “estava todo mundo dançando e só porque vocês querem falar sobre as suas vidas, o baile parou?”.

À certa altura, Rubio, insistindo na memória amplificada pelo microfone, trouxe um áudio que denunciava um esquema de corrupção. Em julho de 2018, o país viu seus políticos serem desmascarados por uma complexa operação de grampos em telefones, que identificava transações ilícitas entre os favorecidos. Rubio colocou uma destas gravações em jogo, abrindo diversas possibilidades para o uso do microfone. Houve quem amplificou uma entrevista com Fujimori, outro teceu um discurso



ironicamente de direita elogiando o presidente argentino Mauricio Macri e ainda houve os que debateram sobre temas polêmicos como a legalização do aborto, a questão da Palestina.

Sem deixar de ser testemunho, a palavra, antes evocada pelos depoimentos pessoais, se descolou da esfera íntima e alcançou não somente um tamanho político, mas principalmente se realocou no jogo enquanto elemento de sentido: ela não tomou o lugar da ação, mas a complexificou, criando uma nova camada de enunciação. A própria noção de memória

foi problematizada quando deixou de se restringir a lembranças particulares, ganhando proporções coletivas e performativas. O microfone realmente amplificou a palavra: expandiu seu som e seus sentidos literais. Os relatos puderam ser manipulados, desconstruídos, ironizados e postos em jogo conjuntamente com outros elementos como músicas, objetos, máscaras, que aos poucos também foram sendo introduzidos na improvisação.

Vimos que a operação do *actor-testigo* pode ser âncora para uma ideia generalizada de realidade, já que o ato de testemunhar a partir da própria experiência desestabiliza estruturas de representação e produção de verdades absolutas. Ao mesmo tempo, os exercícios acima evidenciam o jogo entre narrativas em primeira pessoa e poesia; relatos pessoais e construção simbólica; particular e compartilhado. Esta oscilação entre a memória coletiva de um país e recordações dos artistas ou dos participantes gera interesses temáticos e procedimentais no modo de Yuyachkani olhar para o mundo e construir ações pedagógicas e artísticas. Tal trânsito marcou as oficinas em questão. Por um lado, eram constantes os convites para transformar depoimentos particulares em memórias públicas, ampliando o alcance de uma lembrança individual. Por outro, era necessário ancorar memórias históricas nos dias de hoje e entender sua incidência cotidiana através da voz do *actor-testigo*.

10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



Este processo teve início uma semana antes do laboratório quando os participantes receberam uma carta de boas-vindas feita por Rubio com a tarefa de preparar uma breve apresentação: “você pode contar sua experiência ou apresentar um fragmento de trabalho artístico de até três minutos”. Esta foi a única informação do diretor que, apenas com a delimitação do tempo, não definiu regras como utilização do espaço, objetos etc. Não sabíamos tampouco se deveríamos preparar um relato ou uma cena, ainda que estivesse aberta a possibilidade de mostrar um “fragmento de trabalho”. Houve quem fez monólogos, dançou, tocou instrumentos. Raros foram os testemunhos sem qualquer tratamento poético ou unidade mínima de linguagem. Uns performativos, outros mais representativos, mas em todos a subjetividade se fazia presente, afinal, tratava-se de “se apresentar”. À primeira vista, tais exposições poderiam assemelhar-se às estruturas de Show de Talentos, no qual cada participante elegeria seu melhor a ser exibido. Entretanto, poucas foram as apresentações de efeito virtuosista. Na maioria delas, as pessoas vestiram a roupa do corpo, trouxeram objetos pessoais e histórias de vida.

Embora guardando algum nível de linguagem sem demasiada espetacularização, tais apresentações estavam coladas ao registro cotidiano e, ao longo dos dias, fomos experimentando modos de nossas subjetividades tomarem corpo poético. Se dentro do funcionamento do grupo há a condição de um ator-criador associado a um *actor-testigo* que se

posiciona na cena revelando o próprio de ponto de vista, e que vai além da interpretação de personagens projetados por dramaturgos, o trabalho no laboratório não foi diferente. Entretanto, após as apresentações iniciais não houveram comentários, ou prosseguimento, o que deixou questões sobre os sentidos desse procedimento: O que o grupo espera com as exposições? O que pretendem conhecer de cada um? O que se apresenta? A forma é realmente livre? Isto importa? Independentemente da falta de respostas, foi possível identificar algum tipo de estilização para perguntas: quem é você? Por que você está no laboratório de Yuyachkani? A exposição com endereçamento e a moldura para a biografia convidaram os participantes a encontrar uma forma outra de se apresentar, diferentemente do relato ou explicação.

Para Bosi (2003), a conquista da linguagem pode abrir caminhos para a superação de um ponto de vista fixo, já que as operações metafóricas costumam desestabilizar discursos totalizantes. Quando os atores ou participantes trazem suas biografias à cena, estas ganham camadas de teatralidade para que tenham força de confrontar arquivos oficiais tomados como modelo pelas vozes hegemônicas. Se a verdade exata não importa, serão necessários outros modos de dizer ou de não dizer. O *actor-testigo* escolherá o que quer e o que não quer contar e irá mergulhar na problemática de traduzir o que viveu, de elaborar simbolicamente a experiência, de traduzir os acontecimentos em linguagem, sem que precise



dar conta de si mesmo ou de voltar ao passado literalmente apegando-se a ele. Este é o pulo, o salto de transformação do documento cotidiano em objeto simbólico, que mesmo pessoal, deixa de ser íntimo para ganhar corpo, espaço e alçar voos poéticos e coletivos que interessem a um outro.

Encarando a aventura de transformar a memória em linguagem sem cair nas armadilhas da representação, as ações de Yuyachkani realocam a vida através do artifício, deformando o cotidiano, tratando testemunhos e outros documentos. Em seus laboratórios, o participante desaranja construções gestuais do corpo e perspectivas de si, expondo seu discurso sobre o mundo, responsabilizando-se por ele. As noções de documento de Le Goff e Schwarcz e de documentário de Soler e Salles abarcariam as práticas artísticas e pedagógicas do grupo, pois grifam construções não acidentais. Desnaturalizar um documento – seja ele, quadro da independência, seja estatística imprecisa de mortos de guerra – é uma das tarefas da teatralidade que em Yuyachkani é resistência contra psicologismos individualistas, contra modos normativos de ocupar o mundo e por fim contra máquinas de esquecimento. Por cruzar a natureza da vida e a natureza da arte, a teatralidade em Yuyachkani cria:

Um espaço privilegiado de criação, que permite ao homem refletir sobre a realidade desde um espaço de não realidade, o espaço da arte, que reivindica sua própria realidade artística. (...) Entre a cena da vida e a vida da cena, ilumina-se uma à outra, refletindo sobre a

vida a partir do teatro e sobre o teatro a partir da vida (CORNAGO, 2004, p.3).

1.4 TEATRALIDADE PARA UM PASSADO NÃO LITERAL: MICAELA BASTIDAS NO VAGÃO DE LA BESTIA

As memórias são simultaneamente individuais e sociais, já que na medida em que as palavras e a comunidade de discurso são coletivas, a experiência também o é. As vivências individuais não se transformam em experiências com sentido sem a presença de discursos culturais, e estes são sempre coletivos. Ao mesmo tempo, a experiência e a memória individuais não existem em si, mas sim se manifestam e se tornam coletivas no ato de compartilhar. A experiência individual constrói comunidade no ato narrativo compartilhado, no narrar e na escuta (JELIN, 2002, p.50).



1.4.1 Intersecções temporais, justaposições teatrais

Continuando com a análise do 11º *laboratorio*, é importante examinar o jogo entre memória e teatralidade, ambas assumidas como algo não natural ou não acidental. Vimos que a oficina ofereceu um vasto cardápio de trabalho com lembranças orais e particulares, princípio privilegiado pelos processos da CVR, ao contemplar pontos de vista dissidentes furando versões oficiais ou discursos de verdades generalizadas. Mas vimos também que, mais do que isso, era preciso testemunhar, mas não bastava apenas falar. As experiências de cada participante deveriam se trançar a contextos sociais que, ao serem arranjados sob o olhar do espectador, alçariam voos estéticos. A partir de formas de poetizar o ato de dizer em primeira pessoa, do engajamento do corpo no seu enunciado e da invenção de modos não cotidianos, não literais de arquitetar testemunhos e miradas ao passado, a condição de *actor-testigo* ganha contorno para enfrentar histórias insuficientes. Como os documentos, como as imagens forjadas, o teatral se opõe ao literal, pois exige escolhas e as escancara enquanto tais.

A teatralidade, entretanto, não deve ser encarada somente como especificidade da linguagem teatral, até porque esta, com o passar do tempo se transforma e se hibridiza. Além disso, haverá tantas teatralidades quanto suas manifestações, não apenas aquelas relacionadas a representações europeias. Ao longo dos anos, Yuyachkani se nutriu de diversas

estéticas provindas de danças populares, festas e mascaradas peruanas. Como veremos no capítulo 4, as teatralidades originárias, em especial andinas, são fundantes dos princípios de funcionamento da cena do grupo. Ao mesmo tempo, estes traços se encontram com outros mais performativos, contemporâneos e inclusive ocidentais, no que chamaremos de encruzilhada também a ser analisada adiante. De qualquer forma, pode-se identificar um denominador comum entre tantas teatralidades: a capacidade de furar o cotidiano, de lançar o olhar para o outro, para o diferente. Aí reside sua possibilidade pedagógica: “a essência do teatro não está, antes de tudo na capacidade de transgredir normas estabelecidas pela natureza, o Estado e a sociedade?” (EVREINOFF Apud FÉRAL, 2015, p. 97). Tanto a camada da linguagem quanto a ancoragem nas individualidades de cada memória fazem dos testemunhos cênicos dispositivos privilegiados de quebra do cotidiano, do hegemônico, do literal, do colonial.

Este movimento da teatralidade foi aprofundado na edição do laboratório de 2019, quando Rubio propôs um exercício que neutralizasse a tendência de interpretação e radicalizasse a ideia da não-representação. Os participantes deveriam caminhar pelo espaço como se fossem objetos pendurados, cancelando qualquer expressão e tentativa de enredo. As indicações do diretor apontavam para que os jogadores esquecessem sua condição humana, esvaziassem pensamentos e se transformassem em elementos inanimados, orientados apenas pelo olhar (que não decodifica



o que vê) e por um fio invisível que ligaria a cabeça ao teto. “Não há expressão, não há braço, não há joelhos, não há tensão na boca. Esvaziem suas almas, sua humanidade, não representem um objeto, vocês são o objeto.”²⁵

Para Rubio, este dispositivo pretende limpar as histórias marcadas no corpo. Entretanto ele faz mais sentido quando comparado ao exercício seguinte, no qual os participantes vivenciam um comportamento oposto com ações cotidianas que recobram a qualidade “humana”, como por exemplo caminhar por um jardim, descobrir seus elementos, cores e cheiros; ter a liberdade de se movimentar; perceber a diferença de olhar e significar o que vê; possibilitar o sentimento, o comentário, a narrativa do que se está fazendo. O que interessa então são estes dois exercícios em relação, isto é, a transição entre a condição humana e o estado de objeto, princípio fundante do 11º *laboratorio*, especialmente quando opera contrastes, justaposições e fronteiras entre territórios do personagem e da presença, do corpo cotidiano e codificado, do arquivo e artifício, do documento e sua poetização.

A radicalização dessa diferença evolui para o seguinte jogo no qual cada participante recebeu uma gravura de corpos em movimento do pintor peruano Rafael Hastings. Os jogadores deveriam reproduzir essa

imagem e, uma vez fixada, sair dela, para o estado cotidiano. Foi reservado um tempo para experimentar a transição entre presenças mais e menos codificadas, em que os participantes entravam e saíam daquele molde construído. Entretanto, de acordo com as indicações de Rubio, a passagem pela escultura transforma o corpo e dá a ele certa experiência física (como alguém que tira a máscara ou acaba de pular corda). Como dito anteriormente por Ulfe e Bosi, existem aquelas memórias que se incorporam e afetam o testemunho fisicamente. O diretor, então pede que os participantes prestem atenção a esse legado deixado pela escultura e tentem relatar algo quando estiverem habitando o território não codificado chamado por ele de *presença*. Como se o corpo fosse atravessado pela experiência, entrasse na figura, vivenciasse algum acontecimento, o testemunhasse e saísse para contar aos demais, com certa urgência de compartilhar e endereçar a lembrança.

Uma das figuras construídas exigia que a participante (Miriam Argullo) olhasse para cima com os braços na altura da cabeça. Esta imagem fez com que ela se lembrasse do dia em que sua filha ardeu em febre e foi mal atendida em um hospital de Lima. É interessante notar que neste momento a memória da jogadora foi despertada a partir do objeto artístico (a gravura) e sua relação com o corpo. Como vimos, nem sempre este será

²⁵ RUBIO, M. Instrução para exercício no 11º *Laboratório abierto*. 2019.



o caminho de criação no qual muitas vezes a recordação se submeterá a camadas de teatralidade. Independente da ordem – se memória estimula a construção ou se a construção chama a memória –, o que interessa aqui é pensar nas diversas possibilidades de jogos que coloquem em relação materiais cotidianos com terrenos de construção simbólica.

Em outro exemplo, a gravura de uma mulher com as mãos tapando os olhos inspirou a participante Daniela Acha a contar sobre uma senhora ayacuchana que conheceu, a qual perdeu seu filho na guerra. Na primeira vez que mostrou seu material, Daniela representava: se fazia passar pela mãe que sofreu a perda. Dizia as palavras em primeira pessoa, mas a ex-

periência não era dela. Depois da intervenção de Rubio, a jogadora incluiu sua voz própria, revelando ao público que havia escutado aquela história. Então o espectador via a senhora, mas agora com a consciência de que se tratava da mirada da atriz. Em sua célula cênica, Daniela adicionou camadas mesclando vozes em primeira e terceira pessoa com o corpo ora cotidiano, ora codificado, sublinhando o modo de funcionar do *actor-testigo* que assume seu ponto de vista, se afasta da representação sem deixar de habitar o terreno da linguagem.



Imagem de Rafael Hastings



11º Laboratorio abierto | Ana Julia Marko (2019)



Nem todos os participantes saíam de sua escultura para contar algo que lhes tinha acontecido, mas já redimensionavam o testemunho em molduras poéticas. Alguém contou um mito amazônico, outro evocou a história de Micaela Bastidas, e houve quem utilizou textos dramatúrgicos. Com isso, seria mais pertinente entender este território como presença em vez de cotidiano. De acordo com Rubio, a presença difere tanto do corpo corriqueiro quanto do corpo codificado. Ela se vincula a um terceiro corpo, um corpo imantado, que carrega o legado da experiência física e o compartilha publicamente.

O próximo passo seria colocar esses materiais em jogo. Os participantes se juntaram em grupos para organizar uma pequena cena na qual deveriam estar presentes as figuras construídas, os testemunhos e os momentos de transição, de entrada e saída dos estados respectivos. Em uma delas, as atrizes Carla Dameane Souza, Marisa Cuevas e Sylvia Ichillumpa relacionaram histórias de seus avós com questões políticas atuais de seus países (Brasil, Porto Rico e Peru):

Meu avô foi agricultor e se aposentou aos 65 anos. No dia em que se aposentou, quando retirou seu dinheiro, deu uma caixa de bombons Garoto para mim e meus irmãos e uma anágua amarela para minha avó. No Brasil, está acontecendo uma reforma na Previdência. A aposentadoria do meu avô se transformou em pensão para minha avó que ficou viúva no ano passado. Ela está feliz porque pode viajar, viver sua vida pela primeira vez depois de cuidar de

seus onze filhos. Com a reforma, não sei com quantos anos nem se irei me aposentar.²⁶

Diogo Spineli comentou que as figuras dos avós são ambíguas, próximas e ao mesmo tempo distantes, as quais se pode elogiar e ironizar ao mesmo tempo. Para o participante, é possível pensar no contexto social dos avós, que embora aparentemente antigo, apresenta semelhanças com o atual. A narrativa de Carla não se trata somente da reforma da Previdência no Brasil nem tampouco da vida de seu avô. O conteúdo do testemunho se torna interessante ao interlocutor quando reside no cruzamento entre estes dois assuntos, entre os terrenos privado e público. É exatamente em tal intersecção que a teatralidade aparece, afastando a palavra cotidiana por um lado e o discurso generalizado por outro.

Em outra cena do mesmo exercício, as participantes Miriam Arguello, Konnýk Villalobos e Carolina Manzano trouxeram à tona a história de Micaela Bastidas que, juntamente com Tupac Amaru e filhos, foi executada na Praça de Armas de Cusco em 1871. Antes de morrer, Micaela presencia a morte de seu filho Hipólito de 18 anos que perde a língua e é enforcado. Em cena, as atrizes mesclam textos do livro *Habla Micaela* da autora peruana Alfonsina Barrionuevo (2015), testemunhos pessoais – como por exemplo a experiência de Miriam com a própria filha, aqui já comentada – e a suposta voz de Micaela endereçada a Hipólito. As jogadoras entram e

²⁶ Texto de Carla Dameane Souza, participante do 11º *Laboratorio abierto*. 2019.



saem da situação, comentando as palavras da líder juntamente com memórias individuais que não se relacionam diretamente com a história de Micaela, mas compõem um mosaico de vozes de discurso complexo. A seguir, no texto produzido, a barra (/) indica a mudança de estado, a transição entre comportamentos de presença e de codificação:

Perdão. Perdão por te ter trazido à vida e perdão também por te ter trazido a morte. Por haver esquecido, no fragor da luta, que eu era mãe. Hipólito, meu filho, estão cantando para você! Não tenha medo. / Se Micaela pudesse repetir sua história, a faria exatamente igual. / Hipólito! É um parto eterno sua existência e a minha. Sinto correr no meu seio o leite que te dei. Você está tirando a minha vida e eu sempre estarei morrendo contigo. / (Voz de Hipólito). Nasci pequeno e vou morrer não grande. Vou morrer essa tarde. Vou congelar meus passos. / No dia que minha filha teve febre alta, a levei nos meus braços esperando atendimento por uma hora em dois hospitais. Os 38 graus, de repente subiram para 42 e seus olhos ficaram brancos. Por favor, quero que a examine! E me dei conta que nesse hospital haviam muitas Micaelas e muitos Hipólitos. / (voz de Hipólito) Seguirei ouvindo essa música celestial. Que Deus me ampare. Que Deus me escute. Até logo coração da Terra. Até logo amor de meus amores. / Me espere, filho. Você vai primeiro, e logo eu irei! (Cantam música). 'Não me detenhas. Não sou culpada. Meus filhos choram. Minha mãe sofre'. 27

É interessante observar como as atrizes mesclaram as histórias da mãe do texto de Barrionuevo com as da mãe real, deslocando as conquistas históricas de Micaela Bastidas. Para Rubio é possível encontrar na cena o objetivo principal do exercício quando a história pessoal adquire uma

dimensão social e vice-versa. Micaela deixa de ser quadro dos livros didáticos e aparece contrastada com a história pessoal de uma mulher concreta, do aqui e agora. Esta sorte de atemporalidade, de tempos mesclados faz com que a camada da memória do personagem e do testemunho se sustentem entre si. Segundo o diretor, tal dinâmica torna a memória *exemplar*: “não ficamos estáticos na dor de Micaela, mas na advertência de que o que aconteceu continua acontecendo nos dias de hoje. Estamos vivendo esse mesmo tema, não o resolvemos. Ainda há uma história mal contada que convida o corpo a comentá-la e preenchê-la desde o ponto de vista pessoal.”²⁸

A participante Carolina Manzano conta que ela e as companheiras escolheram suavizar o clichê de heroína de Micaela Bastidas e focar em seus possíveis matizes mundanos e cotidianos. Ao macro relato sobre esta personagem, as jogadoras somaram nuances que dialogam também com suas próprias narrativas. O que interessa, de acordo com Rubio, não é tanto opor um comportamento ao outro, mas combiná-los, justapô-los em trama complexa. A mescla destes materiais estéticos e temporais faz com que o passado não seja idealizado nem visto de forma heroica, como dito por Carolina. Com a introdução da memória pessoal, a História deixa

²⁷ Texto de Carolina Manzano, Miriam Arguello e Konnyk Villalobos, no 11º *Laboratorio abierto*. 2019.

²⁸ RUBIO, M., 2019 em comentário feita no 11º *laboratorio abierto*.



de ter estatuto edificante para ser vista como algo construído, processual e passível de mudança.

1.4.2 Outras escrituras: testemunhos dançados, testemunhos pintados em retablos

Depois de apresentadas, as cenas continuaram sendo trabalhadas. De acordo com Rubio, o material era interessante, mas o *actor-testigo* ainda operava de forma didática. Para o diretor, era necessário sujar, mesclar, agregar camadas de teatralidade, outros focos, outras texturas. A tarefa de testemunhar foi cumprida, mas o testemunho em si não gerava necessariamente potência à cena. Era importante encontrar outras lógicas, contradições nos próprios testemunhos ou nas construções feitas. Rubio propôs então que os participantes buscassem novos elementos, mais simbólicos e menos dependente da palavra; mais misteriosos que demandassem subtextos e diferentes leituras e significações; mais relacionais que deslocassem as presenças e materiais para o jogo. Esta observação leva a uma das perguntas capitais da investigação de Yuyachkani (anunciada inclusive no jogo com o microfone aberto analisado anteriormente): quais formas de testemunhar podem existir no teatro, que não necessariamente aquelas diretas cuja palavra cotidiana conduza a narrativa?

Esta pergunta lançada pelo grupo não é nova mas encontra raízes no próprio contexto peruano pós-guerra interna cujas produções artísticas fazem a vez da testemunha, de documento que revela os acontecimentos

do passado pouco conhecidos ou pouco enfrentados pela sociedade. Vimos que tais ações são incluídas no conjunto de “poéticas de luto” (VICH, 2015) e possuem múltiplos endereçamentos: elaboram simbolicamente o horror; denunciam os culpados pela violência; buscam respostas da sociedade peruana frente à impunidade. Ao mesmo tempo, este material testemunhal é construído para além de preocupações utilitárias (informar o ocorrido,) judiciais (buscar reparação) ou terapêuticas (aliviar a dor ao lembrar e nomear o horror). Ainda que as três instâncias possam estar contidas nas ações poéticas, tais dispositivos de batalha contra o esquecimento ganham outro destaque quando ativam a memória a partir da linguagem simbólica.

Inseridos por Vich nas *poéticas de luto*, os retábulos ayacuchanos também pretendem produzir respostas sobre o horror do passado e podem ser examinados aqui em apoio às práticas testemunhais inventadas por Yuyachkani. Vich e Ulfe lançam o olhar especialmente para os *retablos* do artista plástico e antropólogo Edilberto Jiménez cujas principais obras retratam quadros da violência nos Andes. Em uma das regiões mais atormentadas pela guerra, Jiménez constrói sua obra a partir de depoimentos que recolheu em diversas comunidades de Ayacucho. Sua produção transparece um compromisso ético, uma responsabilidade em representar aqueles testemunhos que o envolve com a memória do país, oferecendo-se como contraprova às políticas de olvido hegemônicas, já que:





Detalhe de El Hombre retablo de Edilberto Jimenes



Revela uma verdade desconhecida e funda uma nova gama de possibilidades de representação. (...) seus retábulos são um acontecimento para o olhar porque se situam entre o que está proibido de ser revelado e o que segue sendo urgente de ser mostrado. Eles são um tipo de discurso que não estava programado nem na estética clássica da arte tradicional nem nas fechaduras que hoje controlam a história oficial." (VICH, 2015, p.34).

Tais *retablos* trazem rupturas em relação à sua própria tradição que originalmente representava eventos do cristianismo. Em primeiro lugar, a obra de Jiménez apresenta, na mistura de hiper-realismo com estilização, o espanto contido nas experiências de violência. São imagens que “desafiam o regime de visibilidade imposto porque colocam o censurado em um lugar central” (VICH, 2015, p.57). Além disso, há uma organização diferente no interior da caixa. A velha oposição entre céu e terra é dissolvida na sociedade cujo inferno é palco principal dos acontecimentos. Por isso, não se trata mais da caixinha de madeira que guarda retratos religiosos, mas de um caixão onde se estampam fantasmas, cujas cores festivas

desaparecem para dar espaço ao vermelho e preto. Por último, as figuras não são construídas de gesso como de costume, mas de terra que o próprio artista recolheu em suas viagens pelas comunidades afetadas pela violência. “Essa terra penetra com seu forte odor nas caixas e as converte em objetos carregados de materialidade específica” (ibidem, p.58).

Com isso, os *retablos* se firmam como importantes elementos de resistência da memória dissidente. Durante a guerra suja, apresentaram fatos a partir de um ponto de vista não-oficial, distinto do divulgado pelos meios de comunicação. Surgem no interior das comunidades para emoldurar as próprias vivências: “através da ironia e da irreverência, os *retablistas* criaram *retablos* que se converteram em fonte alternativa de representação da realidade e de modelos de sociedade” (ULFE

in MILTON, 2018, p. 138). Inserem-se assim na rota paralela à história oficial, no leque do repertório de uma outra escritura (*quelqa*) que alia potência simbólica às práticas do recordar. Se



Yuyachkani se interessa pela ruptura das ilustrações heroicas que carregam discursos hegemônicos como o quadro *Proclamación de la independencia*, manifestações artísticas como as de Jiménez podem ser tomadas de exemplo ao suavizar a relação literal com o passado e, sobretudo, transformar os imaginários do país, já que criam “dispositivos que servem para transformar sentidos comuns existentes, (...) no qual se abrem espaços significativos de consciência cidadã e de memória política.” (VICH, 2015, p.14).

A noção de testemunho pode ser ampliada pelos *retablos* e outros suportes simbólicos que conferem dimensão tridimensional à memória dissidente (em alternativa ao tratamento chapado da realidade), a estilizam (em oposição à literalidade) e a visibilizam (em combate às políticas de apagamento). Esse alargamento do conceito de testemunho toma o 11º laboratório a partir da proposta de Rubio de romper o didatismo das cenas que ao se mesclaram entre si também adquiriram tridimensionalidade e estilização. O jogo proposto pelo diretor consistiu em armar uma grande improvisação na qual os participantes poderiam adentrar e sair do espaço cênico com seu material, ou seu alfabeto acumulado (como dito por Rubio) e colocá-lo em relação com os outros.

Os objetos de *Discurso de promoción* estavam à disposição para serem utilizados no jogo. Tais elementos consolidaram o convite à teatralidade, a tensionar materiais testemunhais e artificiais, a furar o cotidiano, o

verbal, o normativo, o literal. Os participantes puderam escolher de quais materiais iriam se valer para dilatar seu testemunho, emoldurá-lo em uma pátina poética e endereçá-lo ao olhar de um terceiro. A improvisação se enriqueceu com a presença de um microfone, máscaras, alto-falantes, carteiras escolares e suportes móveis. Na célula feita com a história de Micaela Bastidas, foram introduzidos totens da heroína e de seu companheiro usados em *Discurso de promoción* formando mais uma camada na textura simbólica. Um dos participantes se colocou embaixo de um cavalo de carrossel com rodas empurrado por Rubio, aludindo à execução de Tupac Amaru cujos quatro membros lhe foram arrancados, amarrados a quatro cavalos que corriam em direções opostas.



Em outro momento, o participante Diogo Spinelli que em sua cena inicial fazia o papel de guia turístico – na qual ironicamente convidava os espectadores homens a tocarem estátuas de mulheres – voltou a agir com o mesmo comportamento, mas interferindo na cena de outras jogadoras. Nela, as atrizes conversavam sobre uma festa onde houve um abuso sexual. Segundo Rubio, a cena que inicialmente tinha um caráter cotidiano e verbal de simples diálogo ganhou dimensões relacionais e violentas. A presença de um homem que, como em uma feira de desejos, autoriza o toque na mulher ao mesmo tempo em que se produz um discurso sobre o machismo, tira o material de seu senso comum. Quando a presença construída por Diogo se desloca para um novo contexto, justapondo-se a outra ação, ele desestabiliza, problematiza e enriquece a cena original.

Ainda assim, o exercício foi um pouco desorganizado e os participantes tiveram dificuldade em escutar e esperar o jogo se instaurar. Em muitos momentos, os jogadores pareciam querer agir mais do que silenciar, superlotando o espaço de corpos, textos e informação. Em outros instantes, havia focos distintos para a mesma situação, fazendo com que a improvisação se perdesse. “Não entro e coloco tudo que tenho, mas posso estar na periferia, nas bordas, entrar e sair. Há momentos em que sou o

protagonista, em que necessito que me acompanhem, que me exibam, que me ajudem a parir. Há outros em que acompanho e ajudo a parir.”²⁹

Segundo Rubio, se no primeiro exercício, o material estava disposto de forma ordenada e didática, neste último, o caos se instaurou. Na tentativa de buscar o meio termo e organizar melhor as relações, o diretor propôs um exercício análogo, mas com certa diferença: agora, os participantes deveriam trazer seu material apenas quando subissem em uma plataforma, a mesma usada de palco em *Discurso de promoción*. Sem anular a simultaneidade, os jogadores tiveram mais tranquilidade para negociar participações e colocar seu alfabeto em relação, administrando momentos de agir, conduzir, se distanciar, silenciar. De acordo com o participante Mauricio Schneider, o risco real provocado pela altura do tablado exigiu mais cautela ao escolher a entrada na ação. O elevado se transformou em ringue de luta, sala de conferências, palanque de discurso e por fim voltou a ser palco teatral, que como um *retablo*, emoldurou situações, estilizando testemunhos, colocando-os em evidência. A delimitação espacial foi fundamental para criar o território da teatralidade, no qual materiais de origem privada se destacam de seu lugar cotidiano, saltam da literalidade para ganhar altura poética.

²⁹ RUBIO, M., 2019 em instrução de exercício feita no 11º *laboratorio abierto*.





11º Laboratorio abierto | Ana Julia Marko (2019)



11º Laboratorio abierto | Ana Julia Marko (2019)

1.4.3 Acumulações sensíveis coletivas: o laboratório e sua memória

Com este desenvolvimento do material nos jogos descritos, novas contaminações ocorreram e outras já descobertas se consolidaram. Textos, temas, dispositivos construídos durante o processo foram retomados. A intertextualidade entre as cenas se aprofundou e os materiais originais ganharam complexidade. É interessante lembrar do embrião da célula individual a partir de uma pintura, que agora se vê transformada através do jogo entre todos. Esta trajetória define a memória do laboratório, no qual cada participante ao conhecer o vocabulário do outro, pode se relacionar. As *acumulaciones sensibles* individuais feitas nos dias de trabalho se contaminam e fazem do material algo coletivo.

A acumulação sensível é um procedimento investigado pelos integrantes de Yuyachkani para a criação de seus espetáculos, na qual cada ator

individualmente, após passar por uma série de práticas, concentra experiências, sensações, textos, objetos. Trata-se de um princípio pedagógico importante para a construção do conhecimento e a tessitura de uma rede de memórias sobre o próprio processo de cada um. Nesse tipo pesquisa, o acúmulo de texturas é então refinado e editado pelo artista que elege o que permanecerá na cena. Sem privilegiar lógicas de causa e efeito, cada intérprete organiza seu material geralmente fragmentado a ser elaborado pelo espectador.

Denominamos processo de “acumulação sensível” o momento no qual tomamos todas as ferramentas que temos em mãos para iniciar essa viagem ao desconhecido que é assumir um processo criativo. A única constante é saber que o caminho será sempre largo e que, como tudo que é vivo, tem um tempo necessário para nascer, crescer e morrer cada noite, quando finalmente se decide compartilhar a busca com os espectadores. (...) Dispondo de um espaço e materiais diversos, o processo de “acumulação sensível” é entregar-se às sensações e texturas que nos aproximam à materialidade dos impulsos que irão se converter em fragmentos de uma construção. É um assédio em muitas direções, é uma bateria que vai se carregando, é um processo intenso que vai estabelecendo sua própria lógica, até que se arrebenta e se revela em forma (RUBIO, 2001, p.184).

É possível dialogar com a pesquisadora brasileira Silvia Fernandes (2010), interessada nas relações entre transformações da cena e formação do ator, o que permite localizar a prática de Yuyachkani no fazer teatral contemporâneo. Para a autora, processos desse tipo devolvem ao ator a possibilidade de conceber o próprio projeto cênico e engajar-se no ato criativo sem necessidade de subordinação ao diretor ou dramaturgo:



Como um músico ou um pintor, o ator é considerado um compositor que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações. Funcionando como modelo de um novo homem de teatro, criador do projeto estético, mestre dos instrumentos de atuação, autor de partituras em que saber e fazer se harmonizam, ele deve aliar inteligência prática à inventividade teórica (FERNANDES, 2010, p.201).

Tal procedimento foi estendido aos participantes do laboratório, que, após os dias de experimentações diversas, oficinas práticas, fruições de espetáculos, desmontagens cênicas e demonstrações de trabalho, tiveram a oportunidade de organizar tal acervo de material. O próprio laboratório traça uma trajetória análoga ao processo de acumulação sensível, já que cada participante cria um arquivo vivo próprio. O acúmulo sensível torna-se trilha de construção de conhecimento acerca de si mesmo, do mundo e da linguagem teatral, e mais que isso, torna-se a possibilidade de examinar estes mesmos caminhos da aprendizagem, permitindo ao participante que volte, percorra, identifique os pontos importantes, as mudanças, conquistas e dificuldades encontradas no processo.

Um exemplo desta dinâmica pode ser ilustrado com a interferência de Diogo Spinelli no exercício descrito anteriormente, que foi reiterada em diversos momentos. De acordo com a situação, ele convidava os espectadores a tocarem nos corpos que habitavam a cena, especialmente de mulheres. Quando Diogo finalmente sobe ao palco para realizar outra ação, uma das atrizes toma o recurso por ele inventado e chama as demais jogadoras para tocarem no seu corpo. Diogo é assim engolido por uma

massa de mulheres que, dentro do jogo, de alguma forma se vinga da ação constante do ator-personagem. Ocorre um movimento coletivo de abafar sua voz, fruto da memória acumulada naqueles dias de trabalho. Quando as atrizes se retiram, Diogo está paralisado no chão e dali diz seu próprio testemunho pessoal, que já havia explorado na oficina de Rebeca. Neste instante, para além do encontro e encaixe temático entre os materiais, pode-se observar que o relato vem in-corporado, vem da urgência de falar, vem da própria ação, da própria cena. O testemunho não existe por obrigação, mas por necessidade, e é dependente da presença.

Uma última improvisação foi proposta para concluir o caminho da investigação do material e inventário de comportamentos de testemunhos. Os participantes deveriam se separar em dois grupos para reorganizar tais acúmulos sensíveis e apresentar a cena final. Uma delas contou com o tema da imigração que havia aparecido anteriormente, (desde a proposta feita por Rebeca Ralli), no material de Karina Guitierrez, uma participante chicana (filha de mexicanos e norte-americanos residentes nos Estados Unidos). Ela traz sua história pessoal que mais uma vez carrega dimensões coletivas:

Ser imigrante é considerado crime. Às vezes me olham bem e às vezes: "You don't look mexican". E como será que alguém parece um mexicano? Quando eu tinha oito anos, fui com meu pai e minha irmã para o México e no aeroporto não nos deixaram passar. Doze horas e não nos deixaram passar, colocaram-nos em um quarto frio



e escuro e não nos deixaram passar. Eu não cruzei a fronteira. A fronteira me cruzou.³⁰

A partir deste testemunho, o grupo construiu sua cena em uma plataforma com rodas onde estavam instaladas presenças que apareceram durante o laboratório, como Miriam, sua Micaela Bastidas e seu filho Hipólito. De acordo com a participante Claudia Patricia, esta plataforma alude ao trem La Bestia que atravessa países como Guatemala, México, El Salvador, transportando imigrantes ilegalmente para os Estados Unidos. A cena ainda é acompanhada pelo áudio de Donald Trump evidenciando sua recusa aos imigrantes. Outras ações ocorreram no mesmo andaime onde os atores saíam e entravam, retomando o dispositivo com a estrutura elevada experimentado ao longo do laboratório, marcando não apenas mais uma amarração do material acumulado, como a retomada de operações pedagógicas investigadas. Ali, Karina Gutierrez fala seu texto de imigrante, caminhando sobre esta fronteira frágil, correndo riscos em cima do tablado móvel e instável. A mesma plataforma é transformada em outro transporte público cujo vagão habitado por mulheres é palco de abuso cometido por um personagem mascarado, feito pelo participante Mikey Negrón.

É interessante notar o acúmulo e justaposição de áudios, corpos dos atores, máscaras, cenários que não estavam dispostos de uma maneira

11º Laboratorio abierto | Ana Julia Marko (2019)



qualquer ou acidentalmente, mas foram organizados de acordo com as opções dos participantes. Estas mãos que escolhem foram capazes de desestabilizar condições literais e verbais do material através da teatralidade. Como em um procedimento de escritura (*qelqa*) analisada por Bosi ou Casafranca, na qual a linguagem trata os aspectos cotidianos da memória, este jogo-*retablo* rearranjou os testemunhos em moldura poética. Além disso, a cena polifônica construída por tramas diversas promoveu uma rede complexa de memórias que se apresentou no espaço cênico para além do simples relato oral, possibilitando dinâmicas de expectativa análogas às de *Discurso de promoción*: leituras abertas ao espectador, livre

³⁰ Texto criado por Karina Gutierrez, participante do 11º *laboratorio abierto*.



no espaço para escolher o que olhar e como se movimentar, provocando uma corporalidade diferenciada tanto de quem faz quanto de quem vê.

Nas cenas finais, os participantes ainda puderam falar de questões sociais, de memórias coletivas através dos próprios pontos de vista. Puderam olhar para o passado a partir do que lhes interessa hoje, e ao mesmo tempo cotejar questões do presente com outras análogas e mais antigas. Quando Micaela Bastidas convive com imigrantes mexicanos no mesmo espaço cênico que também é compartilhado por mulheres abusadas sexualmente, a memória da líder andina deixa de ser vista de modo estanque, ou literal. O olhar para estas figuras não se prende à necessidade de “lembrar para não voltar a ocorrer”, mas mobiliza questões da atualidade. Por isso, friccionar estas presenças de tempos diferentes, materiais e discursos no mesmo lugar cênico cria uma complexa trança de memórias.

Como dito antes, a própria noção de testemunho se ampliou durante o laboratório. O que era entendido como sair do personagem e falar de si mesmo, ou se distanciar da ação para narrar e comentar de forma cotidiana apareceu de outras maneiras. Na avaliação final, a participante Carla Dameane Souza celebra o processo daqueles dias, já que conseguiu compreender o funcionamento do *actor-testigo* ao intervir em uma história que não é suficiente. De acordo com Carla, a história está feita de ilusões

de momentos que se tornam permanentes. O *actor-testigo* coloca isso em xeque, desestabiliza a hegemonia da narrativa oficial. O marco provocador deste laboratório foi um convite para problematizar estes retalhos de memória que urgem ser completados, revistos, retomados.

Precisamos tomar posição, encontrar um lugar e decidir o que contar, como fazer e em que plano fazer: narrativo, simbólico, testemunhal, visual, sonoro, objetivo, virtual. Trata-se de perguntar coletivamente como é essa condição de ator testemunho de seu tempo que indague suas presenças ou personagens entrando e saindo deles, tensionando fronteiras entre ficção e realidade. O que é um testemunho? Que comportamentos pode ter? Pode contar, pode contradizer-se, pode ter pressa em dizer, pode preferir calar-se. Desde essa condição vamos propor operativos para alcançar algo que não existe, mas que pulsa por ter vida. A zona desta investigação para dar continente e capturar isso que não existe será o compartilhamento dos materiais de nosso laboratório interno em orientação a complementar nosso espetáculo em construção. Usaremos imagens, acessórios, presenças de nossos processos.³¹

Ainda que a cena final conclua temas, princípios e questões plantadas ao longo do laboratório, ela não é ponto final do trabalho, mas reflete o caráter processual daqueles dias cujos materiais foram postos em jogo. Para Rubio, os próprios eixos temáticos que pulsam na cena (fronteira, língua, maternidade, mulher) são testemunho do presente, furando esquemas do discurso hegemônico da História. Na última conversa da oficina, o diretor afirmou que os materiais apresentados responderam de

³¹ RUBIO, M. em fala no 11º *laboratorio abierto*.



alguma maneira às indagações feitas por Yuyachkani, o que não significa a comprovação das metodologias afirmadas pelo grupo. A chegada nesse formato não tem a ver com a imposição de teatralidades-modelo e os participantes não se esforçaram em copiar o exemplo de *Discurso de promoción* e suas disposições de materiais. Não buscaram uma aprovação pelos artistas do grupo de acordo com o que é uma cena boa ou acertada. Trata-se de um fechamento coerente com dispositivos experimentados e compreendidos naqueles dias que vieram de múltiplas fontes (oficinas, desmontagens, conferências, demonstrações, espetáculos), no qual se buscaram coletivamente novas perguntas: “neste lugar mostramos nossa precariedade, nos colocamos em risco, nos aventuramos, abrimos espaços para sermos testemunhas do nosso tempo, somos aprendizes, estamos em encontro. O fato de sermos velhos não significa que negamos a condição de aprendizagem.”³²

Segundo o diretor, algumas teorias escritas previamente sobre o teatro contemporâneo não necessariamente explicam quem é e o que faz Yuyachkani. Por isso o *laboratorio* é espaço de construção de conhecimento e se localiza na luta latino-americana pela invenção de um teatro que seja necessário, que se vincule com as memórias e movimentos sociais de seu tempo, que rompa o poder dos modos cênicos hegemônicos.

“Essa história é insuficiente. Temos que voltar a escrevê-la. Por isso nos colocamos em risco, porque queremos escrevê-la com vocês, e reaprender sempre. Não investigamos só o que é sair e entrar de um personagem, vai além de uma técnica para resolver a cena. Queremos nos apropriar de um pensamento, entender qual o nosso lugar e enunciar a partir dele”.³³

Na mesma conversa final, ocupando o lugar de observadora do processo, lanço uma questão aos participantes a fim de provocar alguma reflexão sobre aqueles dias de trabalho. Pergunto se eles pudessem fazer uma desmontagem daquela cena final, como traçariam esse caminho de volta. É possível identificar a origem? Quais os passos dados? Quais as memórias deste laboratório e quais os legados que seus trabalhos deixaram e culminaram reorganizados nesta cena? O que escolheriam para estar presente na desmontagem? Como podem nomear os elementos que atravessaram essa trajetória? Desde a pintura inicial até as oficinas, desmontagens e espetáculos: por onde passou esta criação?

Diversas foram as respostas, mas destaco duas delas que apontam para a acumulação sensível como procedimento principal de construção da cena e de conhecimento, fechando aqui este primeiro capítulo da tese com a ideia de que o *laboratorio abierto* de Yuyachkani, como seu nome anuncia, é um *encuentro pedagógico* no qual seus participantes têm a

³² RUBIO, M. em conversa final do 11º *laboratorio abierto*.

³³ RUBIO, M. em conversa final do 11º *laboratorio abierto*.



oportunidade de trilhar uma cartografia de memórias, um mapa de suas próprias histórias, das histórias do grupo e das histórias do mundo; onde eu mesma, enquanto pesquisadora pude conhecer Yuyachkani, seus modos de operar, suas problemáticas em relação às problemáticas de uma América Latina diversa, mas colonizada, que urge em ser vista, nos esconderijos de suas memórias:

Saio do laboratório entendendo o que é acumulação sensível. Ao longo da semana acumulamos material. Mesmo nas oficinas que poderiam ser mais técnicas, já geramos materiais que vão voltar de alguma maneira. Como visitar os mesmos materiais para desenvolvê-los ou transformá-los de formas diferente? Eu me transformei também. A oficina de Rebeca, por exemplo, parece que fez sentido alguns dias depois. Tivemos dúvidas sobre o funcionamento do dispositivo personagem x presença que se iniciou ali, mas conforme fomos acercando-nos do tema com outros exercícios, aquele dado por Rebeca ficou mais claro. Eu poderia fazer duas desmontagens diferentes, uma da cena final e uma da minha transformação pessoal. Uma referente aos caminhos de construção do material e outra da minha aprendizagem³⁴

À medida que foi passando o laboratório, percebi que cada momento da programação estava devidamente escolhido para se somar no nosso acúmulo sensível. As conferências, o tema e as questões que vêm de Paucartambo, as desmontagens de cada ator, os espetáculos de distintas épocas, levam à compreensão do que é acumular materiais e saber utilizá-los. Como uma esponja que cresce a partir das camadas de trabalho. Como em um iceberg onde o que se mostra em cena é apenas uma ponta de algo muito maior que está embaixo, sustentando aquele trabalho. Algo processual, que tem origem, base e continuidade de pesquisa. E esses icebergs se contaminam, se transmutam, se deslocam, se enriquecem no contato coletivo.³⁵



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

³⁴ Comentário de Diogo Spinelli, no 11º *laboratorio abierto*.

³⁵ Comentário de Konnyk Villalobos, no 11º *laboratorio abierto*.



La gallina: cuatro palmadas y un solo corazón
El perro: cuatro voces y un solo canto
El burro muchas regiones y un solo corazón
La gata: cuatro ritmos y un solo corazón.
(Los músicos ambulantes)



capítulo II



O laboratorio abierto:
museu vivo da memória

Instaura-se um processo pedagógico que se nega a si mesmo enquanto algo cristalizador, de uma verdade inerte e imutável. Ao contrário, o pedagógico se encontra na dinâmica de um aprendizado contínuo, rebelde, baseado na troca de experiências teatrais diversas que propiciam a cada participante envolvido descobrir novas possibilidades de criação (TELLES, 2011, p. 146).

Uma vez apresentado o conceito de *actor-testigo*, o presente capítulo pretende dar continuidade à análise dos 10º e 11º *laboratorios abiertos*, lançando agora uma mirada mais aprofundada aos procedimentos, jogos e princípios pedagógicos que Yuyachkani inventa nesse contexto de oficina. Os assuntos de memória e teatralidade ainda constituem o foco da investigação do grupo interessado em descobrir modos de tecer passado e presente, lembrança e esquecimento, narrativas pessoais e sociais. Ao desconfiar de histórias insuficientes, o grupo se vale de diversos dispositivos que serão aqui examinados, como aqueles que convidam o participante a mesclar suas autobiografias com recursos poéticos, encontrando na cena modos de subverter miradas e estados normativos.

Além disso, o próprio conceito de laboratório e a noção de técnica para Yuyachkani serão problematizados dentro de seu projeto pedagógico, que permeia não somente tais edições das oficinas, mas todo o percurso de criação no qual atores e diretor sustentam relações horizontais e autônomas. Essa perspectiva coletiva esbarra em outra premissa que transborda a sala de espetáculo e abrange o pensamento do laboratório: criar comunidades e criar em comunidade. Veremos que a palavra quéchua *ayni* – possível correspondente à noção de colaboração na cosmogonia andina – é emprestada pelo grupo para nomear práticas com coletividades, com a escuta do outro e alteridade.

Por último, serão analisadas desmontagens e demonstrações de trabalho, ações de peso no roteiro dos laboratórios. Tais práticas podem ser consideradas mediadoras, pois revelam caminhos de construção do grupo, fomentando o conceito principal deste capítulo: o laboratório como museu vivo que resguarda e elabora a trajetória de Yuyachkani ao longo do tempo, cruzando suas memórias com as de seus integrantes e as do país. O participante que passa pelos dias de trabalho tem a oportunidade de conhecer modos de produção do coletivo, seu repertório, suas questões pulsantes de pesquisa e a relação destas com contornos políticos. Tais elementos não estão dispostos em galerias estanques ou redomas protegidas em espaços museológicos tradicionais, mas ao contrário, são apresentados ao público enquanto matéria viva, passível de ser questionada, modificada. A noção de museu se relacionará com o trabalho de um grupo que se mantém em movimento, como arquivo dinâmico de aprendizados e ensinamentos, costurando processos artísticos às demandas de sua comunidade.

2.1 O LUGAR DA MEMÓRIA NÃO É UM LUGAR

Há uma gota de sangue em cada museu; isto é, a museologia que não serve para a vida não serve para nada (CHAGAS, 2019).

2.1.1 Retirar tesouros da galeria, quebrar redomas de vidro, tecer o museu na comunidade

Em *Discurso de promoción*, muitas figuras que habitam o espaço cênico já apareceram em outras produções de Yuyachkani. É o caso dos estudantes da escola pública e da Professora feita por Ana Correa, provenientes de *Sin Título*.





Sin Título - Técnica mixta | Arquivo Yuyachkani



Discurso de promoción | Arquivo Yuyachkani



Hijo de perra o la anunciación | Claudia Córdova (2018)

Do mesmo espetáculo migra a *Mujer de Negro* interpretada por Rebeca Ralli que protagonizará também sua desmontagem *Hija de perro*. De acordo com Rubio, estas presenças voltam, pois ainda pulsam, urgem em dizer algo; não deixaram de existir e não terminaram de falar o que precisavam. Para o diretor trata-se da tensão entre arquivo e pós-produção, pois um personagem retorna para ressignificar assuntos da atualidade: “É estranho ver como uma personagem ou uma parte determinada de um trabalho anterior dialoga e gera novos sentidos. Talvez isso seja possível porque tanto alguns personagens como alguns fragmentos de obras têm vida suficiente para enfrentar novos contextos” (RALLI, R. In DIÉ-GUEZ; LEAL, 2018, p. 35).

A volta destas figuras só é possível por haver uma cultura de grupo que se alimenta a si própria e a memória do coletivo. Esta é apenas uma das tantas

características museais dos *laboratorios* a serem observadas. À medida em que entra em contato com espetáculos, palestras, desmontagens e procedimentos de criação, o participante é capaz de trilhar a linha do tempo da vida de Yuyachkani, suas fases e pontos de mudança. Como veremos, essa espécie de museu disponibiliza um acervo à comunidade de espectadores/participantes que poderá construir conhecimento de temas do presente e ao mesmo tempo entender e problematizar materiais do passado.

Segundo o museólogo carioca Mario Chagas (2019), a museologia tradicional estabeleceu-se alinhada aos modos de narrar hegemônicos sobre o mundo. Como visto no Capítulo 1, se os documentos pretendem comprovar e oficializar a visão de quem os construiu, os museus, espaços de conservação deste arquivo, não seriam diferentes. Por isso, urgem estratégias de lidar com a memória que



furem tais discursos não flexíveis de um passado literal e canônico, e que poderão fomentar o estudo das práticas de Yuyachkani. O novo tipo de museu aqui examinado seguirá lógicas distintas das tradicionais, revelando “potências criativas com seus afetos poéticos, ao mesmo tempo que potências de resistência com seus afetos políticos” (CHAGAS, 2019)¹.

A combinação poética/política interessa à presente pesquisa atenta também às problematizações do pensador francês Hugues de Varine-Bohan (1979) reafirmadas por Chagas. Ambos apresentam outras miradas e dinâmicas para museus quando espaços dedicados ao acúmulo de objetos e obras de valor. Tais coleções são constantemente promovidas por elites empenhadas em resguardar estandartes considerados patrimônio da humanidade, e a partir deles, dar a conhecer uma forma única da História. Varine lembra que desde a origem grega, quando eram templos dedicados às musas, os museus costumam isolar tesouros de suas sociedades: tesouros eclesiásticos nos tempos em que a Igreja detinha conhecimentos do mundo; tesouros reais dos palácios; tesouros da burguesia com objetos de curiosidade dos modos de vida. Nesse colecionismo, tais espaços reúnem artigos separados de seu ambiente



Discurso de promoción | Arquivo Yuyachkani

natural com o fim de informar algo ao público, sem lhe oferecer possibilidades de analisá-los mais profundamente em perspectivas de contexto.

Com isso, os autores apontam o desenvolvimento dos museus enquanto fenômeno colonialista, já que este modelo de acúmulo e conservação faz sentido na lógica ocidental, além de fomentar movimentos de apropriação da cultura do outro em galerias para vender o exótico, o folclórico: “foram os países europeus que impuseram aos não europeus seu método de análise de patrimônio; obrigaram os povos destes países a ver sua própria cultura com olhos europeus” (VARINE-BOHAN, 1979, p.12). É preciso “descolonizar a palavra, descolonizar a prática museu, assim como é importante ocupar a palavra memória e sua prática” (CHAGAS, 2019).



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)

¹ Esta citação bem como as demais que aparecerão na presente tese referem-se à palestra do autor no Seminário direito à memória, SESC-SP, 2019.



Como veremos no capítulo 5, a fim de inverter essa perspectiva museal tradicional, a pesquisa de Yuyachkani não dispensa o uso de documentos e arquivos históricos, mas os coloca em cena para que adquiram tratamento e outra visibilidade. Especialmente os espetáculos *Sin Título* e *Discurso de promoción* contam com o que o grupo chama de “objetos encontrados”, objetos de memória que não foram construídos no ateliê do coletivo, mas que “chegaram com vida própria” (RUBIO, 2017), carregando narrativas do passado. Seu valor poético e seu potencial de teatralidade não são inerentes, mas aparecem ao serem trabalhados no espaço cênico. Entretanto, estes artefatos não se expõem aos olhos do público com o objetivo de informá-lo, de entesourar uma cultura, ou se acumular em um acervo que não se relaciona com a realidade. O museu traçado aí convida o espectador a acessar outras versões dos fatos através de materiais que corroem a hegemonia oficial e visibilizam figuras marginalizadas e suas respectivas participações no curso da História.

Tais elementos também se tornam testemunhas, propondo novos modos de contar o passado e habitar o presente. Assim, a ideia de galeria é desestabilizada, as redomas de vidro são quebradas, expondo as memórias destes objetos ao mundo. É o caso de sacolas de mercado, uniformes escolares, utensílios de cozinha, saias de avó, cavalos de carrossel. Estas coisas aparentemente banais são emolduradas e visibilizadas e, sem adquirir status sagrado, colocam-se em risco para serem costuradas às memórias dos atores, às memórias do país, dos participantes e espectadores criando um museu-mosaico-vivo: “Trabalhamos

com o objeto encontrado que vem de outro lugar como depositário de memória de outros, que conversa com minha própria memória”². A inversão museal também ocorre no jogo entre a origem do objeto e sua ressignificação dada pelo tratamento no palco, ou seja, materiais da ordem do comum são rearranjados em cena, adquirindo teatralidade e apresentando outros sentidos para o que está no mundo. O *objeto-testigo* em Yuyachkani será aquele que, como nas operações do *actor-testigo*, testemunha, carrega sua memória dissidente e, ao ser tratado sob uma pátina poética, confronta a historiografia oficial insuficiente.

Mais adiante, veremos que não apenas os participantes dos laboratórios, mas crianças e mulheres nas suas respectivas oficinas serão convidadas a jogar com os objetos, explorando sua materialidade, memória e novos sentidos. Tal trabalho ganha especial atenção nos exercícios conduzidos por Ana Correa que também dedica uma demonstração de trabalho integralmente a seu uso (*La rebelión de los objetos*). Para a atriz, tais elementos têm segredos e podem dar à luz outras histórias; podem ser o prolongamento do corpo e da alma de quem o utiliza. “Tenho buscado manipulá-los e organizá-los, mas também creio que consegui escutá-los e dialogar com eles” (CORREA, 2011, p.46)

Avançando no debate de Varine e Chagas, se a cultura e o passado são matérias vivas e não devem ser entesouradas, pode-se pensar em museus alternativos e dinâmicos que encaram o desafio de lidar não somente com objetos, mas com pessoas e ideias. Nenhuma pintura por exemplo é mera junção da tela com tinta; um quadro não existe por si só, senão na relação com seu espectador,

² RALLI, T. em entrevista feita pela pesquisadora em fevereiro de 2019.



La rebelión de los objetos | Luis Rodríguez Pastor (2014)



La rebelión de los objetos | Luis Rodríguez Pastor (2014)



veiculando debates e contextos. Os museus não são apenas edifícios, mas podem ser entendidos como práticas sociais: categorias de pensamento, conectores de espaço e tempo, de pessoas e comunidades, do mundo visível com o invisível. Segundo Chagas, estas imagens de ponte ou janela fazem do museu um espaço de relação mais do que acumulação e por isso podem produzir poéticas. O museólogo pensa na comparação com o dicionário cuja utilidade é indiscutível, entretanto não contém poesia. O museu que acumula objetos não produz relação nem poesia. Estas aparecem a partir do momento em que se acionam os repertórios, no vínculo com seu fruidor.

Seguindo esse caminho e transpondo tais ideias ao trabalho de Yuyachkani, não à toa em *Sin título*, o público pode circular livremente pela sala a fim de manipular documentos, fotos e outros materiais disponíveis. Não à toa, *Discurso de promoción* termina com a exposição dos objetos utilizados em cena para que os espectadores possam tomar o tempo necessário para se aproximar, observar cada um deles, identificar sua origem, sua memória. Isto é, ainda que nesses dois espetáculos haja um *acúmulo* de objetos e imagens – inclusive este conceito é assumido pelo grupo – o espectador é parte fundamental da dinâmica instaurada. Sem





Discurso de promoción | Claudia Córdova (2018)



Discurso de promoción | Pilar Pedraza (2019)

o público tais obras tornariam a ser depósito de objetos esquecidos no passado, sem relação com contextos do presente, sem poesia.

Chagas lembra do Museu da Ratazana instalada no subúrbio de Nova York infestado por ratos, no qual, a fim de instruir a população, o curador propõe uma exposição pedagógica. Nela, as pessoas podiam aprender como o animal vive. Este museu surgiu a partir de uma questão da comunidade, isto é, o acervo não contava com objetos ou obras de arte, mas era o próprio problema social. O autor assim defende a relação com o território e o presente, com o tempo e o

espaço imbricados na construção do museu. Embora tal ideia pareça considerar o museu como instituição demasiadamente utilitária ou didática, esta nova noção interessa à presente pesquisa, pois relaciona práticas museais às pedagógicas. Na proposta de Chagas e Varine, a população pode acessar um banco de dados útil à construção do conhecimento e não apenas como coleção privada e distante a ser consumida. O museu tampouco seria absorvido por turistas, mas erguido e compartilhado pela própria população a partir de demandas e problemas locais. Aparece então a museologia social, ou museu comunitário:



Existem então três formas de museus. O museu-espetáculo, destinado a públicos cativos: turistas, meios cultos, escolares em grupos organizados e guiados. Esses museus serão cada vez maiores, cada vez mais visitados, quer dizer “consumidos”. Serão supermercados da cultura oficial. O museu-coleção, destinado às pesquisas avançadas, às produções complexas, a públicos mais ou menos especializados, para os quais a coleção é a primeira justificativa. Esses museus atrairão cada vez mais públicos “inteligentes”, utilizarão métodos de comunicação sofisticados, abrir-se-ão tanto quanto possível às comunidades de geometrias diferentes. Serão todos únicos e criarão entre eles redes de cooperação análogas às redes universitárias atuais. E o museu-comunitário, saído da sua própria comunidade e cobrindo o conjunto do seu território, com vocação global ou “integral”, processo vivo que implica a população e não se preocupa com um público, que é ao mesmo tempo o centro e a periferia. A vida desses museus será curta ou longa, alguns nem se chamarão museus, mas todos seguirão os princípios da nova museologia. (VARINE-BOHAN, 1996, p. 12.)

2.1.2 LUM e os museus in-mundos



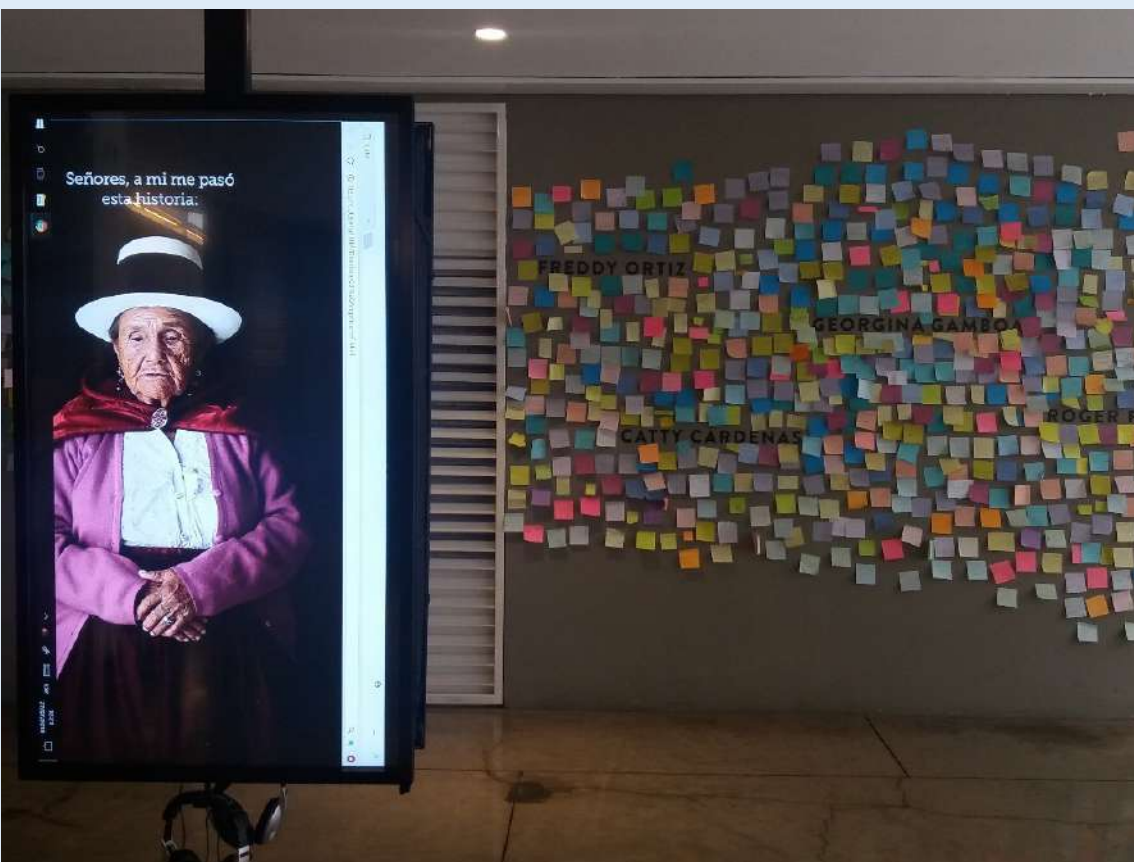
LUM | Ana Julia Marko (2018)

Esta nova museologia ganha força pelo mundo: na Suíça tem o nome de museologia de ruptura; em Portugal, sóciomuseologia; em Cuba museologia popular. No Brasil, o termo museologia social aparece nos anos 90, mas se firma com a gestão do ministro Gilberto Gil por todo o território nacional: Museu da Rocinha, Eco Museu de Manguinhos e Museu da Maré no Rio de Janeiro; Museu do Patrimônio Vivo em João Pessoa; Rede Indígena de Memória e Museologia Social que reúne diversas iniciativas indígenas como o Ponto de Memória: Museu Indígena Kanindé no Ceará.

No contexto peruano, pode-se incluir *El Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social* (LUM), um espaço do Ministério da Cultura que desde 2015 se dedica a debater temas de direitos humanos, especialmente os decorrentes do período de conflito armado. Além dele que está localizado em Lima, outros museus da memória foram erguidos ao longo do território nacional, como *El museo de la memoria "para que no se repita"* – ANFASEP e *Yalpani Wasi – museo de la memoria* nos departamentos de Ayacucho e Huancayo respectivamente. Tais instituições fazem parte do projeto pós CVR de construir espaços indispensáveis para a reparação simbólica:

Os lugares de memória se originam pois não existe uma memória espontânea e, portanto, devemos criar deliberadamente arquivos, manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elegias e reconhecer leis. (...) Sem vigilância comemorativa, a história eliminaria rapidamente os lugares da memória. (NORA, Apud SAONA, 2017, p. 141.)

O LUM foi criado por um grupo de pensadores (como inclusive Miguel Rubio) em reunião com diferentes organizações civis e do Estado, assim como afetados e seus familiares, estudantes e professores de colégios nacionais. Tal curadoria



LUM | Ana Julia Marko (2018)

multifacetada, que inclui vozes distintas sobre o conflito aponta para uma tentativa de, ao reconstituir a narrativa, não tomar partido de um dos lados (aparato repressivo do Estado fujimorista *versus* grupos armados). O projeto pretende gerar debates complexos cujo interesse final seria o discurso antiviolença e a

cultura da paz. Entretanto, podem-se identificar contradições em sua estrutura, especialmente na mostra permanente onde há certa falta de ênfase na responsabilidade do Estado pelas violações dos direitos humanos. De acordo com pensadores peruanos como Debora Poole & Isaias Rojas (2010), Jose Carlos Agüero (2015), e Carlos Ivan Degrori (2011), a violência no país é fruto do confronto entre forças sociais de heranças coloniais, que inclui as próprias estruturas governamentais no epicentro inaugural da guerra suja.

O LUM se considera “espaço de comemoração pedagógica e cultural que apresenta a história dos atos ocorridos durante o conflito interno no Peru, *iniciado pelos grupos terroristas* entre os anos 1980 a 2000”³ (grifo nosso). Ao considerar que a violência teve origem com ações de Sendero Luminoso e MRTA (e ainda os considerar terroristas), o museu explicita seu posicionamento. Este privilégio estatal também marca a mostra que pinta Fujimori como principal agente do fim do conflito ao promover a prisão do líder senderista Abimael Guzmán, quando na realidade outras práticas independentes foram tão ou mais fundamentais para a resistência à violência. É o caso das *rondas campesinas* no território andino – que protegeram suas comunidades de ataques –, retratadas na exposição com pouco destaque. Tais escolhas são índice de ponto de vista específico do museu que de alguma forma silencia outras memórias e outras versões e, como afirma Poole e Rojas, parece eximir a nação de sua responsabilidade coletiva pelo que se passou.

³Lineamentos para el desempeño de “Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social” – LUM. Disponível em http://lum.cultura.pe/sites/default/files/rm_247-2018-mc_-_anexo.pdf



Ainda assim, como em outros projetos de visibilização do horror do passado, o LUM pretende salvaguardar e elaborar a memória: apresentar o vivido, refletir sobre contextos de violência, encarando o processo histórico não como algo estanque, mas passível de ser transformado. De acordo com seus criadores, o museu objetiva gerar aprendizagem acerca do período em questão e análise de suas consequências na atualidade. Para eles trata-se de encarar o desafio posto pela CVR, endossando a urgência de passar a limpo e de não esquecer as atrocidades dos anos 1980 a 2000.

Por isso, alargando a noção tradicional de museu, o espaço abriga mostras de cinema, apresentações de espetáculos, ciclo de debates, oficinas e exposições temporárias que compõem um mosaico de ações, promovendo a reflexão sobre o tempo da violência e seu impacto na sociedade. O lugar ainda conta com um centro de documentação e biblioteca nos quais o visitante pode ter acesso a livros, documentos e periódicos, para aprofundar investigações de seu interesse. Entretanto, o modo como o espaço foi construído e como suas atividades estão curadas se afasta do didatismo unilateral, no qual o visitante absorveria informações, concebendo uma ideia única do passado. Os objetos, fotos, vídeos, e testemunhos não estão expostos à espera de miradas rápidas como ilustrações de um tempo distante, mas instalados no espaço com escolha clara de se pensar o presente. O LUM busca promover experiências àqueles que o visitam, para que estes entrem em contato com o conteúdo da História, sem deixar de vivenciar no corpo certas sensações.

No final do primeiro piso, está a sessão dedicada à grande quantidade de população que precisou fugir de suas comunidades. Depois de ter visto fotos e

vídeos e de ter escutado depoimentos de tais migrantes forçados, o visitante também se desloca por um estreito corredor estampado pelas falas destas pessoas. Sem conseguir evitar pisar nas palavras, o público entra em contato com a memória de forma material e concreta, na qual seu corpo se vê implicado na ação de lembrar. O principal convite sensorial se dá no momento final da jornada, no qual, depois de ter percorrido três andares, pode-se ver o Oceano Pacífico. O museu foi construído no calçadão da Costa Verde, cuja vista para o mar é quase de 180 graus. Com essa imensidão e infinitude que o olhar não alcança, o público pode salvaguardar um momento de reflexão e de silêncio. O *Lugar de la Memória* e o lugar da memória podem ter um horizonte azul, vasto e pacífico.



LUM | Ana Julia Marko (2018)



LUM | Ana Julia Marko (2018)



A construção de conhecimento, a criação a partir de um problema nacional, a noção não literal de passado e a participação do público localizam o LUM na tendência da museologia social descrita por Chagas e Varine. Características análogas podem ser identificadas nas práticas de Yuyachkani, cujas memórias não estão na vitrine; o *laboratorio abierto* não expõe o repertório do grupo como algo sagrado a ser contemplado. Embora existam obras e procedimentos criados há 50 anos, eles são postos em relação com o público para serem examinados e se necessário modificados, como o caso do processo de *Discurso de promoción* engendrado dentro do espaço pedagógico. A partir deste contato, cada participante poderá fazer poesia, poderá dialogar com aquele material, elaborando-o de acordo com interesses próprios. Com isso, o grupo evita situações de genialidade sacralizada a ser exaltada ou de turismo a ser consumida. No lugar de tesouros teatrais acumulados, privilegia-se a construção de conhecimento sobre a linguagem teatral, a história do país e a do próprio grupo.

Vimos que a cada obra apresentada, os participantes puderam pensar nos caminhos de Yuyachkani em relação aos caminhos do Peru. Somado a isso, foi possível entender mudanças de corporalidade que acompanharam as transformações dos respectivos contextos sociais: o corpo festivo de *Los músicos ambulantes*, que refletia a vontade dos artistas em dialogar com seu público e com a teatralidade popular; o *cuero ausente*, da época da violência, nas obras *Adiós*, *Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*, nas quais a representação é colocada à prova e o personagem é pouco delineado; e o corpo do pós-conflito, a partir dos anos 2000, em obras como *Sin Título* e *Discurso de promoción*, na qual a presença do ator é tomada em conta e colocada à frente de personificações ou fábulas. O

participante é capaz de identificar um caminho onde o corpo altamente codificado vai dando lugar ao corpo material que, juntamente com outros elementos cênicos, tece uma cena polifônica.

Yuyachkani não apresenta sua memória a fim de prendê-la ao passado literal, mas a escancara, deixando-a disponível para ser analisada de acordo com problemáticas do presente, com necessidades daquela comunidade de participantes e artistas. Como vimos no 11º *laboratorio*, as desmontagens, espetáculos e demonstrações – mesmo os mais antigos como *Los músicos ambulantes* – foram apresentados a partir de um viés específico relacionado com a operação do *actor-testigo* em uma história insuficiente. Os participantes puderam acessar tal acervo do grupo, identificando ou não sentidos do fio temático atual. O laboratório-museu torna-se ponte entre passado e presente e faz com que a museologia do grupo não se volte apenas para preservação de seu legado, mas para a problematização deste mesmo arquivo, tensionando-o com questões da contemporaneidade. Se “há uma gota de sangue em cada museu”, os laboratórios pulsam vida, não têm medo de afetar e ser afetados; não têm medo de estar no mundo. Trata-se de uma museologia que ocupa o mundo, “museologias in-mundo ou mesmo imundas, sem medo de se contaminar” (CHAGAS, 2019).

2.1.3 Lembrar a partir de lá

Avançando no debate travado por Chagas e Varine, é importante conquistar uma museologia com e não para, que levaria luz a lugares distantes e rincões escuros. Iluminar aquele povo que não tem luz caracteriza um museu construído sob a lógica da tercera pessoa, exibindo o que eles fazem, como eles pensam; um museu que emoldura os diferentes, os exóticos. Já a museologia com o outro



é construída na parceria, sem hierarquias entre expositor e expostos. Há, entretanto, uma operação museal nem com nem para, mas a partir de lá. O museu vivo e anticolonial diz em primeira pessoa (nós) e é construído por comunidades que falam por si, dispensando agentes culturais e curadores bem intencionados. Se o museu é erguido a partir de uma problemática da população e a partir de necessidades do tempo presente, ele é concebido a partir de lá. Um exemplo dessa prática está na comunidade Kanindé (Ceará) que desde 1995 luta por reconhecimento de terras e reafirmação de identidade contando com seu museu para preservar e se conectar à memória ancestral. Tal espaço é resistência frente a forças colonizadoras de esquecimento que pretendem acabar com modos de vida de lá. O museu também é testemunho, é afirmação de narrativas que furam a história oficial.

O museu Kanindé é bisavô, é avô, é pai e é mãe porque é a história deles, a história que tinha lá atrás é a história que a gente tem aqui. (...) Gostamos do museu da mesma forma que gostamos dos pais da gente porque ali tem o retrato de tudo. Tem a imagem do tatu peba, tem a imagem do pote que foi feito antigamente. Tudo ali é retrato dos nossos antepassados, retrato de quem construiu aquela história.⁴

De forma análoga, o LUM e outros lugares da memória no Peru tentam reparar simbolicamente a violência a milhares de corpos dizimados e desaparecidos, muitas vezes sem poder ser enterrados pelos parentes e completar o rito simbólico da despedida. Na porta há o aviso: "aqui não se encontra nenhum dos 13.721 desaparecidos registrados durante a guerra no Peru". O esforço em presentificar

⁴ Fala de Cícero Pereira, líder comunitário Kanindé em palestra de Mario Chagas, SESC-SP, 2019.



Intervenção de Yuyachkani no LUM | Arquivo Yuyachkani



Intervenção de Yuyachkani no LUM | Arquivo Yuyachkani



Intervenção de Yuyachkani no LUM | Arquivo Yuyachkani



a ausência se estende a todo seu projeto, como na galeria reservada a pessoas desaparecidas. Aberto ao público, qualquer um pode trazer fotos, roupas, documentos de seus familiares para somarem àquela espécie de colmeia transparente, mural da memória. “Sem um corpo para velar e enterrar, os objetos pessoais adquirem peso ainda mais significativo. Se você é familiar de alguma vítima ou de algum desaparecido e tem algo que deseje que seja conservado neste lugar, estaremos dispostos a recebê-lo e cuidá-lo permanentemente.” Esta identificação da instalação não sugere um programa “interativo” entre obra e espectador, mas propõe o diálogo efetivo entre comunidade e instituição.

Ainda que os *laboratórios abiertos* não se dirijam aos afetados do conflito armado, muitos dos exercícios e reflexões provenientes das fruições de espetáculos e desmontagens fomentam alguma elaboração simbólica sobre fatos históricos e vividos por cada participante. O grupo não visa com tais procedimentos nenhuma reparação, mas mesmo assim insiste na teatralidade enquanto potência de lembrar, de tecer um olhar dos participantes sobre si e o mundo. Assim como o LUM, Yuyachkani inventa maneiras de instalação de documentos que subvertem a lógica contemplativa e ultrapassam a interativa. Para além da exposição de materiais históricos, tanto no LUM quanto nos espetáculos e laboratórios, os arquivos não estão colocados de maneira arbitrária, mas dispostos de modo consciente, ampliando a utilidade informativa do documento. Nas práticas do coletivo há ainda a operação poética tratando os materiais para que se evite a mera transposição do cotidiano à cena.

A relação entre memória e linguagem em Yuyachkani encontra assim lugar privilegiado nos *laboratorios*, essas iniciativas que surgem a partir de lá na qual seus integrantes sentem a urgência de compartilhar problemáticas com a sua comunidade, sejam os artistas com suas pulsões, sejam os participantes com inquietações particulares. Aqui a ideia de museu se relaciona com reconstrução simbólica (através da teatralidade e formas extracotidianas de tratar a História e a vida de cada um), com preservação de patrimônio (em especial do acervo dissidente ameaçado pelas políticas de esquecimento), com ativação da memória (que deixa de ter status de passado envelhecido e passa a ser ativada, implicada no presente) e principalmente com criação de conhecimento.

2.2 O CONCEITO DE LABORATÓRIO: TRANÇAS E CORTES ENTRE CRIAÇÃO E FORMAÇÃO

Antes pensava: vem gente de tão longe que o melhor é proporcionar variadas experiências e brindar a maior quantidade de informação e ferramentas possíveis, mas com este último laboratório escolhi um único tema e operativo que pudesse ser aprofundado verticalmente. Um exercício simples individual de repente foi jogado por três, quatro pessoas até se transformar em material coletivo, em cenas cujo conteúdo abarcava tudo o que foi visto e gestado naqueles dias.⁵

2.2.1 Criar material, criar modos de criar material

Para aprofundar a imagem de museu vivo do *laboratorio abierto* e sua relação intrínseca com as diversas modalidades de trabalho com a memória, é importante se deter na escolha da palavra que nomeia a oficina proposta há mais de

⁵RUBIO, M. em fala no 11º laboratorio abierto, 2019





10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



dez anos. Como nos ambientes científicos, o laboratório é espaço de experimentação e pesquisa, fundamentais para a construção do conhecimento coletivo. Diferentemente da lógica de causa e efeito, da necessidade de comprovação de teorias, ou da imposição de modelos pedagógicos, Yuyachkani valoriza a prática investigativa como caminho de aprendizagem da linguagem teatral, aliada à reflexão dos processos históricos que velaram memórias dissidentes. Se neste espaço o conhecimento não é adquirido, mas descoberto coletivamente a partir

da investigação, a ideia de mestre que detém saberes a serem transmitidos seria incoerente. Em suas falas durante as oficinas, Rubio faz questão de afirmar que se trata de experiência des-hierarquizada.

Por isso, como vimos no capítulo 1, tal imagem laboratorial une artistas e participantes na mesma aventura pedagógica: durante oito dias, todos dividem o mesmo espaço de criação de saberes e práticas cênicas. Embora um dos objetivos da oficina seja o de o grupo *compartilhar ferramentas de trabalho* com interessados em geral, as descobertas são coletivas e em via de mão dupla. Por um lado, os participantes têm a oportunidade de conhecer procedimentos de criação de Yuyachkani, analisar de perto seu museu vivo e aberto: suas obras, sua linha de pensamento e fio pedagógico. Por outro lado, os próprios artistas se alimentam do laboratório para experimentarem cenas, dispositivos, temas e linguagens novas ou que já estejam pesquisando. Com isso, este espaço não se destina apenas a compartilhamentos de metodologias presentes nos processos dos atores, mas principalmente a pôr em xeque questões que atravessam todo o projeto poético e social ao longo dos anos de trabalho, calcados em princípios de investigação da História, memória e teatralidade.

O laboratório é um lugar onde me coloco à prova. Ainda que cada um tenha pouco tempo para a proposição de oficinas, me coloco em risco, eu e meu material, quando trabalho com pessoas tão diferentes umas das outras e de nós mesmos. Também é o lugar em que compartilhamos o que encontramos no laboratório interno. É justamente aí que vemos crescer o material inconcluso ou o processo que estamos tendo.⁶

⁶RALLI, R. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



A partir da fala de Rebeca é possível perceber que o laboratório convida os integrantes do grupo a trabalharem de modo duplo, tornando-se propositores não apenas do que aparecerá nas obras, mas de procedimentos de criação. Trata-se da oportunidade de testar o material cênico, mas também de inventar dispositivos de geração desse mesmo material. Se por um lado o laboratório é prolongamento dos processos de construção de espetáculos, por outro fomenta práticas de aprendizagem, tornando-se espaço para experimentações e para o risco onde criação e formação caminham juntas. Mesclando interesses do terreno artístico e pedagógico, Yuyachkani abre seu museu à visita que ensina, ao mesmo tempo em que revê a própria memória disponível para contaminações in-mundo.

No caso da 11ª edição, como vimos anteriormente o laboratório projetou questões pulsantes de *Discurso de promoción*, como a consigna “esta história não é suficiente” e a ideia do *actor-testigo*. Tal problemática alinhavou as atividades daqueles oito dias de trabalho, exigindo que cada integrante do grupo preparasse sua oficina de acordo com o tema. Rebeca, por exemplo, conta que esta baliza foi importante para criar jogos que deveriam contribuir tanto aos participantes quanto aos artistas:

Ao idealizar minha oficina pensei: “para que compartilhar exercícios de voz se estas pessoas já têm algum conhecimento sobre técnica vocal?” Não se tratava de propor dinâmicas nas quais cada participante fosse capaz de reconhecer sua corporeidade, centro de força, possibilidades vocais. Tratava-se mais de fazer as pessoas falarem. Simples assim. Atrás de mim estava “esta história é

insuficiente” e pensei em como o silêncio é insuficiente. É preciso falar, é preciso compartilhar, testemunhar. Além disso, ao trabalhar com o *actor-testigo* os participantes puderam dizer os textos uns dos outros. Eles testemunham o outro. Esse vínculo entre privacidade e alteridade está no bojo da discussão. Como sou testemunho do testemunho do outro e como isso me conecta a mim? Posso testemunhar o que o outro disse, mas também modificar e compartilhá-lo com os demais, e ainda colocá-lo no corpo.⁷

De acordo com a fala de Rebeca, o laboratório apresenta um desafio: transcender a lógica utilitária de dispositivos voltados ao desenvolvimento técnico do ator para converter-se em princípio artístico-pedagógico coerente e fomentador da pesquisa maior traçada pelo coletivo. O exercício comentado acima foi inventado pela atriz especialmente para o contexto da oficina. Ao mesmo tempo, o jogo não surge do nada, mas é ancorado em procedimentos antes experimentados pelos integrantes ao longo do processo. Neste caso, o uso do microfone foi retomado e adaptado. Como conta Rebeca, durante os dias de pesquisa interna tal elemento se fez presente quando utilizado pelos atores para dizer textos, testemunhos, canções. Já no jogo do laboratório, serviu ao *actor-testigo* para engajar a própria voz na tentativa de furar a História canônica. Além de amplificar a voz e permitir que o intérprete brinque com intenções e gestos vocais, o microfone privilegia o ato de dizer: enquadra a narrativa, emoldura a palavra, recorta o espaço, dá o foco para quem fala, endereça a mensagem e por fim faz com que as recordações pessoais de quem diz deixem de ser algo íntimo para ganhar sentido na coletividade: “quando você se coloca diante de um

⁷ Idem.



microfone, você está em situação de apresentação. Isso gera certa distância da própria emoção e cria uma teatralidade imediata,”⁸

2.2.2 Entrega de técnicas ou extrativismo de material?



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

A trança entre criação e pedagogia e o trânsito entre laboratório aberto e interno devem ser examinados com cuidado. Em seu estudo das contrapartidas sociais exigidas pela Lei de Fomento em São Paulo, Maria Lucia Pupo se dedica a pensar modalidades das relações com a comunidade experimentadas pelos

coletivos fomentados, especialmente as oficinas. Ela lança perguntas que podem ser deslocadas daquele contexto e iluminar o debate da presente pesquisa: se por um lado há a familiarização dos participantes com modos de fazer teatral e por outro há o engendramento de um processo de criação, qual a natureza de vínculo entre laboratório e o acontecimento cênico projetado pelo coletivo? “Existem expectativas no sentido de que os frequentadores das oficinas exerçam influência efetiva na criação”? (PUPO, 2015, p.102.) Há real reciprocidade entre processos pedagógicos e criativos? O que se aproveitará na encenação do que foi gerado pelos participantes? Dispositivos, imagens produzidas, qualidades de presença, situações improvisadas somam o conjunto de material a ser utilizado no projeto da obra? Se o processo dos participantes tem data para acabar, não sendo convidados a subir no palco, quais riscos de tal relação tomar rumos do “extrativismo cultural” (ARAUJO, 2008, p. 131), no qual o grupo se apropriaria do material gerado na oficina?

O termo cunhado pelo diretor paulistano pode elucidar questões enfrentadas por Yuyachkani quando se relaciona com outras comunidades. De forma semelhante, especialmente no distrito de Brasilândia para o trabalho *BR-3*, o grupo Teatro da Vertigem propôs processos cujas contradições saltaram aos olhos do diretor. Para ele, os perigos do extrativismo cultural se relacionam a “chegar a um lugar que não lhe é familiar, coletar as experiências e informações locais, virar as costas e fazer seu filme e sua peça” (ibidem, p. 151.). É importante que o grupo propositor do diálogo com a comunidade evite tal “vampirização” e ainda

⁸ RALLI, R. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



supere a dimensão turística e a tendência de olhar romantizado para o outro, carregado do interesse pelo exótico.

Se Yuyachkani também flerta com teatro documental, sua pesquisa esbarra em problemáticas éticas da cena engendrada por pessoas que participam de seus processos, mas não de seu formato final. A representação de quem não ocupa a cena é assunto caro ao grupo que, como veremos no capítulo 4, esforçou-se em encontrar estratégias para encarar a empreitada de não falar sobre o outro, mas do encontro com o outro. Segundo Salles o desafio do documentário reside aí: o que é o outro apresenta-se como verdade, quando trata-se apenas do ponto de vista do documentarista sobre o outro. Salles questiona a fórmula eu (documentarista) falo sobre você (documentado) para eles (espectadores), na qual a pessoa filmada é transformada em personagem. Durante muito tempo o documentário foi elaborado para gerar informações sobre indivíduos diferentes da maioria dos espectadores. Entretanto, o que o distingue de obras de ficção não é a sua natureza didática, mas ética em se comprometer para com o que está fora dele: “não é o que se pode fazer com o mundo. É o que não se pode fazer com o personagem” (SALLES, 2015, p.281).

Os *laboratorios* não objetivem criar obras que documentem a vida de seus participantes. Porém, eles se valem do material gerado no espaço pedagógico, onde corpos e imaginação daquelas pessoas estão implicados. Não que a construção de cenas dev ter assinatura privada. Ao contrário, a autoria coletiva durante a oficina prevalece em detrimento da ideia de criação como propriedade

de gênios. Contudo, o *laboratorio* esbarra em discussões éticas ao tentar transformar a fórmula eu (Yuyachkani) falo sobre ele (participante) para nós (grupo e público) em eu e ele falamos de nós para vocês.

A partir das problemáticas propostas por Pupo e Salles, o olhar para os *laboratorios* deverá seguir de forma cuidadosa a fim de analisar pontos de efetiva contaminação entre processo de criação e de oficina. Se as práticas pedagógicas de Yuyachkani surgem a partir de lá e não são dirigidas para o outro, alguns momentos desta pesquisa se apresentaram nebulosos. Por exemplo, em determinadas entrevistas e diários de trabalho, os integrantes usam a expressão “entregar técnicas”, como na fala de Teresa Ralli: “A primeira coisa que fiz ao voltar, foi tentar entregar tudo o que eu havia experimentado aos meus companheiros”⁹. Tal construção parece apontar modos hierárquicos entre mestre e aprendiz, nos quais existiria alguém que detém o saber a ser “entregues” àqueles que não o tem. Mas, quando analisamos o uso desta palavra em diversas manifestações dos artistas, é possível identificar ampliações do significado “entrega”, redimensionando-o para outra lógica na qual o sujeito que “entrega” também recebe e se contamina pela relação pedagógica construída com o outro:

Eu dei uma oficina no grupo. Mais que uma oficina, foi um período de treinamento para entregar, e ao entregar, me foram aparecendo e fui aprendendo outras coisas. Isso é o que acontece quando uma pessoa entrega. Uma maneira de entregar é escutar. É não falar muito, é não dar muitas indicações, é gerar movimento sensível.¹⁰

⁹ RALLI, T. em entrevista feita pela pesquisadora em fevereiro de 2019.

¹⁰ Idem.



Ao ser perguntado sobre a importância do laboratório para a prática de Yuyachkani, Augusto Casafranca usa a palavra entrega com significado de compartilhamento de conhecimentos e ferramentas de trabalho, olhar unânime entre os integrantes sobre a relevância da oficina. Entretanto, as palavras do ator evidenciam a via de mão dupla, o movimento de volta, revelando que o encontro com os participantes também alimenta a pesquisa do grupo para além da entrega de qualquer saber. Sua resposta parece prolongar a própria experiência formativa do grupo que ao longo dos anos cresceu fora dos muros acadêmicos, em contextos de festivais, mostras e oficinas, na busca pela construção de uma teatralidade e modo de fazer próprios tecendo redes pedagógicas do encontro:

Em uma relação não há somente entrega, nem somente devolução, mas se estabelecem vínculos de ida e volta. Nos laboratórios, mostramos achados que foram úteis no nosso fazer teatral, mas estamos diante de companheiros que também se fazem perguntas sobre a natureza do teatro. Abrimos o que nos parece prudente compartilhar, mas isso volta para a gente porque nos enriquece na medida em que amplia nossas próprias percepções, nos faz afirmar coisas, negar outras ou buscar novas vias que nunca tinham sido exploradas. É um espaço de criação mútua, de recriação permanente. As pessoas que vêm ao nosso laboratório estão interessadas em aprender, mas também estão sedentas por compartilhar suas utopias, sonhos e esperanças. ¹¹

2.2.3 Identificar, expor, abandonar: a ida e volta do material

Como dito anteriormente, durante o 10º laboratório abierto Yuyachkani abriu seu espetáculo em processo dedicado aos acontecimentos de 1992 com aquela célula que se passa no aniversário do ator Daniel Cano, comentada no capítulo



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

1. Nesta cena, identificamos um conjunto de princípios experimentados nos dias anteriores, chamado pelo grupo de *llameo*, palavra inventada que une três ideias: a ação contínua de ruminar da lhama (em espanhol, *llama*); o funcionamento de uma *jam* de improvisação; e a impossibilidade de frear algo inadiável como a necessidade de urinar (*mear* em espanhol). Processualidade, urgência e improvisação eram os fundamentos daquele exercício, eixos sobre os quais os experimentos vividos no laboratório também se apoiaram.

¹¹ CASAFRANCA, A. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019



Neste pequeno excerto, os atores adentram o espaço cênico com roupas cotidianas, malas ou mochilas, e escolhem uma cadeira para se sentar entre as tantas dispostas. Durante um bom tempo, apenas se locomovem, mudam de lugar, trocam de roupa, tiram objetos pessoais de suas bagagens. Tal movimentação não é coreografada, mas ao contrário, o jogo e a improvisação potencializam inúmeras possibilidades de composição, pintando um mosaico aos olhos do espectador. A aproximação de tal cena com os exercícios experimentados ao longo do laboratório foi imediata. Reconhecemos temas e dispositivos como atuações mais performativas do que representativas; a somatória de focos de ação na mesma cena, cujo espectador elege o que quer ver; a tensão entre práticas festivas e fúnebres; a memória pessoal atravessada pela memória coletiva e vice-versa.

Além disso, a dinâmica dos atores de se deslocarem no espaço e sentar-se nas cadeiras nos saltou aos olhos, recobrando novos sentidos, pois estava presente no exercício proposto por Rubio nos últimos dias da oficina. Com apenas algumas regras simples, os participantes deveriam adentrar o espaço quando quisessem, locomover-se quando escolhessem, sentar-se ou mover uma cadeira quando preferissem. Sem interpretar personagens ou criar enredos, tais traslados objetivavam unicamente gerar comunidades (conceito que veremos adiante), ou pequenos agrupamentos de acordo com o tipo de ação, gesto ou estado dos jogadores. Essas trajetórias em conjunto desenhavam diversas combinações entre os corpos e distintas formas de ocupar o espaço.

No instante em que assistimos a breve encenação de Yuyachkani acerca do ano de 1992, já havíamos acumulado em nossos corpos experiências semelhantes ou o mesmo conhecimento procedimental dos atores. Pudemos decodificar o modo de produção daquela célula teatral em sua transparência processual e não enquanto produto acabado. Naquele momento, o *laboratorio* tornou-se mediador entre palco e plateia, no qual os desafios ligados ao campo da criação do grupo foram estendidos aos espectadores da “obra” que, naquele caso, éramos nós, participantes do curso. Por outro lado, segundo Rubio, o jogo das cadeiras foi inventado especialmente para o laboratório e aprofundado ao longo dos dias, de acordo com dificuldades e descobertas que surgiram no trabalho. Esta criação do diretor mostra que ele e seus companheiros não estão mesmo interessados somente em “entregar” fórmulas metodológicas, mas novamente encaram aquele espaço como oportunidade de risco, onde se germina o ato criativo. “Necessito sentir as pessoas, ou seja, me preparo, penso, mas me entrego também à percepção do que a relação humana me diz. O outro é o mediador.”¹²

Ainda que processos criativo e pedagógico dialoguem, não há entre eles necessariamente uma lógica de causa e efeito. O *laboratorio abierto* não é consequência do *laboratorio interno* e nem vice-versa. Como contam os integrantes do grupo, houve dificuldades em transformar o material levantado na edição de 2018 em construções cênicas visando à criação do espetáculo sobre 1992, inconcluso. Segundo Teresa Ralli, apenas alguns dispositivos inventados obtiveram

¹² RUBIO, M. Entrevista feita pela pesquisadora em 2018.



prolongamentos, como o próprio *llameo* e a repetição (que veremos adiante) enquanto ferramenta de arquivamento de material.

Por isso em 2019, na 11ª edição, este processo não foi aberto aos participantes. O grupo preferiu trabalhar com pressupostos de *Discurso de promoción*, construído dois anos antes, do que com procedimentos da investigação atual. Tal projeto nem foi mencionado durante os dias de trabalho, fazendo com que os participantes não tivessem ciência exata de qual momento da criação, quais desafios e temas específicos Yuyachkani estava enfrentando, ainda que os assuntos e dispositivos de pesquisa originários de *Discurso de promoción* estivessem contidos na investigação atual e fizessem sentido para o grupo no tempo presente, aparecendo com clareza em conversas, fruições e oficinas. Além disso, nessa mesma edição, diferentemente do que ocorreu em 2018, (em especial no *llameo*) os atores não se misturaram muito aos participantes durante os jogos, mostrando pouco ou quase nada do que estavam construindo em seus processos individuais e coletivos:

Minha expectativa era de misturar mais o que estamos produzindo no grupo. A proposta de que cada ator entrasse na prática não era uma obrigação e creio que nem todos quiseram mostrar seu material ou colocá-lo no jogo. As incursões ocorreram como o piano de Daniel Cano, o anjo de Silvia e a sanfona de Gabriela, mas ainda foram tímidas. Parece-me que os atores preferiram observar e deixar de lado o material para que o laboratório seguisse sua própria dinâmica, sem forçar a contaminação. Diferentemente do ano passado quando jogamos juntos, o material estava escancarado para que todos pudessem entrar em contato com ele.¹³

Em conversas com alguns integrantes, esta característica do 11º laboratório parecia refletir o momento em que o grupo se encontrava. Para além da pressão da proximidade do aniversário de 50 anos e as perguntas sobre o futuro que essa data comemorativa instaura, o coletivo enfrentava dificuldades ao encarar o projeto 1992. Como conta Rubio, neste ano emblemático, com o clímax do conflito interno, um novo modelo se instaura: o neoliberalismo aliado ao fujimorismo. Segundo Rebeca, o grupo teceu vasta pesquisa sobre o período, acesando diversos dados e informações. Entretanto os artistas esbarraram na demanda de transformar tais conhecimentos em material teatral: “não se trata de colocar um livro inteiro em cena, mas pensar em como este modelo ultraliberal afeta nossa vida cotidiana. Como traduzir isso em imagens?”¹⁴. A dificuldade está mesmo aí em construir um espetáculo que não fale apenas sobre o passado, sobre 1992, mas que olhe para contextos históricos de forma não literal, cruzando-os com narrativas pessoais de cada *actor-testigo*.

O grupo ainda enfrentava o desafio de transformar tal projeto de 1992 na segunda parte de *Discurso de promoción*, dando continuidade aos fios soltos e histórias não contadas, dívidas deixadas pela Independência no país. Talvez por isso, o processo não foi tão exposto no 11º laboratório:

Não combinamos de não contar ou não entrar na prática, mas me pareceu natural este resguardo do material que está muito instável. Ano passado havia mais liberdade de jogar porque era outro momento do processo, mas agora o material está frágil para ser compartilhado. Seria estranho enredar todos participantes nesta crise,

¹³ RUBIO, M. em entrevista feita pela pesquisadora em agosto de 2019.

¹⁴ RALLI, R. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



significaria contaminar demais a experiência a serviço de nós mesmos e de nossas questões.¹⁵

Assim, o *laboratorio* não objetiva meramente “reunir informações para o evento cênico a ser criado” (PUPO, 2015, p. 112), mas reflete o momento atual do grupo, reforçando a prática de museu vivo do próprio trabalho. Ao mesmo tempo, o fato de os artistas não exporem seu material na 11ª edição de 2019 mostra que tal espaço não pode ser considerado nem anexo do processo de criação nem lugar para *extrair*/consumir o que é produzido. Trata-se de um lugar receptível a contaminações entre interno e externo, onde princípios artísticos e pedagógicos se confundem em “fértil simbiose” (ibidem, p. 117), possibilitando certa renovação de formas criativas e de relações com a comunidade.

Por fim, há que se levar em conta que o recente Ministério de Cultura do Peru (com pouco mais de 10 anos) não possui leis, programas ou prêmios que financiem produções teatrais feitas no país. Pensando nas contrapartidas sociais analisadas por Pupo, no caso de Yuyachkani seus laboratórios, oficinas e outras ações sociais não existem para justificar o uso de recursos públicos. Neles não reside qualquer obrigatoriedade de “devolver” algo à sociedade, mas fazem sentido dentro de um projeto preocupado com o entorno, com as possibilidades de transformação do mundo. O *laboratorio abierto* é então *partida* social, lugar de trabalho artístico em si, importante para as produções do coletivo, tanto quanto para os caminhos de suas comunidades.

Ao mesmo tempo não se pode ignorar o fato de que durante 50 anos, estas atividades pedagógicas foram importante porta de ingressos econômicos e fonte de sobrevivência dos integrantes do grupo que dali tiram alguma garantia para seguir nos processos de construção das obras. O laboratório tem custo bastante elevado selecionando de pronto aqueles que poderiam frequentá-lo. Por outro lado, o gasto de sua produção com diversas apresentações, desmontagens e horas de trabalho concentradas dos artistas justifica seu alto valor. Com a inexistência de recursos públicos e políticas de fomento à cultura, Yuyachkani não se força a criar ações pedagógicas, mas as encara como necessidade para a criação e também para a própria sobrevivência e permanência ao longo do tempo.

2.3 A NÃO-TÉCNICA: GINÁSTICA PARA IMAGINAR

Não repitam a mesma coisa, busquem novas formas de empurrar o corpo do outro. A repetição, como na política do Peru, é uma desgraça; parem de querer fazer teatro. Sentimo-nos seduzidos em interpretar, mas este exercício não pede representação, é apenas caminhar. Limpem suas larvas ideológicas; não queiram sempre conduzir, não sejam autoritários, cedam. Evitem ser Bolsonaros ou Fujimoris, ditadores da ação. Este é um exercício de ética, sejam honestos e não roubem no jogo.¹⁶

2.3.1 Necessidades, porosidades e mutações da técnica

Neste contexto de museu aberto e poroso, tecido com a comunidade, sem galerias que queiram impor conhecimentos sagrados, sem mestres detentores

¹⁵ RUBIO, M. em entrevista feita pela pesquisadora em agosto de 2019.

¹⁶ CASAFRANCA, A. Instruções de exercícios no 10º e 11º Laboratorio abierto. 2018/2019.





10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



de saberes a serem entregues, ou luz para iluminar os que não têm, as noções de técnica e de treinamento precisaram ser revistas e dinamizadas. No projeto de Yuyachkani, ambas as práticas tentam se afastar da ideia de ser fim em si mesmas, para tornarem-se facilitadoras da criação. “Nega-se a ideia de um ator-atleta ou virtuoso, em que a técnica aparece como algo preponderante. É na superação deste modelo que o treinamento se coloca” (TELLES, 2011, p. 146). A técnica que não deve ser entregue dispensa a dicotomia certo/errado,

problematizando a busca por um corpo padrão para a cena, a forma única de fazer teatro e o ensinamento instantâneo de métodos. Se o grupo ainda usa a palavra treinamento, como veremos a seguir, é menos para evocar um ator treinado/capacitado e mais para, através do procedimento da investigação contínua, colocar ênfase no sentido processual e coletivo do trabalho:

O treinamento é um processo através do qual se retomam elementos e instrumentos que podem ser úteis para revelar os mistérios que vamos descobrindo no palco e que o palco mesmo nos dá. Nossa cultura de grupo nos deu a possibilidade de aprendermos uns com os outros e de ir somando nossos saberes, inquietações, dúvidas e as próprias dificuldades para abordá-las individual e coletivamente.¹⁷

Quando a pesquisa de Yuyachkani brinda a diversidade de seus integrantes e de suas linguagens, a busca pelo molde corporal ou metodológico não faz sentido. Impor um padrão seria incoerente para um grupo comprometido com a multiplicidade de memórias, versões dos fatos, modos de comportamento não hegemônicos, corporalidades não normativas. Tais concepções transbordam da esfera do *laboratorio* onde aos participantes, distintos entre si, não se poderiam aplicar uma cartilha de ensino. Dentro deste museu vivo, o leque de procedimentos construído ao longo de 50 anos não será somente disponibilizado – muito menos entregue – aos participantes, mas, na via de mão dupla, poderá ser ativado e problematizado por eles. Fora de redomas de vidro, as técnicas

17 CASAFRANCA, A. entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



inventadas por Yuyachkani se apresentam por um lado para serem utilizadas na construção de conhecimento, e por outro para serem contaminadas com o mundo, “in-mundo, imundas” (CHAGAS, 2019).

No primeiro dia de oficina, na conferência *Crear em grupo*, Rubio anunciou que a noção de técnica a ser utilizada, pensada no âmbito da criação coletiva, não deveria ser separada do projeto político e artístico do grupo. A técnica é criada a partir de lá (ou melhor, na condição do aqui e agora) e se desvincula de um saber a ser transmitido para ligar-se à concepção da necessidade: ela é inventada de acordo com sua utilidade na criação da cena. Tanto no *laboratorio*, quanto nas construções de espetáculos, as técnicas são específicas, efeitos de pesquisa da prática, como o caso da operação do *actor-testigo* que não surgiu acidentalmente, mas foi inventado a partir das demandas do processo, que por sua vez está atrelado a problematizações de determinados contextos históricos. Novamente, conjugam-se procedimentos metodológicos (princípios de atuação no caso do grupo ou de construção de conhecimento no caso dos *laboratorios*) e artísticos (princípios de criação de obras ou cenas) atentos ainda ao contorno social, apertando a trança entre poética, pedagogia e política.

Os jovens nos perguntam como fazemos, quais receitas, segredos. Respondemos que não existem técnicas definitivas. As técnicas que usamos são respostas às crises e as crises são perguntas que surgem, em cada momento, para a criação de cada espetáculo. A busca em responder à pergunta é o próprio processo criativo. (RUBIO, Apud BENZA, 2015, p. 7).



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

O ator Augusto Casafranca também tece a mesma ideia quando defende a técnica enquanto:

procedimento que permite acessar um objeto ou unidade temática de estudo. Não temos apenas uma maneira de abordar tais questões, mas nossa aproximação tem sido intuitiva e sensível. Para cada espetáculo inventamos uma maneira e descobrimos uma técnica necessária, coerente com a demanda da proposta cênica.¹⁸

Além disso, a formação em rede e o contato com diversas formas de criar nas escolas itinerantes, festivais e encontros com diretores internacionais, fez com que Yuyachkani construísse modos próprios de treinar, coerentes com suas

¹⁸ CASAFRANCA, A. entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



inquietações e contextos. O coletivo esforçou-se em não reproduzir metodologias alheias, mas tratou de *cholificar*¹⁹ técnicas que viessem de fora para construir a partir de lá (deles mesmos). Os atores inventaram ferramentas que levassem em conta as culturas de cada um, em especial aquelas relacionadas à peruana e andina. Esta *cholificação* se deu especificamente no fim da década de 70, em resistência à influência de Eugenio Barba em coletivos latino-americanos que em muitos casos instaurava-se como fórmula arbitrária a ser copiada.²⁰

Ana Correa conta que a primeira vez em que usou pernas de pau, um dos elementos apresentados pelo Odin Teatret, estava na Dinamarca vestida para a personagem de *Allpa Rayku* com uma saia tradicional das mulheres

andahuaylinas. A nova altura e arranjos corporais deu à sua figura outras possibilidades, alimentadas ainda por esta mistura entre elementos andinos e não andinos. As mesmas pernas de pau, anos mais tarde foram usadas no *passacalle* *Quinua*, cujos personagens inspirados nas esculturas de cerâmica típicas de Ayacucho tinham suas pernas alargadas para desfiles em espaços públicos. Desde então tais instrumentos são utilizados em diversas produções de Yuyachkani, compondo inclusive o quadro de experiências pedagógicas nas oficinas com mulheres e crianças. Assim, sem negar nem imitar técnicas trazidas pelas culturas hegemônicas, o coletivo *veste* seus princípios, os *cholificam* e os colocam em jogo com as demais culturas do país.



Allpa rayku | Arquivo Yuyachkani



Quinua | Arquivo Yuyachkani



Quinua | Arquivo Yuyachkani

¹⁹ A palavra usada pelo grupo alude à retomada de identidade de mulheres andinas que, depois de serem chamadas pejorativamente cholas durante a primeira onda de migração às grandes cidades, afirmaram suas origens. A ideia de choledad abarca os desafios do pertencimento frente a um país discriminatório e paradoxalmente heterogêneo em seu labirinto de manifestações, corpo e saberes: “não somos iguais, mas também não somos diferentes” (NUGENT, 2012, p. 17).

²⁰ Embora, como conta Rubio, Yuyachkani tenha problematizado a presença do Odin nos contextos latinos, o grupo reconhece a importância e novas aprendizagens tecidas a partir do encontro com Barba, especialmente no que diz respeito à necessidade de sistematizar princípios e metodologias de seus processos de criação: “para além das técnicas aprendidas, sabemos melhor quem somos, nos encontramos com nós mesmos de outra maneira” (RUBIO, 2011, p.190.)



Indo mais além, Rubio diz que é o público quem solicitará o uso de determinadas técnicas. Isto não quer dizer que Yuyachkani molde suas formas teatrais para que sejam consumidas facilmente, agradando aos gostos da audiência, mas ao contrário, a presença de outras teatralidades perturbaria a ordem de fruição acostuada a determinadas poéticas. Em 50 anos, a partir do contato com comunidades andinas, o grupo pode *cholificar-se*, construir técnicas próprias sem sacralizá-las em galerias. Elas nascem aqui e agora / a partir de lá e por isso não são transmitidas por sábios mestres.

O público do interior do Peru que assistiu aos diversos espetáculos, ações e oficinas, levou Yuyachkani a pensar na prática popular de um *actor danzante*, um ator que não separa corpo de sua voz, dança de sua narrativa. Estes espectadores/participantes são os mesmos das festividades tradicionais, como a já citada festa de Paucartambo, nas quais distintas linguagens são conjugadas em um corpo preparado para a rua e suas demandas lúdicas. A partir do princípio andino *Pukllay* (que aprofundaremos adiante), tal corpo expandido e extracotidiano irá agir em espaços abertos, sem a marcação entre palco e plateia, apostando no estado de jogo e suas potências de transgressão de comportamentos normativos. Esta teatralidade originária baseada nas possibilidades corporais e rituais não hegemônicas contribuirá para Yuyachkani contar, cantar e dançar outras histórias, afastando-se de concepções de técnica sem sentido para seu teatro, como aquelas que permitiriam ao ator treinar seu corpo para interpretar um personagem e colocar um texto no palco.

Em inúmeras práticas pedagógicas do grupo o participante poderá percorrer processos de aprendizagem integrada, entrando em contato com múltiplas

linguagens. Esse é o caso das oficinas com crianças e do *Son de los diablos* a serem investigadas nos próximos capítulos. Em tais projetos, o aluno aprende a dançar, tocar instrumentos, fazer suas próprias máscaras, figurinos, ou objetos, além de construir a cena, espaço de encontro das criações anteriores. No caso dos *laboratorios abiertos*, ainda que não se objetive nem a finalização de algo a ser apresentado, nem a intervenção nos espaços públicos, os participantes se relacionam com diversas maneiras de manejar o corpo e a voz, conhecendo e experimentando princípios de manifestações andinas como o uso de determinadas máscaras (inclusive as utilizadas na festa de Paucartambo), canções em quéchua, relações espaciais e participativas não frontais, modos de criação coletiva como o *ayni* e de comportamento como o *pukllay*. A batalha pela memória dissidente deixa de ser tema para a representação cênica quando passa a operar a própria metodologia do grupo, que, como veremos no capítulo 4, ainda terá o desafio de não se apropriar ou copiar técnicas das teatralidades originárias, preferindo compreender seus princípios e reelaborá-los a partir dos contextos e demandas dos processos.

2.3.2 Pukllay: poesia e jogo para recheiar corridas vazias

O roteiro dos laboratórios em questão programava o dito “treinamento” conduzido por Augusto Casafranca todos os dias, das 7h30 às 8h15. Na edição de 2018, dispensando apresentações, a primeira atividade foi correr em fila pela sala. O treinamento pareceu exatamente o que seu nome sugere: alguma ginástica ou técnica física dissociada de sentidos simbólicos, pedagógicos. Correr pelo espaço se assemelhava a uma ação esvaziada politicamente, perto de todo o projeto anunciado pelo grupo. Somada a isso, a corrida aparentemente exigia





10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

um corpo específico, atlético e condicionado a aguentar a pressão da frequência cardíaca e da aceleração da respiração. A associação com o talento foi imediata, como se aqueles que não possuíssem tal virtude de um determinado corpo não pudessem atuar. Entretanto, qual foi nossa surpresa ao notar que todos, com mais ou menos dificuldades, conseguiram correr juntos, por cerca de vinte minutos ininterruptos. Os participantes possuíam variados tipos de corpos. Havia

os mais jovens e com melhores condições físicas, mas a maioria daquelas pessoas não estavam acostumadas com tamanho esforço. Alberto, de 60 anos, havia passado por uma cirurgia na perna naquele ano e mesmo assim, cumpriu a atividade até o fim.

Ao olhar de perto tais boas-vindas ao treinamento, alguns procedimentos relativizaram a vinculação com a ginástica vazia, como os de cantar uma música no ritmo da pulsação, mudar de direção ao soar de palmas, o que somava mais um objetivo à ação e nos deixava em estado de alerta: “A corrida não se trata do movimento pelo movimento, mas do movimento acompanhado, dirigido, que vai despertando sentidos diferentes individuais e coletivos. É a possibilidade de ocupar um estado de presença ativa”²¹. Mais do que isso, ao longo da atividade, Augusto compartilhou pensamentos ligados ao ato de correr na atualidade. Desde o clássico exemplo de “correr na cidade contra o tempo” até imagens como “alçar voos” ou “nadar como cardume”. Em outro momento, quando nos era solicitado parar no espaço, e muitos de nós não tínhamos a precisão da pausa, Augusto chamou a atenção para as pessoas que seguem seus caminhos inertes, alienadas sem prestar atenção ao mundo e a si mesmas. Além disso, a mudança de direção deveria ser feita sempre pela esquerda, que adicionou um elemento de humor na condução do exercício.

Todas estas falas atribuíram sentido à corrida. As imagens dissolveram o agudo esforço daqueles corpos menos acostumados a correr, que deslocavam o

21 CASAFRANCA, A. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



desafio físico ao prazer de imaginar e se colocar em situação. Este simples exemplo abre o olhar para o *laboratorio* enquanto negação de um treinamento atlético e enquanto convite a ocupar o cotidiano de outras formas. A ação banal da corrida (fácil para uns, assustadora para outros) foi desestabilizada e encarada por um novo viés. Pudemos perceber que, para Yuyachkani, os conhecimentos técnicos pressupõem uma ação simbólica e um compromisso ético. Além de Augusto, os outros integrantes do grupo também apostavam nessa instrução precisa, mas poética, carregada de apontamentos que buscavam o surpreendente, e davam ao exercício objetivo mais além do que a pura técnica. Aqui a imaginação também é treinada.

Nos demais jogos conduzidos por Augusto fomos convidados a experimentar ações cotidianas de formas outras: sentar, deitar e abraçar; cantar em português e em quéchua (duas línguas pouco sabidas pela maioria dos participantes); carregar o parceiro com a estrutura mais diferente do seu; brincar com maneiras de pisar oscilando entre ponta do pé, calcanhar, bordas; experimentar desequilíbrios e riscos do corpo radicalmente fora do eixo. Essas atividades auxiliavam na reorganização do corpo, não para moldá-lo a um padrão, mas, nessa simples investigação de outros modos de se agir, alinhavam-se à proposta de Yuyachkani de furar comportamentos e discursos normativos.

Entre todas as oficinas ministradas pelos integrantes do grupo, a de Augusto é a única que se prolonga por mais de uma sessão. Embora curto, seu processo de seis dias tem o privilégio não somente de certa continuidade, mas também de se projetar para as demais atividades, somando-se às dinâmicas de acumulação sensível. Ao ser perguntado se vê suas práticas contidas nos demais



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

trabalhos, principalmente os dos últimos dias coordenados por Rubio, Augusto responde:

Não sou especialista em algo, mas vejo que as pessoas estão mais disponíveis a arriscar. Ser atrevido é uma responsabilidade ideológica, política e corporal. No teatro podemos criar imagens potentes, gerar dispositivos que possam dizer ao sistema outras coisas. Estes jogos também são parte da acumulação sensível que não tem



esse nome à toa. Trata-se de uma relação com o outro na qual possam se abrir nossas sensibilidades. Proponho exercícios básicos de comunicação entre pessoas diferentes, de distintas nacionalidades, idades, corporalidades. Daí podem surgir relações de confiança, escuta, fala, conhecimento e reconhecimentos próprios e alheios. É um momento para o afeto cada vez mais acossado pelo sistema. O sistema nos está desraizando, desidentizando, voltando a colonizar com padrões de conduta que não nos pertencem; é tipicamente uma estrutura de dominação. Estão nos proibindo de tocar uns aos outros, de abraçar uns aos outros.²²

Novos jogos foram propostos por Augusto. Mais lúdicos que a corrida, aqueciam o corpo de forma afetiva, convidando os participantes a “ensaaiar a liberdade para comportamentos diferentes dos ditados pela norma”²³. Tal aquecimento coletivo ocorreu especialmente no exercício de *cardume*, no qual um líder conduz movimentos a serem copiados por seu coro, exigindo aguda percepção do grupo. Outras propostas do mesmo estilo como espelho, sombra ou siga o mestre também afinavam a escuta para o outro, ampliando o repertório corporal e imagético, já que com alternância de liderança, os participantes experimentavam movimentos inéditos e os incorporavam à sua bagagem gestual. Aos poucos foi se tecendo um processo de construção de conhecimento, cujo foco na diversidade entre os corpos encorajava o trabalho coletivo. Tais oficinas podem ser encaradas como treinamento, cama para os atos criativos e experimentações que viriam nos dias seguintes. Se ao final do laboratório havia maior disponibilidade dos participantes para arriscar em cena, não foi por causa de um corpo atlético e tonificado adquirido por ginástica, ou por técnicas esvaziadas de

sentido, mas por causa de um corpo imantado, preparado para desafios oriundos da linguagem teatral, pronto para inventar imagens não cotidianas, para o risco do jogo e para a criação em/de comunidade.

Ao final de cada encontro, compartilhávamos sensações e análises, aprofundando coletivamente o que havíamos experimentado. Um dos participantes disse que Augusto parecia estar preocupado em trabalhar o lado humano antes de técnicas e se assombrou com o uso da palavra treinamento, já que estava acostumado a encará-lo como dever e não como possibilidade lúdica de liberdade e criação. Outro comentou que o grupo só conseguiu jogar junto (principalmente nas improvisações conduzidas por Miguel), pois ensaiou esta condição nas dinâmicas ali propostas. Ainda teve quem exaltou aquele espaço de sensibilidade e simplicidade que não apenas prepara o corpo para o resto da jornada, mas acolhe na chegada do dia, depois de tanta informação e fruição da noite anterior.

Na mesma conversa final, Augusto nos brindava com uma palavra quéchua para nomear os conteúdos experimentados: *Ayni* (colaboração); *Ayllu* (família); *Hunuy* (juntar-se); *Munay* (carinho, amor); *Yanatin* (parceiro); *Pukllay* (todas as modalidades de jogo). Esta última, utilizada pelos demais artistas ao longo do laboratório é premissa para a investigação de Yuyachkani, dando nome inclusive a um de seus espetáculos em 1997. *Pukllay* não guarda apenas o significado de brincar, mas de subverter o que está delimitado pelo discurso hegemônico e ironizar padrões normativos.

²² CASAFRANCA, A. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.

²³ Idem.



Festa de Paucartambo | Rafael Telles (2019)



A própria condução de Augusto – “entro para jogar desde o primeiro momento da minha oficina”²⁴ – passeia por esta noção lúdica de transgressão já que, como dito antes, suas proposições constantemente revelavam um segundo sentido. Este princípio de comicidade andina também está presente no estado de jogo experimentado ao longo de tais oficinas. O humor ou o prazer de burlar pequenas ações como as descritas anteriormente (correr, abraçar, desequilibrar) se une aos desafios de experimentar novos comportamentos não apenas de um corpo extracotidiano, mas principalmente do encontro com o outro. Se na cosmogonia andina *pukllay* desestabiliza estruturas organizadas por quem está no poder, a coletividade e suas devidas perspectivas de estilização e expansão (provindas em especial das situações públicas e festivas daquelas

comunidades) dão força a tal irreverência, abrindo caminhos para maiores liberdades de ação e expressão.

As práticas de *pukllay* ainda se inserem em uma cadeia de jogos tradicionais, de identidade andina perpetuados pelas gerações. Isto não quer dizer que os participantes dos *laboratorios* entraram em contato com tais atividades e brincadeiras, especialmente relacionadas ao cotidiano no campo, mas de alguma forma experimentaram situações de pertencimento a um grupo maior que si mesmos. A condição de *pukllay* aparece em celebrações de vida e morte que possuem códigos gestuais de comportamento, coreografia, mascaramento alinhados a certa tradição originária. Seus jogadores abrem mão das próprias individualidades para dançar com estas memórias e vínculos comunitários. Novamente, Yuyachkani grifa a importância dos jogos que trabalhem o coletivo e as implicações em negociar interesses, que analogamente ao caso das teatralidades andinas, são dançados em festas ancestrais onde a “comunidade é quem joga e simboliza” (RUBIO, 2011, p.216.). Maiores exemplos são os exercícios de coralidade como o *cardume* e as improvisações (*llameo*) com as cadeiras orientadas por Rubio. Veremos que ao *pukllay* estará associada a noção de *ayni*, de reciprocidade entre as partes, na qual o protagonista e o verdadeiro líder é o próprio coletivo.

Voltando ao vocabulário gerado ao final da oficina de Augusto, nota-se que não há palavras relacionadas às noções de técnica ou treinamento. Elas celebram a ludicidade, a ação coletiva e a horizontalidade entre as partes. Na língua

24 CASAFRANCA, A. entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



quéchua, aqueles termos não possuem tradução literal para o espanhol, pois são concepções andinas, categorias de pensamento dissidentes. Com elas, Augusto continua a alargar nossa gramática de compreensão e leitura de mundo e grifa a existência de um museu vivo distinto com outros modos de treinar o corpo e a imaginação. A presença desta cosmogonia nas oficinas conjuga a nova noção de técnica a partir de lá, de jogo/*pukllay*, operando memórias dissidentes, palavras e discursos não hegemônicos:

Em minhas oficinas há uma particularidade que se diferencia de outros cursos sobre a voz, pois a palavra surge na aproximação com uma língua originária. É importante que os participantes conheçam algumas palavras e possam cantar em quéchua. O quéchua é tratado de forma equivocada no meu país. É uma língua marginalizada que está timidamente sendo resgatada pela cultura oficial. Trata-se de não ficar à margem, mas de nos sentirmos protagonistas. Os esforços que se possam fazer para que ela apareça são importantes tanto para os peruanos, quanto para os estrangeiros. É um elemento indenitário nacional, que localiza outros elementos culturais. Tem a ver não só com a formação local, mas também universal. Quanto mais locais somos, temos mais possibilidades de confrontação com a cultura universal. Essa é uma oportunidade para o quéchua, essa língua-cordão umbilical que temos com nossos ancestrais.²⁵

2.3.3 Lembranças da voz, do bastão, da saia: memórias contra virtuosismo

A mesma desconstrução das noções de treinamento marcou as demais práticas conduzidas pelos outros atores, como por exemplo no trabalho com o bastão ministrado por Ana Correa no 11º *laboratorio abierto*. À primeira vista, este dispositivo também pode ser encarado como técnica sem sentido, isolada do



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

projeto cultural do grupo, cujo objetivo seria apenas o desenvolvimento de habilidades corporais do ator. Entretanto, ao observar o caminho de condução traçado por Ana, podem-se identificar outros propósitos para além da criação do virtuosismo cênico. Em primeiro lugar, a atriz localiza este trabalho em um contexto maior de sua investigação com objetos, que já dura muitos anos, sintetizada inclusive na sua já mencionada demonstração de trabalho (*La rebelión de*

²⁵ CASA FRANCA, A. em entrevista feita pela pesquisadora em setembro de 2019.



los objetos). Em sua pesquisa, Ana reafirma o jogo de ressignificação no qual o mesmo significante pode adquirir inúmeros significados de acordo com a forma de manipulação do elemento.

Além desta ludicidade presente em sua demonstração e oficina, as relações entre objeto e memória ampliam a mera manipulação técnica do bastão, da bandeira, do tecido etc. Como dito anteriormente, dentro do projeto de Yuyachkani de *objeto-testigo*, os atores exploram as narrativas inerentes aos elementos, relacionando-se com suas próprias histórias e contextos sociais e explodindo museologias de galeria: no último momento de *La rebelión de los objetos*,

Ana dança com algumas panelas de barro de uma senhora que vendia *mazamoras* (doce peruano feito de milho roxo) em um mercado de Ayacucho durante os anos de guerra interna, a mesma que lhe levou filho, irmão e primas. Dentro das panelas se encontram fogo, água, farinha e com elas, Ana, sem nenhuma palavra, traz a voz desta e de tantas mulheres esquecidas, mas que lutam pela sobrevivência. É a panela quem diz. Ela é a testemunha. É prova de presenças dissidentes e borradas pela História oficial.

Na oficina de Ana do 11º *laboratorio*, os participantes começam explorando o bastão de forma livre, relembrando o que já fizeram com ele quando criança. A



ressignificação do objeto em cavalinho, luneta, espada, remo de barco é praticamente generalizada. Em seguida, a atriz limita o tipo de ação sugerindo que a manipulação seja apenas no plano horizontal (paralelo ao chão), e nos três níveis de altura (alto, médio e baixo). Após um tempo de investigação, cada participante deverá fixar uma sequência de quatro movimentos, compondo um tipo de poema Hai Kai com começo meio e fim. Depois disso, os jogadores se juntam em duplas para relacionar este material em dinâmicas de ação e reação, nas quais cada poema se contamina e se transforma com o do outro. Não é necessário forçar enredo, mas abrir possibilidades para o jogo de composição coletiva no espaço.

Assim, o bastão subverte a ideia de instrumento técnico a ser manuseado apenas por atores capacitados. Aqui ele é disparador do jogo com a memória e utilizado como prolongamento do corpo (e alma, como diz Ana). Nestes diferentes modos de investigação, os jogadores puderam encontrar diversas qualidades de movimento, ampliando seu leque de ações corporais, especialmente quando Ana propunha variar propriedades de experimentação como ritmo, velocidade, plano etc.

Em seguida, os jogadores investigavam os mesmos movimentos, mas agora sem o bastão, pesquisando a herança deixada em seus corpos. A memória do material, sua concretude e os diferentes modos de trabalho são ativados para que a criação corporal aconteça. A improvisação feita a partir daí, assim não é aleatória nem livre, mas tem origem, está ancorada nas horas de trabalho com a exploração do objeto. Com o elemento invisível, os jogadores retomam planos, qualidades, dinâmicas de ação e reação e se dão conta de que o foco deste

trabalho não estava no bastão, mas em como ele transforma e amplia as possibilidades do corpo, em como ele gera memória.

Por último, os participantes se relacionam com peças de vestuário como paletós e saias longas de *Tondero* (dança do Norte do Peru). Diferentemente do bastão, estes não são objetos neutros, mas carregam significados originais ou utilidades cotidianas. Os jogadores investigam como tirar e colocar a roupa, lançá-la, recolhê-la, ser acolhido por ela. Não é mais o cavalinho de madeira genérico que aparece, mas alusões a figuras masculinas repressivas (pelos ternos) ou imagens de maternidade ou sensualidade feminina (pelas saias). Destas ações os participantes também organizam partituras a serem apresentadas aos demais, mas agora, relacionadas a uma memória pessoal. A sequência, que a priori não possuía enredo, é refeita e recobra sentido. Esta nova camada de significação evita novamente que o exercício se configure em mero treinamento técnico que privilegia corpos ginastas. É a memória que protege o exercício do virtuosismo vazio. As narrativas lembradas pelos participantes ganham roupagem, são colocadas no espaço não em palavras, mas a partir dos objetos e suas próprias histórias e pertencimentos, dando ao jogo uma possibilidade criativa de testemunhar.

Outro exemplo da contramão técnica é a oficina de Teresa e Rebeca Ralli denominada “Trabalho do ator sobre sua voz”, cujas propostas não se assemelham a treinamentos que despertem e agilizem o aparato vocal sem relacioná-lo com circunstâncias criativas. As irmãs Ralli não objetivam apresentar mecanismos de respiração, ressonância e vocalização. Estes existem, mas partem da ideia da voz como memória pessoal, suporte para a palavra que conecta lembranças a



seu interlocutor. Teresa afirma que a voz é um músculo cuja casa é o corpo e sua função é emitir narrativas, fazendo com que histórias possam ser compartilhadas. Se não há voz, não há endereçamento, não há maneira de externar ideias,

não há testemunho. Especialmente no contexto do 11º *laboratorio*, a voz traz a possibilidade de fazer-se escutar, valorizando narrativas emudecidas pelas vozes oficiais.

A oficina *Trabalho do ator sobre sua voz* expõe o conceito de ator de Yuyachkani que tem mais a ver com este que se conecta com sua memória e a divide com o mundo no ato de testemunhar, do que com um ator *virtuoso* capaz de impostar a palavra em cena. Além disso, a voz traz amarras, segredos, traumas; é marcada por histórias do passado, ao mesmo tempo em que identifica quem a emite, pois não existem duas vozes iguais no mundo. As propostas de Rebeca e Teresa tentam valorizar estas singularidades vocais, convidando os participantes a examinarem a própria fala, a tomarem consciência do que a compõe, a explorarem novas possibilidades, como quando foram solicitados a cantar canções da infância, e a perceberem o que ocorre no corpo a partir desta lembrança.

Partindo da ideia de que a memória pode ser o elo entre corpo e voz, foram propostas atividades que conectem estas partes: desenhar frases vocais no espaço movimentando o braço de



La rebelión de los objetos | Luis Rodríguez Pastor



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



11º Laboratorio abierto | Ana Julia Marko (2019)



La rebelión de los objetos | Luis Rodríguez Pastor (2015)



acordo com o som emitido; ou agir no corpo do outro com palavras, barulhos e silêncios. Os participantes assim aquecem seu aparato vocal e corporal para trabalharem memórias pessoais, colocando-as em jogo como nos exercícios que cruzam fronteiras, analisados no Capítulo 1.

Todas as *técnicas* compartilhadas pelos integrantes de Yuyachkani foram postas em prática nos últimos dias dos *laboratorios*, como visto no trabalho conduzido por Rubio no qual através do acúmulo sensível, os participantes criaram células cênicas. Alguns focaram na investigação de máscaras, outros juntaram objetos explorados na oficina de Ana Correa com textos das aulas das irmãs Ralli. Ainda houve quem retomou ações simples ou pequenas falas ditas em improvisações, além das diversas operações com testemunhos. Independentemente de qual material foi escolhido, era possível notar uma linha comum em todos os experimentos. Já se discutiu no Capítulo 1 que tal linguagem não era requisito, mas mesmo assim as técnicas compartilhadas durante o laboratório conduziram a um certo formato: nenhuma das cenas possuía estrutura fabular ou linguagem mimética; as figuras não solidificavam personagens, mas presenças em um espaço polifônico nutrido de diversos materiais em justaposição; a biografia de cada um muitas vezes era enunciada; histórias de infância, de pais e avós em confluência com temas históricos ou discussões de gênero e classe eram estampadas com máscaras, carteiras escolares, sapatos, textos.

Embebidos da experiência de ver, fazer e pensar um certo tipo de poética, os participantes haviam acumulado sensivelmente não apenas materiais, mas também técnicas. Estas não foram entregues como modelo a ser seguido, mas, uma vez oferecidas aos olhos através das obras e desmontagens do grupo e

experimentadas no corpo a partir das oficinas, tornaram-se uma possibilidade cênica. Se em Yuyachkani a técnica nasce a partir da demanda de um processo, o trabalho vivenciado naqueles dias foi decisivo para o conhecimento e investigação de certa teatralidade.



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

Neste processo de acumulação de materiais e procedimentos, cada participante foi convidado a ativar a memória acerca das práticas anteriores, investigando seu próprio *museu sensível* de forma autônoma, o que mais uma vez tira a técnica de galeria sagrada para ser aproveitada de acordo com necessidades



singulares. Uma técnica presa ao passado e entregue por um mestre tem pouca margem para ser modificada e utilizada conforme a demanda do aprendiz. Essa investida no processo é o próprio risco para a técnica. Para a pesquisadora cubana Aimelys Díaz (2016), o *laboratorio abierto* convida o participante a tomar decisões, organizar e reorganizar, testar e lidar com certa liberdade criadora individual. A imagem laboratorial ganha corpo:

Em um laboratório deve se experimentar, provar, fazer, misturar e re-misturar elementos, obter resultados e talvez descobrir algo novo. (...) [Da mesma forma, o *laboratorio abierto*] demanda o pensamento sobre o feito cênico no qual numerosas ideias foram “cozinhas” a partir da corporeidade de cada um. [Isto] fez com que nos aprofundássemos em um caminho de desaprender e reaprender maneiras de nosso fazer teatral. (DÍAZ, 2016, p. 96).

O pesquisador Narciso Telles (2011) também afirma que a prática investigada em um laboratório passa pela singularidade do pesquisador nele inserido. Nesta concepção de processo formativo experimental, o conhecimento não é entregue nem adquirido, mas construído de forma coletiva, sem que os limites e desafios individuais sejam nivelados. “Diferentemente da lógica do experimento que produz acordo ou homogeneidade entre os sujeitos, a experiência se localiza na diferença e na pluralidade” (TELLES, 2011, p.145). A ideia de treinamento de Yuyachkani por fim inclui a possibilidade de que um conhecimento teatral seja inseparável de um conhecimento sobre si mesmo e sobre sua comunidade; e a responsabilidade de produzir sentido sobre o que se faz se desloca das mãos de um mestre único para o próprio caminho do aprendiz.

2.3.4 Máscaras na encruzilhada da personagem X presença



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

Voltando ao debate acerca da técnica em relação às concepções de teatralidade do grupo – já que os procedimentos de trabalho e de linguagem aparecem de acordo com a demanda dos processos e seus contextos sociais específicos –, com a relativização dos suportes de representação e com o avanço do interesse pelas operações de presença, testemunhais e documentais, Yuyachkani revê a figura do ator enquanto intérprete de personagens. Apostando nos princípios de *actor-testigo* e *cuerpo ausente*, na diversidade enquanto condição de criação e na cena polifônica com fluidez de fronteiras e territórios, o grupo ajusta



procedimentos pedagógicos. A técnica é renovada, menos voltada ao corpo como veículo a serviço de textos dramáticos no sistema de representação insuficiente.

Por outro lado, esta tensão parece perder força em algumas ocasiões dos 10º e 11º *laboratorios*. Determinadas oficinas ou desmontagens ainda valorizam a criação de figuras ficcionais bem delineadas sem trazer à tona a questão do *actor-testigo* que, em outros momentos, aparece de forma urgente. Ao mesmo tempo, contradições entre uma metodologia que queira neutralizar o personagem e outra que se volte para a sua construção alimentam as próprias investigações e encruzilhadas de Yuyachkani. O grupo não defende o cancelamento dos processos de representação, mas os coloca em xeque frente a um contexto político que solicita novas teatralidades e modalidades de enunciação como o caso do *cuervo ausente* no período da guerra interna e do *actor-testigo* no pós-conflito.

O primeiro dia de laboratório começa com o espetáculo mais recente (*Discurso de promoción*) e termina com a produção mais antiga do repertório (*Los músicos ambulantes*). Nesta síntese de caminho, o participante pode notar que as duas pontas da linha do tempo diferem em diversas características, principalmente em relação à concepção dos personagens. Na obra apresentada de manhã, estes estão diluídos dando lugar a presenças, comportamentos e vozes individuais de cada ator. Já *Los músicos ambulantes* é apresentado em formato de desmontagem na qual os artistas revelam como construíram seus papéis. Figurino, máscara, danças populares peruanas são expostas aos espectadores que enxergam de forma clara a aparição de um corpo outro e fictício.

A distância de 35 anos que separa os dois espetáculos parece abissal, porém guarda pontos comuns: os animais de *Los músicos ambulantes* não são construídos de forma alheia às biografias de cada ator. O Burro andino se identifica com a própria origem de Augusto Casafranca que o interpreta; a Galinha sublinha a cultura afroperuana sobre a qual a atriz Ana Correa se debruça há tempo; o Cão das praias do Norte feito por Teresa Ralli é criado de acordo com suas memórias; a Gata aparece a partir do contato de Debora Correa com mulheres da Amazônia. A obra de 1983 já carregava a preocupação dos artistas de mesclarem materiais da ficção com suas próprias vidas, e nesse caso com manifestações culturais do país. A operação testemunhal tem aqui uma de suas origens, mas será privilegiada pelo formato não-representacional em projetos seguintes.

Ainda assim, na lógica dos laboratórios há certas complexidades nas metodologias de construção ou desconstrução de personagens. Por exemplo, aquilo que foi exaltado na desmontagem de *Los músicos ambulantes* e em seguida reforçado na oficina de máscaras e demonstração de trabalho de Débora Correa será problematizado em outras atividades. À primeira vista tal oficina ficaria um tanto deslocada da proposta do laboratório porque nela se investigam poucas transições entre presença e personagem. A máscara não é veículo para a criação de testemunhos pessoais ou sociais, mas é instrumento fundante da criação de figuras e corpos extracotidianos. Em *Discurso de promoción*, ao contrário, ela aparece como textura, suporte de informação e memória estampando figuras da morte, de políticos e dos próprios atores quando crianças. Na obra, o elemento ainda faz citação a mascaradas populares nos rostos do *Diablo Puneño*, *Ukuku*, e *Doctorcito* da festa de Paucartambo.







Discurso de promoción | Arquivo Yuyachkani



Discurso de promoción | Claudia Córdova (2018)



Por outro lado, seria equivocado dizer que no trabalho de Debora não há diálogo com problematizações da História *insuficiente*. A atriz apresenta diversas máscaras que a fizeram investigar culturas ancestrais do Peru, suas danças, rituais e gestos. Sem máscara não existiria a memória de Yuyachkani. Ela é importante no museu vivo do grupo já que demarca outras teatralidades, populares e originárias. É um objeto que carrega a possibilidade de pertencimento, marcando o giro ao teatro não hegemônico. Com formas e cores determinadas, conta narrativas não oficiais e inaugura a condição de *actor-danzante*, cujos códigos específicos se inscrevem e engajam integralmente o corpo na ação, prescindindo de textos previamente escritos, dentro do estado permanente de jogo (*pukllay*). Estas mesmas máscaras dão sentido coletivo a quem as porta, a quem dança com elas em festividades das comunidades rurais de todo o Peru.

Nossa preocupação por indagar sobre as origens do teatro nos levou a adentrarmos no mundo mágico e secreto da máscara. A máscara para Yuyachkani é parte de sua reflexão e processo de criação, pois encontra viva nela a noção ancestral de identidade que é um dos elementos a partir dos quais elabora sua proposta, dirigindo seus aportes para uma dramaturgia nacional (RUBIO Apud DIÉ-GUEZ, 2009, p.172).

A demonstração *Detrás de la máscara* de Debora Correa abre um museu de 50 anos de História de Yuyachkani e de outros anos incontáveis da História de povos originários. A atriz começa sua apresentação afirmando que existem cerca de 700 máscaras no país que ainda dançam suas memórias. A pergunta “Desde quando há teatro no Peru?” (RUBIO, 2011, p. 215) encontra respostas neste trabalho, na sala de máscaras do grupo, nas oficinas e espetáculos nos quais tais instrumentos fazem aparecer teatralidades não ocidentais. No caso da

Discurso de promoción | Pilar Pedraza (2019)



demonstração de Debora, são apresentados cinco personagens criados para produções do grupo: o Caporal, militar ayacuchano inspirado na *Diablada puneña*, do espetáculo *Contrael viento*; El bocón, de *Encontro de Zorros*, inspirado em um *huaco* da cultura pré colombina moche; o Ukuku, da mesma obra, cômico andino, metade urso, metade humano; a Gata de *Los músicos ambulantes* representante de mulheres da Amazônia peruana; Pocholo, ancião do espetáculo infantil *Un día en perfecta paz*.

A atriz mostra técnicas, linguagens e referências usadas na construção de cada um destes personagens: danças e festas populares, figuras de animais, representações de culturas originárias do país. Para Debora é importante perguntar à máscara quais são suas histórias e segredos, pois busca-se uma troca na qual a atriz empresta seu corpo e a máscara o seu rosto para formarem uma terceira instância. Nessa fricção de identidades, a artista abre mão de sua individualidade para assumir um comportamento que não é seu, provavelmente pertencente a uma comunidade mais larga e antiga:

Aqui meu trabalho será dar vida a esta máscara. Irei realizar um intercâmbio com ela. Vou emprestar-lhe meu corpo para que ela encontre seu próprio corpo, e ela vai me emprestar seu rosto para que eu possa descobrir outras possibilidades do meu corpo, desconhecidas por mim no uso cotidiano (CORREA Apud DIÉGUEZ, 2009, p. 174).

A comunhão entre corpo e máscara pode parecer abstrata, mas Debora apresenta um caminho concreto de aproximação a tais figuras. Primeiramente, sem portar a máscara, a atriz executa passos da dança ou movimentos do animal. Comportamentos são somados até que, ao vestir a máscara, o personagem aparece. Reveladas as referências, Debora entra atrás de uma cortina e, acompanhada de música, sai com sua transformação completa. Este modo de armar a demonstração destaca o jogo entre ilusão e exposição de seus mecanismos. A existência de uma cortina que resguarda o espaço da ficção cria certa expectativa no espectador, que mesmo sabendo como o personagem foi criado, ainda se encanta com o universo da máscara e suas possibilidades não cotidianas.



Este público de participantes está assim imantado, provocado a experimentar com o próprio corpo processos de mascaramento e passa por um caminho análogo ao apresentado por Debora em sua demonstração. O primeiro momento da oficina ministrada por ela e Augusto Casafranca (*El actor y la máscara*) é reservado para a exploração da coluna a fim de despertar este eixo que se transformará de acordo com o personagem, cujo corpo, olhar, caminhar e voz (no caso das meias máscaras e três quartos de máscara) terão qualidades não cotidianas. Cada participante inicia sua jornada para tal criação que incluirá exercícios de escuta e de economia gestual, já que é a máscara quem irá dizer, propor o jogo através de seus próprios desenhos e histórias. Para isso o primeiro passo é observar detalhes do material e fazer perguntas a ele: quem é? Quantos anos tem? Da onde vem? Espelhos podem ser utilizados para ajudar a entender a imagem que está sendo construída, arrematada com o figurino. Da mesma cortina utilizada em *Detrás de la máscara*, os personagens criados saem para fazer sua aparição em pequenos improvisos individuais e grupais, concluindo o trabalho daquele dia.

Por último, é importante ressaltar que, embora os participantes tivessem acesso a máscaras originárias, não aprenderam seus códigos, danças ou gestos específicos. Elas foram trabalhadas como as demais e dividiram a cena com outros rostos: políticos caricaturados, diferentes tipos de diabos, faces animais, figuras fúnebres e festivas. Apesar dos jogadores não se aprofundarem naquelas memórias dissidentes, evitaram a mera cópia ou reprodução de personagens tradicionais, para utilizá-los e dinamizá-los de acordo com questões contemporâneas. Tal atualização e fricção entre os tempos e as teatralidades ocorreu na construção de um dos participantes (Marcelo Soler) do 10º *laboratorio* que utilizava uma máscara de teatro japonês fora de seu contexto tradicional. Sentado em uma poltrona presidencial, e sem calças, Marcelo a portava aludido e ironizando Alberto Fujimori. Sem precisar aprender ou empregar gestos daquela tradição, o ator se relacionava com um aparente objeto de museu, de uma cultura distante, para construir seu discurso para a atualidade.

As utilizações da máscara e do personagem sofreram alterações durante a trajetória de Yuyachkani: do Burro andino com traços da *Commedia dell'Arte*, de *Los músicos ambulantes* aos rostos de *Diablos* acumulados em um aquário de vidro que passeia pelo espaço entre espectadores em *Discurso de promoción*. Se estas mudanças ou diferenças aparecem no laboratório é sinal de que o grupo considera importante evidenciar a convivência entre distintos modos de encarar o material, conforme o momento ou interesse de cada artista, que não necessariamente precisam estar em acordo. Em tal mural/museu vivo, o coletivo expõe suas facetas e fases, revelando-se dissonante, polifônico e atento a seu tempo e sociedade, para a partir deles, propor as devidas técnicas e operações de criação.





10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)

2.4 AYNÍ: GERAR (EM) COMUNIDADE

Só se sobrevive coletivamente. Se não existe grupo quem vai contar a sua história? Se não existe grupo você está aniquilado. A cultura comunitária é a subversão da imagem e prática do navio negro. Os grupos de resistência formam um barco não de morte, mas sim de ressurreição e luta pela vida coletiva.²⁶

2.4.1 Reciprocidade cósmica na orquestra do dissenso

Se o *laboratorio abierto* é o museu vivo do próprio grupo, se ele é condensado ou espelho de suas condições de produção, a diversidade celebrada e apontada acima transita da sala de ensaio para as práticas pedagógicas. Em um coletivo no qual cada ator é autor de seu próprio processo, não faz sentido a figura de um diretor onipotente. A relação horizontal entre mestre e aprendiz dentro do laboratório se origina no tipo de vínculo entre diretor e atores não pautado na dinâmica de transmissão de conteúdos, ainda mais quando a técnica é buscada segundo demandas de cada processo. Rubio evita assumir a função de mestre detentor de saberes e se coloca como um criador a mais daquela rede heterogênea de corpos diversos, bagagens culturais múltiplas, referências teatrais distintas. A figura do diretor em Yuyachkani organiza e desorganiza material, desequilibra o que está acomodado, desestabiliza velhas certezas e, com isso, encaminha o trabalho do grupo para novos desafios não somente cênicos, mas de convivência, de modos de operar e de pensar o mundo:

Sinto que minha função é a de um provocador que convida a entrar nas zonas obscuras. Estar de fora ou entrando e saindo é o que me

²⁶ SIMAS, L. 2019. Palestra feita no Seminário de direito à memória SESCSP



permite ter um panorama, um pouco de luz perto de mim, nunca a claridade completa. Executo minha função propondo metáforas, fazendo perguntas, criando atmosferas, buscando quase sempre os caminhos mais largos. (RUBIO, 2001, p. 185)

Diante desta tarefa de orquestrar diferenças e pluralidades dentro de processos coletivos e autorais, Yuyachkani, novamente na tentativa de *cholificar* suas técnicas e aproximar modos de trabalho a categorias de pensamento e prática não hegemônicas, se inspira na noção de *ayni*, que no universo dos Andes corresponde à ideia de cooperação, ou colaboração mútua. Tal conceito aparece nas relações de convívio da comunidade andina cuja reciprocidade não incide apenas nos membros de um grupo, mas entre eles e o mundo.

Se "A" ajuda, colabora ou compartilha com "B", este não necessariamente é obrigado a ser recíproco com o primeiro, mas pode fazer com um terceiro "C" e assim sucessivamente, porque se deve entender que a relação de reciprocidade não é entre duas pessoas, mas sim entre a comunidade, o mundo e com cada um de seus membros (MILLA VILLENA, 2004, p.179)

Para compreender melhor a ideia de *ayni*, o suíço Josef Estermann (1998) que se dedicou a estudar a filosofia andina, utiliza-se do exemplo da reciprocidade econômica na região baseada no intercâmbio, dinâmica vital, sobretudo pelas limitações ecológicas, distâncias geográficas, topografia acidentada, difícil acesso aos mercados formais urbanos e especial resistência à monetarização. Entretanto, como as demais lógicas andinas, o princípio de reciprocidade age sobre todos os campos da vida e não se restringe ao âmbito comercial, até porque ideias de mercadoria e negócio não encontram correspondência direta em tal cosmovisão.

Antes de ser conceito financeiro, *Ayni* é uma categoria cósmica. Para Estermann, a troca de produtos não é a simples expressão de justiça econômica (onde a quantidade de batatas equivale à quantidade de milho, por exemplo), mas de justiça cósmica. A quantificação dos artefatos trocados nem sempre é fator decisivo, mas o parentesco dos intercambistas, a necessidade vital e a escassez do produto também implicam na valoração simbólica. A troca não se realiza às cegas com a mão arbitrária do mercado, mas considera as características da situação: "o anonimato e abstração do dinheiro se torna direta e concreta, (...) assim, através da reciprocidade, os atores (humanos, naturais, divinos) estabelecem uma 'justiça cósmica' como normatividade subjacente às múltiplas relações existentes.". (ESTERMANN, 1998, p. 133). Na forma andina de operar comunitariamente, a natureza e cosmos participam de uma rede na qual o *ayni* está presente não só nas relações familiares e econômicas, mas com a terra e com a ordem divina. O homem é apenas parte desta teia.

De largada, pode-se identificar este princípio de reciprocidade entre os membros de um grupo e o andamento do mundo no simples exercício do 10º *laboratorio* conduzido por Teresa Ralli em sua oficina de voz e texto. Deitados no chão com olhos fechados, os participantes deveriam ecoar sons a fim de compor texturas sonoras de um certo lugar (fundo do mar, cidade, zoológico), ou de estados (medo, ira e felicidade). O desafio estava no fato de somarem à partitura coletiva um som individual que não fosse arbitrário, mas coerente e interessante para o todo. O refinamento da escuta se revezava entre a percepção de si e a do grupo para a justaposição das imagens e sentidos.



Tal negociação entre eu e o todo no jogo descrito acima flerta com o conceito de *ayni* presente no trabalho de Yuyachkani, cuja convivência de 50 anos enfrentou a equação dos desejos individuais de seus integrantes com o caminho coletivo. Dentro do trabalho grupal, os artistas encontram brechas para criarem produções próprias a partir de pesquisas pessoais. Este respiro no convívio deu origem aos chamados *unipersonales*, nos quais cada ator desenvolve um solo em parceria com Rubio, como *Adiós*, *Ayacucho*, *Rosa Cuchillo*, *Antígona*, *Hijo de perra*, e *Vibraciones*, todos apresentados nos laboratórios em questão, sublinhando ao participante/espectador essa marca do repertório-mosaico composto por diversidades e individualidades orquestradas. “Reunir o grupo todo na sala é um luxo. O esforço dos atores em estar juntos nesses 47 anos os levou a sentir necessidade de criarem coisas pequenas sozinhos, mas incluindo o espírito de Yuyachkani nas suas versões”²⁷.

Somado a isso, e como já dito, cada integrante vem se aprofundando em um campo distinto: Augusto Casafranca no quéchua, Teresa e Rebeca Ralli na voz, Ana e Débora Correa em oficinas para crianças, Julián Vargas na musicalização. Embora trabalhando individualmente, os artistas não se consideram especialistas destes saberes; tais pesquisas se entrecruzam, alimentando a investigação maior do grupo e vice-versa. Assim, de um lado, singularidades não foram apagadas, e do outro o trabalho coletivo pode avançar. O princípio do *ayni* que rege uma comunidade norteia os membros de Yuyachkani quando tentam não se submeter ao grupo, ao mesmo tempo em que trabalham com a consciência

27 RUBIO, M. entrevista feita pela pesquisadora em fevereiro de 2018.

cósmica de que há algo maior que si mesmos. Esta ideia andina de reciprocidade dá margem a tensões entre indivíduo e coletividade, privilegiando e protegendo as diversidades:

O *ayni* é uma categoria do comportamento andino de uma sociedade integrada. Sem lançar um olhar idealizado para o passado, essa sociedade era mais igualitária, solidária, justa e menos impositiva. A possibilidade de uns se somarem aos outros, de fazer trabalhos nos quais todos compartilhem responsabilidades poderia facilitar logros comuns. Por exemplo construir uma casa: há gente encarregada do teto, das paredes; uns juntam pedras, outros trabalham a madeira para a janela. Assim, se ergue um lar, o núcleo de uma sociedade. Essa ideia se relaciona com a ideia de cultura coletiva de memória compartilhada de Yuyachkani: somados podemos muito mais.²⁸

2.4.2 No grupo “eu” morro; sem o grupo, morro



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



A ideia de *ayni* contém radicalidades que a torna difícil de ser praticada por qualquer sujeito contemporâneo. É difícil pensá-la separadamente da cosmologia e contexto social andinos. A própria concepção de sujeito é distinta, pois ele se move menos por pulsões individuais do que pelo sentido coletivo. Diferentemente do espanhol ou português, na língua quéchua e nas noções que ela indica e traduz, as palavras “eu” (*noka*) e “nós” (*ñoqanchis*) estão entrelaçadas compartilhando inclusive a mesma raiz etimológica. No mundo dos Andes, o verdadeiro “sujeito” é a Coletividade organizada mediante o cosmos com seu sistema relacional e múltiplo. Por isso, quando Yuyachkani dialoga com *ayni*, problematiza seus modos de operar nos quais “nós” e “eu” andam em constante tensão.

Cinco séculos de colonialismo externo e dominação interna causaram estragos, sobretudo pelo aporte ocidental do conceito do “eu” (ou “meu”). A propriedade privada, a exploração do homem pelo homem e suas diversas sequelas em uma sociedade onde os conceitos “nós” ou “nosso” eram sagrados. O conceito do “eu” se desenvolveu em comunidades indígenas onde assistimos ao desaparecimento da propriedade em comum das terras e ao desenvolvimento da propriedade privada e do sistema do trabalho assalariado (VALDERRAMA, 2006, p. 16.)

O *ayni* é cerne do *ayllu*. Possível correspondente à *família*, não baseada apenas em relações genealógicas, é “a célula da vida, o átomo celebrativo e ritual” (ENSTERMANN, 1998, p.203). Por um lado, para participar desta entidade coletiva seus membros abrem mão das individualidades (se é que esta noção existe em tal cosmologia). Os termos em quéchua que terminam em *llu* se relacionam com morte: “morro para unificar-me com o entorno. É aí que se pode conceber o *ayni*. No mundo andino ninguém pertence a si mesmo, mas ao *ayllu*” (MILLA VILLENA, 2004, p.179.). Por outro lado, este mesmo indivíduo que “morre” para

viver em coletivo, se saísse de seu *ayllu*, perderia a identidade e assinaria sua sentença de morte, desestabilizando ainda a ordem coletiva cósmica.

Tais categorias comunitárias andinas não se apresentam apenas na organização de Yuyachkani com seus integrantes a negociarem individualidade e coletividade, mas também fomentam suas lutas por memórias dissidentes para que estas não morram asfixiadas pelo mundo homogeneizado e hegemônico. Como no *ayllu*, são as relações de comunidade que poderão proteger narrativas e modos de viver. É esta força coletiva que faz com que identidades não assinem sua sentença de morte frente a processos de aniquilamento / branqueamento. A concepção de *ayni* para Yuyachkani conjuga comunidade, diversidade e História não oficial. Abarca a ideia de que um grupo pode ser o museu de si mesmo, salvaguardando suas memórias, não para que fiquem intactos, mas para que, através de relações de reciprocidade sejam contaminados e contaminem a ordem cósmica, a ordem do mundo.

Trazendo estas premissas para o contexto dos *laboratorios* nos quais a convivência entre os participantes é intensa, a composição de um coletivo diverso torna-se próprio tema dos encontros. Neste grupo que trabalhou junto por 8 dias encontraram-se atores, diretores, dramaturgos, pesquisadores, professores, dançarinos, curiosos em geral. As edições em questão contaram ainda com pessoas não necessariamente ligadas à arte da cena, como o reitor da Universidade do México e sua esposa, ambos professores de psicologia; uma pesquisadora de Tóquio de arte latino-americana; uma professora da rede pública do norte do Peru; uma produtora administrativa de um teatro em Lima; uma professora de Yoga, um psicólogo argentino; um funcionário público jovem do Acre.



Essa heterogeneidade de participantes indica não só a abrangência do alcance do curso de Yuyachkani, mas reflete a teia de interesses e linguagens tecida no seu olhar polifônico para a cena e na estrutura do próprio *laboratorio*. A possibilidade de reunir um público diverso (Brasil, Peru, México, Bolívia, Colômbia, Porto Rico, EUA, Argentina, Chile, Japão), somada às referências teatrais distintas de cada participante estimula as operações de *ayni*. O desafio de criar coletivamente nessa conjuntura multicultural e multigeracional complexifica a tarefa pedagógica de se haver com negociações entre individualidades e dinâmicas de grupo. Produzir algo juntos levando em conta distintos corpos e memórias, sem que suas singularidades assinem “sentenças de morte” dentro dos agrupamentos-mosaico, é tema da oficina e da própria vida de Yuyachkani. O cruzamento de identidades conduz ainda à valorização do outro, do entorno, da escuta e convívio entre diferentes: essa pluralidade que provoca a criação teatral será tão complexa quanto a variedade de seus autores.

Nas edições de 2018 e 2019, as noções de *ayllu* e *ayni* estavam presentes por exemplo no jogo do espelho, no qual um corpo deve seguir o gesto do outro, negociando materialidades e limitações. Tive a oportunidade de compartilhar este exercício com um jovem dançarino de folclore peruano cuja elasticidade corporal e repertório de movimentos eram mais amplos que os meus. Entretanto, essa diferença de alguma forma nos aproximou e afinou nossos corpos no que seria possível para os dois. Sem precisarmos explicar ou nos apresentar, o próprio jogo e os próprios corpos conduziram a relação. Durante os *laboratorios*, o tema da comunidade permeou outras atividades que desafiavam o ajuste de interesses pessoais ao caminhar coletivo e punham a escuta à prova como

práticas de coro, de dar e tomar o foco, de compor cenários comuns com voz, corpo e gesto, além das improvisações com cadeiras conduzidas por Rubio já citadas anteriormente e analisadas a seguir.

2.4.3 Criação coletiva expandida

Ao pensar no espaço laboratorial como compartilhamento de procedimentos e linguagens entre grupo e seu entorno, no qual o intercâmbio de experiências fomenta tanto a criação do espetáculo em curso quanto o desenvolvimento teatral e pessoal de seus participantes, Rubio, utilizando-se da ideia e prática de *ayni*, considera que um dos objetivos deste curso é gerar (em) comunidade. Os *laboratorios* assim, alargam a ideia de criação coletiva, agora expandida: os processos do grupo são estendidos aos participantes das oficinas. Com esse envolvimento de quem está fora da sala de ensaio, as operações de *ayni* fundariam não uma reciprocidade econômica, mas a relação mútua na qual as partes trabalham e participam da *orden cósmica*, isto é, de um coletivo maior que elas mesmas.

Já examinamos as contradições deste vínculo e os riscos do extrativismo cultural. Já apontamos também, que, por outro lado, tais ações com a comunidade não são anexos financeiros nem contrapartidas sociais, mas fazem sentido no projeto de Yuyachkani. De qualquer forma, a abertura ao entorno e ao convívio apareceram nas edições dos *laboratorios* como nas improvisações com as cadeiras, esta ponte entre espetáculo e processo; espaço de prova de princípios de trabalho em especial às dinâmicas corais/comunitárias. Aproximadamente cinquenta pessoas jogavam juntas, criando situações e narrativas sem prévio ensaio. A regra simples de entrar e sair no espaço sem forçar situações de



representação gerou combinações interessantes acontecerem. Neste ponto, o “treinamento” proposto por Augusto foi fundamental, pois a escuta já estava aquecida, Segundo Rubio, esse exercício convida o participante a revezar sua atenção entre liderar, propor, seguir, se afastar, administrando comunidade, distanciamento, ação e observação, espetacularidade e evento.

Além disso, o diretor solicitava que os jogadores engajassem a mínima energia para os traslados com as cadeiras e outras ações, reforçando o interesse no estado de presença em detrimento à construção do corpo codificado. Como se, nas palavras de Rubio, em um quadro de aquarela, o artista usasse mais água do que tinta, os participantes pintavam agrupamentos móveis, suavizando o esforço de interpretar. Era necessário apenas estar, apenas fazer. A presença dos corpos em conjunto já criava comunidade, já criava teatralidade, já era interessante para a cena, para os olhos do espectador. A combinação entre os corpos e sua organização no espaço eram suficientemente extracotidianas para que se justifique a faísca do teatro sem que se produzisse a representação.

Este exercício exemplifica a ideia de “criação coletiva expandida”, ou a abertura e dinamização do museu vivo de grupo, pois além de se construir (em) comunidades, o horizonte mais performativo que representacional investigado por Yuyachkani se estende na prática ao público do laboratório, não para ser imposto, mas para ser testado e se necessário, modificado. Em ambos espaços (pedagógicos e artísticos), os métodos tradicionais de treinamento e de interpretação são substituídos por outros, mais lúdicos e improvisacionais, com teatralidades mais simples e relacionais, fruto do trabalho coletivo, liberando “o participante da responsabilidade de criar uma personagem, permitindo que ele se

fixe no relacionamento com o parceiro da cena e de grupo” (FERNANDES, 2010, p. 198).

Ao passar dos dias, a improvisação com as cadeiras foi se complexificando de tal modo que sua última versão durou uma manhã, fazendo a vez de experimento final do 10º *laboratorio*. Esta foi a única ocasião em que o curso não terminou com um desfecho que fosse ensaiado ou minimamente “acabado”. Tanto no 11º *laboratorio* como em edições passadas, houve fechamentos como instalações no espaço, intervenções na rua, cenas compostas pelas células de todos os participantes.



10º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



Essa variedade de “resultados” revela a diversidade dos laboratórios e como os focos de interesse mudam de ano para ano, de acordo com o projeto do grupo e com o material proposto pelos participantes. Revela também a importância da existência do espaço laboratorial para que os artistas possam testar procedimentos e dar vazão a inquietações sobre temáticas e possíveis caminhos de construção. A escolha pelo fechamento improvisado, com objetivo de gerar (em) comunidade, indica o desejo de Yuyachkani de cada vez mais trabalhar com corporeidades performativas, coletivas e polifônicas. Um exercício final sem acabamento, mas contendo princípios investigados ao longo dos dias, desloca o eixo da espetacularidade para o dispositivo; do produto para o processo; da organização para o dissenso; do protagonismo para a diversidade.

Estes mesmos princípios do *ayni* foram explorados na improvisação com objetos conduzida por Ana Correa já comentada, na qual a cada um de nós também foi solicitado desenhar caminhos e comunidades, criando composições coletivas. Ao entrarmos na sala, nos deparamos com distintos elementos: carteiras de escola; um cavalo de carrossel antigo, um globo do mundo, uma placa do Ministério de Educação do Peru, uma poltrona presidencial; manequins, bonecos mumificados, cabideiros e ternos; cadeirinhas e banquinhos infantis. Todos eles foram utilizados em *Discurso de promoción* e tivemos a oportunidade de manipular elementos de cena de forma distinta da que havíamos observado na obra, sem perder de vista sua origem. Novamente as práticas de movimentar o museu do grupo concatenava-se com a expansão da criação para a comunidade.

Os objetos haviam sido agrupados de acordo com seu formato, passado ou utilidade, e cada um de nós escolheu um deles para trabalhar. Diferentemente

do jogo de Rubio, desta vez não eram tão triviais quanto cadeiras de plástico, propondo desde o começo camadas de sentido. Além de sua materialidade, carregavam informação semântica e memória levadas em conta na improvisação. A partir das mesmas instruções de não forçar a interpretação ou situação fabular, um grupo por vez entrava no espaço para improvisar com os elementos. Ana pedia que ao jogar nos juntássemos em duplas, trios ou mais para criar pequenas comunidades de acordo com a semelhança de ação.

Embora o registro se limitasse à mínima representação, as relações teatrais entre os jogadores foram alçando mais camadas poéticas. Se no início de cada dinâmica nossas ações eram mais cotidianas – caminhar, ficar, sentar, empurrar um objeto – aos poucos, elas tomavam proporções maiores. O grupo que improvisava com carteiras escolares – que guardavam o histórico de terem sido doadas por um colégio municipal fechado por Fujimori – desenvolveu tanto a ação a ponto de construir uma barricada na porta da sala. Deste amontoado, palavras de ordem foram gritadas contra políticos, militares e policiais. Estes por sua vez não chegaram a ser interpretados, mas evocados por presenças de outros jogadores com suas posturas corporais e gestos autoritários.

Este exercício foi definitivo para que nosso grupo começasse sua jornada junto. No segundo dia, quando não nos conhecíamos, pudemos, sem ao menos saber nossos nomes, compartilhar memórias e arriscar o contato com o outro. Os desafios de olhar nos olhos, de entrar em sintonia, de ir para a cena logo sem ensaio nos colocaram em situação de comunidade. O experimento com Ana foi fundamental no caminho de aprendizagem da linguagem teatral e suas condições coletivas de criação. Era inevitável que a qualidade de confiança e escuta





entre nós estivesse mais refinada no final do *laboratorio*, quando improvisamos nos jogos com Rubio. Os exercícios que vieram antes nos prepararam para que ali pudéssemos enfrentar novos desafios relacionados ao que nos era comum ou divergente. Além disso, estávamos alinhavados pela própria teatralidade e questões oriundas das investigações de Yuyachkani. O tipo de linguagem não era aleatório, mas orbitava em torno do projeto do grupo, ancorado pelas devidas inquietações sociais. A poética da não representação, do testemunhar, da polifonia era também o elo que nos unia, que nos tornava comunidade.

Por último, a prática de gerar (em) comunidade está colada a procedimentos de coralidade. Embora os artistas de Yuyachkani não nomeiem as cenas de seus espetáculos enquanto células corais, esta organização está presente em muitas de suas produções, transbordados para mecanismos pedagógicos do *laboratorio*. A coralidade possui duas características visíveis no trabalho do grupo: a convivência entre diferentes, e a deformação do cotidiano que leva à desestabilização da própria representação. Nos jogos aqui analisados, as ações em agrupamentos temporários dispensaram mimetismos, evitaram construções fabulares, estilizando a realidade e apresentando a ela outras possibilidades. Palavras de ordem somadas ao amontoado de carteiras; gestos bélicos dos meninos em junção com frases machistas; diversas figuras de migrantes no trem da fronteira; o baile justaposto a discursos sobre aborto, ser ou não ser mãe. Inúmeros são os exemplos de situações corais que se estabeleceram nos *laboratorios* e que de alguma forma contrariaram a noção da cena como espelho da realidade e expressão de uma verdade única. Estas e outras imagens puderam, com sua devida pá-tina poética coletivizada, propor construções assumidamente artificiais e, afastando-se do que é apresentado como natural e hegemônico, pensar o mundo de formas dissonantes.

Nos exercícios observados, a composição emergia de eventuais encontros entre corpos e vozes, possibilitando disposições coletivas espaciais, imagéticas e sonoras. Constituíram-se células comuns de diversas formas, com diversas contradições, transitando do dissenso ao unísono. Esta coralidade plural não expressava uma comunidade harmônica e homogênea, não construía um coro



massivo, mas, ao contrário, levava em conta as singularidades de cada participante. Se o desafio é “eu” não morrer no grupo nem fora dele, a coralidade de tais atividades privilegiou negociações entre identidade e alteridade. Muitos jogos corais pautados na tensão entre indivíduo, comunidade e escuta do outro trouxeram à tona questões sobre esse paradoxo: estar junto; construir um comum cujas partes em reciprocidade cósmica não perderiam suas particularidades.

Assim, além de pintar suas encenações e laboratórios, a coralidade também é *modus operandi* de Yuyachkani interessado mais na difração do que na concentração, mais na polifonia do que no uníssono. Ela está presente em *Discurso de promoción, Hecho en Peru, Sin Título*; em seus depósitos de objetos, arquivos e documentos; em seus procedimentos de acumulação sensível; em suas texturas de corpos, elementos e gestos; em sua teatralidade prisma, que reúne representação e performatividade, mapas e mascaradas, danças andinas e textos canônicos; em seus procedimentos pedagógicos inspirados em *ayni* e *ayllu*; e em sua própria formação que mescla integrantes com diferentes bagagens. Articulando-se em uma “engenhosa forma de refugiar-se no ‘nós-coletivo’” (RAMOS-GARCIA In RUBIO, 2001, p. ix), Yuyachkani gera (em) comunidade com sua coralidade dentro e fora de cena, com o espectador ou participantes de seus laboratórios.

2.5 DESMONTAGEM: UMA OUTRA CRIAÇÃO, UMA OUTRA MEDIAÇÃO

²⁹ RALLI, T. Desmontaje de Antígona. Texto cedido pela atriz.

1.º Laboratorio abierto | Claudia Córdova (2018)



Queríamos compartilhar com o público alguns segredos que tornaram o espetáculo possível; queríamos também responder a perguntas, ordenar o processo e entender, em toda sua complexidade, nossos próprios caminhos. ‘Desmontar’ significa desarmar algo que está construído seguindo certas leis, pautas e caminhos insuspeitos, um produto que necessitou tempo de elaboração (...). O processo de Antígona esconde peças, engrenagens, pequenos segredos que dão vida ao espetáculo e que me deram surpresas e aprendizagens. No presente trabalho, ensaio uma reflexão sobre meu processo criativo compartilhado com o diretor e o escritor. O ofício de atriz talhado e alimentado com a vida real, social e cultural. As decisões confrontadas com os sucessos que marcam a consciência e a alma. A criação como exercício de comunicação na tentativa emocionar o outro, de compartilhar uma mirada.²⁹





Desmontagem de "Antígona" | Luis Rodríguez Pastor



Desmontagem de "Antígona" | Luis Rodríguez Pastor



Desde então os atores do coletivo se empenharam em revelar as próprias pesquisas consolidando vasta oferta dessa modalidade. *Los Músicos ambulantes*, e os monólogos de Teresa Ralli (*Antígona*), Augusto Casafranca (*Adiós, Ayacucho*) e Ana Correa (*Rosa Cuchillo*) ganharam as devidas desmontagens. Além delas, nas demonstrações de trabalho *Detrás de la máscara* de Débora Correa, *Vibraciones* de

Julian Vargas, *Hijo de perra o la anunciación* de Rebeca Ralli e *La rebelión de los objetos* de Ana Correa, cada artista coloca em cena procedimentos de invenção com máscara, voz, música e objetos respectivamente a serem divididos com o espectador.

Conseqüentemente e coerentemente com as concepções de técnica, estas práticas de partilha trazem a ideia de que o ator, em vez de naturalmente talentoso, é um ser humano que trabalha, que constrói conhecimentos, e que cada aspecto de sua pesquisa tem razão de existir e é resposta a contextos sociais específicos. Também alinhado ao tipo de linguagem buscada pelo grupo, antes da representação, antes do personagem, o ator deixa transparecer sua investigação corporal, sua aproximação à presença e pesquisa dos temas tratados. Com

2.5.1 Procesos-testigo

Assim começa a desmontagem do espetáculo *Antígona* feita por Teresa Ralli. Tal introdução já contempla possibilidades pedagógicas deste tipo de prática, especialmente no que diz respeito ao campo da mediação teatral, cuja revelação de princípios de construção das obras e trabalho dos atores é exposto ao público. Além da desmontagem de *Antígona*, outras foram apresentadas nos laboratórios em questão, fomentando e mapeando o museu vivo de Yuyachkani, tecendo a trama de memórias e procedimentos investigados pelo grupo e partilhadas com os participantes.

Yuyachkani foi um dos primeiros grupos latino americanos a se arriscar na estruturação de desmontagens. Em *Uma atriz se prepara* (1991), Ana Correa apresentava ao público dispositivos e reflexões de suas estratégias criativas.



tal transparência do processo, o espectador poderá conhecer estas *técnicas* de construção de obra, de personagem e de linguagem, refletindo ainda sobre questões políticas entrelaçadas às escolhas poéticas de cada obra desmontada.

A desmontagem não é a única maneira de revelar este fazer criativo, mas palestras performativas, conferências cênicas e outros modos têm sido inventados pelo grupo para que seus processos sejam trazidos ao público. Cada estratégia engloba motivações específicas, variando o foco entre procedimentos técnicos, princípios poéticos, trajetórias na linha do tempo ou discussões teóricas da criação teatral. Estas modalidades de trabalho são também testemunhos de processos, nos quais os atores contam, refazem o caminho, partilham segredos e mistérios de suas experiências. A operação do *actor-testigo* encontra nas desmontagens e demonstrações espaço privilegiado para evidenciar histórias internas do grupo que ganham corpo e interlocutor. Trata-se de narrativas que saltam para fora das redomas de vidro museais tornando-se públicas; processos que deixam de ser vistos enquanto sagrados conhecimentos de grandes atores/mestres para serem postos in-mundo, e urgem ser compartilhados, contaminados através do ato de testemunhar.



Se o ato de testemunhar para Yuyachkani não se vincula apenas com o exercício oral do cotidiano, mas com operações de linguagem que arranjam simbolicamente memórias, as desmontagens e demonstrações, esses *procesos-testigo*, são também construções estéticas, frutos de escolhas claras de seus autores. Mesmo sem configurarem espetáculos, há textos, partituras de ações, iluminação, figurino e ensaio. Os caminhos de criação são emoldurados poeticamente e deles é selecionado aquilo que seria interessante para os olhos de quem vê. O processo é submetido à mirada e é valorizado, pois por um lado eleva-se ao status de espetáculo, suficientemente importante para ser apresentado. Por outro lado, relativiza-se a noção de produto, já que embora a desmontagem se atenha ao acabamento, ainda possui caráter processual. Tais dispositivos podem ser apontados em *Hijo de perra o la anunciación*, onde Rebeca Ralli retoma a viúva de um policial morto no conflito armado peruano, personagem por ela interpretada quinze anos antes no espetáculo *Sin Título: técnica mixta*.

Antes de tudo devo pedir desculpas por chegar tarde; tive de vir com meu cachorro porque não teve outro jeito. Faz um tempo que não se acostuma mais a ficar sozinho em casa; se eu o deixo, late como louco e quando se cansa começa a uivar, então tenho problemas com a vizinhança. Por isso, para evitar conflitos, decidi levá-lo a todos os lugares aonde vou (...). Trazer um cachorro ao palco tem pouco ou nada a ver com o que eu vim fazer, mas ele está aqui, ao meu lado, em cena comigo. Sempre soube que tudo o que está no cenário está por uma razão, um motivo justificado. Claro que nesse caso não tenho razão nem motivo teatral para entrar no palco com um cachorro; meus motivos têm que ver mais com minha vida pessoal do que com o teatro e isto não creio que importe muito. Quando vocês me viram chegar, claro que pensaram que vou representar, de maneira realista, uma cega que vem acompanhada de seu cachorro guia ou algo assim. Mas não tem nada a ver. (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.33).

As primeiras linhas ditas por Rebeca anunciam sua condição de *actor-testigo* e o jogo entre personagem e presença, ficção e realidade que ali será tecido. Antes de se apresentar ou explicar o funcionamento do que o espectador irá assistir, a atriz se insere em um universo outro, no território da teatralidade: o que ocorrerá será fruto de escolhas, construção e linguagem. Ao mesmo tempo, de maneira irônica, Ralli afirma estar cumprindo sua função de atriz, quebrando a ilusão da ficção. Como outras modalidades de desmontagens e demonstrações, *Hijo de perra* passeará pelos campos da voz individual, da construção de imagens teatrais e da memória de um processo criativo.

Esse trânsito pode ser feito de várias maneiras, mais ou menos explícita. Aqui, Rebeca apenas tira os óculos escuros e o lenço preto típicos de viúva para deixar o mundo da personagem e acessar rapidamente o terreno meta-teatral. Já em *Antígona*, Teresa Ralli separa tais territórios com o soar de palmas, no jogo ágil entre cena e revelação de suas estruturas. Esse artifício – cujos significados são desvelados pela atriz durante a própria desmontagem – tem referência a um gesto xamânico que evoca a aparição de fantasmas. Teresa lembra de uma mulher em Havana que falava com espíritos a partir da rápida batida de pedras. Como se saltasse de si para outra presença, a senhora transitava instantaneamente entre dois canais, inspirando o que a atriz chamou de transe-trânsito-traslado:

É uma ação muito prática, técnica. E ao mesmo tempo mágica, me leva a pensar que dentro de mim habitam seres que não conheço, talvez incluídos em meu DNA, e dormem ali. E nós atores e atrizes temos o privilégio de convocá-los e fazê-los sair para que falem conosco, de nós e a partir de nós. (...) Mas sempre está presente a pessoa que tudo sustenta. Eu estou. (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.58)

Em outros momentos a fronteira entre presenças é borrada, causando a justaposição entre discurso estético e demonstração procedimental, quando por exemplo Rebeca canta a música de *No me toquem ese valse* (sem a caracterização de viúva) em meio à narrativa sobre os caminhos do grupo. Nessa mescla o grupo afirma que o território da cena é mesmo híbrido, cujos limites movediços entre teatralidade, memória do ator e memória do processo estão disponíveis, à mostra para o espectador e, no caso dos *laboratorios*, para os participantes. Isto possibilita não somente conhecer caminhos de criação de cada obra, mas também tecer pontes com a própria prática experimentada nas oficinas.

Assistir a *Desmontaje de Antígona* e *Hijo de perra* ajudou a compreender dinâmicas de transição entre presença e personagem realizadas nos exercícios de Teresa, Rebeca e Miguel. As demonstrações com objetos de Ana e máscaras de Débora também deram corpo às investigações das respectivas oficinas. No primeiro caso, a prática foi feita antes da demonstração o que possibilitou que nela se identificassem procedimentos experimentados. Já no exemplo das máscaras, a ordem foi oposta: primeiro a demonstração e depois a oficina, fazendo a vez não de modelo a ser seguido, mas de disparador da prática. Independente da sequência, aqui a memória também é ativada já que o participante dos laboratórios é convidado a tecer conexões entre saberes, o que faz e o que vê.

2.5.2 Emoldurar os caminhos com o véu da teatralidade

As demonstrações de trabalho, desmontagens e conferências cênicas, agrupam-se no que Yuyachkani denomina trabalhos de pós-produção. Para Leal e Diéguez (2018), tratam-se de estratégias metodológicas e pedagógicas de homenagem ao processo, que compartilham conhecimentos sem precisar se





A desmontagem como dispositivo conceitual articula um percurso crítico-teórico que permite refletir e reconstruir criticamente os processos criativos. Aí se afirma seu valor metodológico que de alguma forma permite reconhecer um modo de fazer, sem que isso implique uma sistematização fixa dessa modalidade. As desmontagens se constroem e tomam corpo como poéticas da experiência dos processos de trabalho e vida dos criadores-pesquisadores. (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.58)

Como diz Teresa Ralli, a desmontagem dá vida àquilo que está por trás, escondido nas ranhuras do artefato: “costuma-se dizer desmontar um motor, um relógio, uma máquina. Desnuda-se as engrenagens, as pequenas peças que não eram conhecidas e ainda assim vivem dentro da obra construída; peças e engrenagens que em si mesmas, gozam de certa beleza”.³⁰ A visibilidade de cortes, perdas, articulações e seleções de material durante o caminho é bem-vinda para a construção de saber. Diéguez usa a imagem do véu que ao mesmo tempo cobre e revela, que mostra aquilo que tenta guardar, tornando visível a experiência antes fechada no processo, projetando “alguma luz sobre os labirintos poéticos (...) e destecer a memória” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.10) da pesquisa.

Ainda assim, embora a desmontagem revele princípios e saberes, estes não são entregues, mas problematizados sob a ótica do contexto processual. Tornam-se alvos de reflexões acerca de possíveis erros, dificuldades e poucas certezas. “Não são transcendentais as razões, mas são as pequenas motivações, as sombras que parecem fazer parte da difícil geografia por onde decorre o caminho de um ator” (RUBIO Apud DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.10). A opção por compartilhar processos de trabalho e não somente mostrar resultados é mais

apresentar como produto finalizado e ciência imposta. Ao mesmo tempo, como já dito, embora prescindindo de características espetaculares, tais investidas na pesquisa se juntam às possibilidades da teatralidade. Por isso, as autoras consideram estes trabalhos como outra forma de criação que emerge da estruturação de saberes e experiências sob marcadores poéticos:

³⁰ RALLI, T. Desmontaje de Antígona. Texto cedido pela atriz.



arriscada do que a encenação de um texto prévio. Por isso, segundo Diéguez, as pós-produções contribuem para ampliar estratégias poéticas, desestabilizar cânones, oxigenar tradições cênicas e apresentar novos desafios para o campo teatral.

O “gesto antiestruturalista” (DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.13) da desmontagem possibilita decompor sistemas dados e desconstruir estruturas de poder. Tal modalidade tenta, sem impor modelos nem se fixar como método, compreender e problematizar jogos político-sociais. Novamente, Yuyachkani se insere no território de transgressão onde se ensaia o desmonte de padrões comuns, de formas de fazer teatro institucionalizadas, do “logocentrismo discursivo e império do autor” (idem), e da própria lógica da representação, para projetar processos de diversificação e indagação, inclusive de si mesmo.

Para a autora, desmontar o corpo da representação não só coloca em xeque categorias poéticas fechadas, mas configura a “antítese complementar” da ideia de montagem, do espetáculo acabado. O deslocamento de foco para o processo relativiza a obra enquanto objeto a ser consumido. Ao mesmo tempo, a

desmontagem não é apenas a criação desvelada, crua aos olhos de alguém que por ali passa ao acaso. Pelo contrário, se estrutura, se organiza. É fruto de escolhas do artista. É endereçada ao público. Estas características estão presentes em *La rebelión de los objetos* de Ana Correa, que se inicia com palavras do poema *Los requisitos de la Weigel* de Bertolt Brecht em vez das da própria atriz. O uso do material externo afasta a desmontagem do mero “bate papo” sobre a obra, convidando o espectador a adentrar em um universo não cotidiano.

Nesta estetização dos passos da investigação, segundo Diéguez há o entrelaçamento dos territórios da *poiesis* e da *tecné*. Na desmontagem de *Los músicos ambulantes*, por exemplo, Teresa Ralli aos poucos soma referências de construção de seu personagem (o cão) que passam pelas danças tradicionais *Tondero* e *Marinera Norteña*, e um corpo tipicamente *achorado* (análogo ao malandro) baseado em um menino de rua que vendia balas no ônibus usado pela atriz. Teresa posiciona um pano branco na parte de trás do quadril, como se fosse a cauda tal qual seu pai fazia, terminando por transformar o uso daquele elemento da *Mari-nera* em ações do vira-lata.



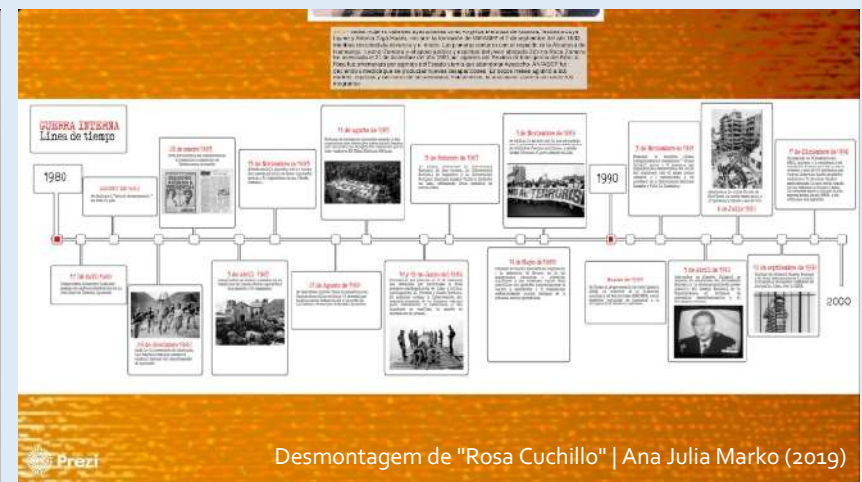
Tal processo é narrado e demonstrado simultaneamente ao aparecimento do personagem, então o espectador vê esse acúmulo de referências se transformar em teatralidade. Depois de pronta com seu figurino – composto por um sapato maior que seus pés e uma camisa de pijama, que poderiam ser do menino de rua que os encontrou em qualquer lugar – Teresa veste a máscara, o último elemento que sela a construção da figura e a relação com o corpo outro. A atriz apresenta um excerto da obra na qual, como em número de mágica revelada, o espectador identifica cada truque e segredo desta ilusão. Seu espanto não é apenas com a aventura da ficção, mas com o prazer de ter adentrado e conhecido os mistérios da construção. Em *Desmontaje de Antígona*, Teresa executa o mesmo procedimento ao mostrar quais animais escolheu para dar corpo a cada personagem. De forma quase didática, o público identifica artificios e vê a ficção ser construída no exato instante em que ela é desmontada.

Em outros momentos, a ligação entre procedimento e cena não acontece de forma tão instantânea. Muitas vezes, os atores valem-se de diversos tipos de referência que incidem na construção do personagem ou obra de modo mais abstrato. Por

exemplo quando Teresa Ralli traz imagens do artista plástico Rafael Hastings que reúne desenhos de corpos dançantes e em repouso em cadeiras (único objeto que a acompanhava em cena); ou ainda Ana Correa cuja complexidade de informações compartilhadas em sua desmontagem de Rosa Cuchillo a transformam em conferência cênica, na qual a atriz utilizando-se de um *powerpoint* conta ao público os segredos do processo.



Desmontagem de "Rosa Cuchillo" | Ana Julia Marko (2019)



Desmontagem de "Rosa Cuchillo" | Ana Julia Marko (2019)



Desmontagem de "Rosa Cuchillo" | Luis Rodríguez Pastor (2014)



Rosa Cuchillo | Arquivo Yuyachkani



Este recurso tecnológico possibilita o acesso a outros materiais, como a entrevista de Mamá Angélica que inspirou a personagem, e fotografias das apresentações em mercados e praças, durante as Audiências Públicas da CVR. Há ainda retratos das avós da atriz revelando ao espectador a mescla de memórias pessoais com o panorama histórico ilustrado por uma linha do tempo e imagens do período da guerra interna. Ana também apresenta gravuras que focam detalhes do cenário e figurino, especialmente a faca, o vaso cerimonial (kero) onde estão as pétalas de flores, o banco e o bastão (varayok) nos quais aparecem os animais, símbolos dos três mundos da cosmovisão andina.

Depois de desvendar as referências do processo na conferência, a atriz mostra sua ação cênica na qual o público, embebido daquelas informações prévias, é convidado a fruí-la sem se abandonar completamente à ficção, experimentando um tipo de “esforço criativo” (DESGRANGES, 2003, p.30). O espectador tem agora ferramentas que lhe possibilitam desembaralhar materiais trabalhados na acumulação sensível de Ana, encontrando suas devidas correspondências no resultado da criação. Embora esse não seja um movimento de causa e efeito, o público se vê capaz de “lançar um olhar particular à peça teatral, empreender uma pesquisa pessoal na interpretação que se faz da obra, despertando seu interesse para uma batalha que se trava nos campos da linguagem” (idem).

Falamos do espectador ou participante dos *laboratorios*, mas quem desenvolve a desmontagem também se aventura em uma ação pedagógica, ligada à autoreflexão de temas e procedimentos de seus trabalhos. O artista tem a possibilidade de acrescentar comentários acerca do material, sublinhando o próprio

testemunho e assumindo seu ponto de vista. Segundo Rubio, por exemplo, quando Rebeca Ralli em *Hijo de perra* retomou a personagem de *Sin título*, teve a oportunidade de desenvolver o que não conseguiu falar em anos anteriores: “É como se não tivessem tido tempo para dizer o que tinham que dizer, como é o caso dessa mulher vestida de negro, com óculos embaçados, que insiste em buscar meu corpo e minha voz” (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.37).

Para Mara Leal, esses comentários localizam a obra no tempo presente. Na desmontagem de *Antígona*, Teresa relembra ao espectador que não se trata apenas do texto clássico, mas da violência no Peru que tirou a possibilidade de inúmeras mulheres de enterrarem familiares desaparecidos: “era como se ela, com toda sua antiguidade, tivesse atravessado os séculos para voltar a encarnar em todas as mulheres que tenho visto lutar em meu país.” (ibidem, p.21). Este é um trecho da dramaturgia da desmontagem. É um texto a ser repetido. Não é improvisado, mas foi escrito, fixado, construído de acordo com escolhas da atriz para esta outra criação. Ou seja, por mais que se trate de processos desvelados, suas estruturas são postas em cena através do véu da teatralidade.

Por outro lado, a moldura de linguagem instaura novos desafios: se a ideia é retomar percursos da criação, como evitar o engessamento do caráter experimental? Quais armadilhas em organizar a pesquisa, em dar forma às dificuldades e descobertas dos espaços de ensaio? Como performar e reperformar o processo, encaixá-lo em estruturas de repetição? Ainda sim, a possibilidade de um artista abrir suas indagações ao outro e dividir o caminho de aprendizagem conecta “fios que pareciam soltos” (LEAL, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.25). A desmontagem está longe de ser o ponto final de um processo, ela é seu próprio



espelho, ou ainda parte da investigação. Nessa poética de compartilhamento não se encerram técnicas de ensaios ou estruturas da obra prontas para serem reproduzidas. A desmontagem tem mais a ver com retorno do que com chegada, levanta mais perguntas do que oferece respostas; é ainda processo, é ainda passagem.

2.5.3 Mapas do museu, documento de três memórias

Yuyachkani não foi o primeiro a se arriscar no terreno da pós-produção, mas faz parte da tendência de demonstrações de trabalho de Odin Teatret que contaminou diversos espaços latino-americanos. Segundo Eugenio Barba (2009), tais ações surgiram em 1978 pela necessidade de rever processos de criação e treinamento. O diretor conta da dificuldade de descrever procedimentos experimentados por ele no trabalho com Grotowski àqueles que não os conheciam, constatando uma cisão entre a prática e a narrativa sobre ela. Do desejo de juntar estas duas naturezas da pesquisa, nasce a tradição de desmontagens do Odin denominadas “obra-ponte entre espetáculo e seminário pedagógico, entre anatomia, autobiografia e dramaturgia” (BARBA, Apud DIÉGUEZ, 2009, p.80). Ao mesmo tempo, não faria sentido abrir ao espectador o treinamento dos artistas, sem a devida contextualização. Barba lembra que uma repórter de televisão, após assistir a um ensaio, pintou os atores como histéricos em sua rotina de experimentação. Para evitar tais julgamentos, o Odin firmou a necessidade de organizar compartilhamentos de processos com pessoas de fora do grupo, garantindo não só a explicação do que se faz, mas principalmente a reflexão e possibilidade de auto-exame do coletivo.

É fundamental frisar que aqui evita-se a ideia de demonstração/desmontagem como fórmulas de grupos consagrados e seus procedimentos a serem copiados. O que está em jogo, pelo menos nas práticas de Yuyachkani, é a organização de estruturas cênicas que contemplem o contexto e a retomada do material do processo de outrora. Trata-se de orquestrar mistérios da pesquisa teatral, tecer, destecer ou mesmo embaralhar aqueles fios soltos deixados no espaço da criação.

Às investigações do grupo peruano, somam-se desconstruções de outros coletivos como Ó nós aqui traveiz ou Lume, que apresentam diferentes possibilidades de compartilhamentos poéticos de processos, fomentando estudo e prática deste tipo de mediação. Uma de suas origens se situa na Escola Internacional de Teatro da América Latina e Caribe (EITALC), criada em Havana em 1988, cujos encontros promoviam intercâmbios entre diversos grupos do continente. A prática das desmontagens surge a partir de lá, a partir da demanda pedagógica, relacionada à construção de conhecimentos; surge da necessidade de estruturar o trabalho para que possa ser visto e problematizado pelos colegas artistas interessados menos em confirmar resultados do que em conhecer processos de investigação e pensar a artesanaria da cena.

Na 16ª edição da EITALC, em 1995, em Lima, Yuyachkani, o grupo anfitrião, apresentou *Desmontaje: encuentro com Yuyachkani* que amplia a ideia de desmontar uma única obra para expor toda sua trajetória, compartilhando-a enquanto processo mesmo da pesquisa. Novamente, as práticas de desmontagem podem ser encaradas como cartografias do museu vivo do coletivo. Elas traçam esta rede de saberes, esta linha do tempo no qual estão dispostos



procedimentos, espetáculos, temas e perguntas trabalhadas ao longo da existência de Yuyachkani; colocam conhecimentos em jogo, arejam a História, sustentando a memória do grupo. Assim, as desmontagens, e isso se nota na prática do *laboratório abierto*, fazem as vezes de documento, de registro, ponto de vista não só de espetáculos, mas dos percursos de vida de um coletivo. E se a noção de documento vincula-se ainda com construção e linguagem, as desmontagens documentam a jornada de Yuyachkani, sem serem meros registros; diferem de fotos e vídeo de ensaios e obras. São documentos porque escancaram-se enquanto tal, valendo-se de sua moldura estética; são documentos porque são uma outra criação.

Em *Hijo de perro*, Rebeca Ralli situa a criação dentro do projeto do grupo chamado *dança do esquecimento*, dedicado a investigar corpos no período da violência. Com esse enunciado, o espectador se situa no contexto maior da desmontagem a que está assistindo, vislumbrando o plano amplo do grupo que perpassa pelos procedimentos ali revelados: “estes princípios estiveram presentes em quase todos os nossos trabalhos posteriores que aludiam ao corpo, à memória e cenários políticos” (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.36). Tais desmontagens/documentos convertem-se em dispositivo de elaboração cênica da memória em diversos níveis. O primeiro deles, já dito, se relaciona com a trajetória de grupo, suas marcas de linguagem, estilo procedimental e travessias no tempo. Em segundo lugar, a memória do país também é trabalhada. Quem assiste a estas práticas de Yuyachkani tem acesso à elaboração dos acontecimentos históricos. Por exemplo, em *Desmontaje de Antígona*, Teresa Ralli traz um trecho de seu caderno de trabalho – ferramenta fundamental de registro e reflexão de

seus processos – onde tece a relação entre o material de Sófocles e o material político:

“Que um antigo esconjuro caiu sobre meu pai e minha mãe, e que as desventuras, como as ondas do mar se repetirão de uma geração a outra”. Parece que nós peruanos vivemos os estragos de uma maldição, quando sentimos que atrás de uma comoção social sobrevém outra e outra, e que nós voltamos a esquecer e permitimos que tudo se repita novamente. Aqui, quando alguém lança uma exclamação de impotência frente a tal situação, costuma-se dizer: “isso é uma maldição!” (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.49)

É importante notar que novamente um objeto do processo é trazido ao enquadramento estético. Os escritos do caderno de trabalho se transformam em ato, aparecem no palco iluminados e iluminando os passos da criação e, mais que isso, a produção reflexiva da atriz. O mesmo ocorre com o terceiro tipo de memória imbricado em tais práticas de pós-produção, aquele que se relaciona com o nível subjetivo de cada ator. Essa vida pessoal operada pelo comportamento do *actor-testigo* também não aparece isenta de tratamento poético e de fricção com outras texturas como textos, imagens, músicas. No caso de *Hijo de perra*, Rebeca Ralli escolhe a passagem bíblica em que Virgem Maria é confrontada pelo Anjo Negro, e tomada pela atriz como sua própria antítese, já que não teve filhos. Enquanto veste a si mesma e seu cachorro com grandes asas que fazem alusão ao anjo da guarda e ao anjo da morte, a ação de Ralli passa por momentos nos quais estes personagens se embaralham.

“Você vai conceber no seu seio e vai dar à luz”. Eu não concebi nem dei à luz, só tenho cachorro como disse. Talvez, com o que acontece em seguida, posso fazer algo por contraste. Quando a Virgem responde, dizendo-lhe “Anjo, como será isso, já que não conheço varão?”; digo contraste porque eu, sim, conheci homens. Que eles



tenham me desconhecido é outra história.” (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.41)

Ana Correa também se vale das memórias pessoais, tanto na desmontagem de *Rosa Cuchillo* – quando evoca os relatos de suas avós – quanto em sua demonstração com objetos. Esta última se inicia com a lembrança da própria infância na qual costumava brincar na oficina de carpintaria do avô e do pai, onde podia ver a madeira dar forma a outras coisas, aludindo à constante exploração da atriz em sua trajetória ao dar diversos significados e usos a um mesmo elemento.

Passávamos todo o dia pegando madeiras, varas, tacos, transformando-os em personagens que nos interessavam. Quando meu pai se aposentou de técnico de aviões, se dedicou também à carpintaria. Nossa casa era pequena e por isso ele usava um canto do pátio para trabalhar sobre seu banco de carpinteiro onde guardava todas as suas valiosas ferramentas com as que eu o via transformar a madeira em mesa, cadeira, banco, guarda roupas, mas também em criar nossos brinquedos: cubos quebra-cabeças cavalinhos de madeira, cestas de basquete. (CORREA, 2011, p.38)

O jogo de resignificação anunciado pela narrativa do passado faz com que a memória pessoal de Ana conduza com ludicidade os procedimentos expostos em sua demonstração. Quando aparecem a partir de um relato particular dos atores, tais princípios perdem o status sagrado de técnica para ganhar aspecto mundano de possibilidade de trabalho; mais uma vez o testemunho é âncora e evita que seus discursos passem grandes verdades hegemônicas e irrefutáveis. Ao mesmo tempo, as três memórias operadas nas desmontagens não se apresentam separadamente, mas são embaralhadas: misturam-se acontecimentos

vividos pelos atores, os princípios de criação e fatos que marcaram a História do Peru.

No caso de *Antígona* os ensaios coincidiram com a tomada da embaixada japonesa no bairro de Miraflores pelo Movimento Revolucionário Tupac Amaru (MRTA), durante uma festa com mais de 700 convidados. Na época, a residência de Teresa Ralli se localizava na mesma rua onde foi feito o ataque, as negociações, o resgate dos reféns, as visitas familiares, as reportagens para a televisão, a presença de Fujimori e, por fim, a morte dos terroristas. Durante quatro meses, a atriz se viu imersa neste território marcado pela violência chamado por ela de “mercado humano”. Teresa presenciou imagens visuais e sonoras que foram levadas ao trabalho, dialogadas com a tragédia de Tebas, com os escritos propostos pelo dramaturgo Jose Watanabe e, através de improvisações, transformadas em material cênico, como a ideia do Fuji-Creonte dando entrevistas ou ainda uma jovem refém na janela com um rifle apontado que poderia ser Antígona à espera da libertação da caverna.

No espaço, meu corpo estava escrevendo outra história que tinha a ver com minha própria história, que tinha a ver com meu próprio país, com acontecimentos que haviam sido muito fortes e importantes também em minha vida pessoal. (...) Todos no Peru éramos Ismênia, todos necessitávamos começar a realizar esse gesto simbólico e terminar o enterro. (RALLI, in DIÉGUEZ; LEAL, 2018, p.61).

O espectador que vê *Desmontaje de Antígona*, pode entrar em contato com o que o episódio da embaixada irrompeu na atriz Teresa Ralli e na História do Peru. A modalidade de pós-produção se configura assim como atividade artístico-pedagógica tanto para o artista quanto para o espectador, reunindo atos de experimentar, ver e refletir, possibilitando trilhar o cruzamento de três memórias.



Desmontam-se, neste museu vivo, não somente os procedimentos e estruturas de uma criação, mas os acontecimentos do país, os contextos, caminhos e linhas de pesquisa de um coletivo. E por fim ela se justifica, como dito na abertura da desmontagem de Rosa Cuchillo, pois “o espectador deve saber que sua presença

nos motiva: não podemos imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. Trabalhamos para esse momento, para que o ato teatral exista.” (CORREA, 2021, p.66).



Tudo é pessoa
as plantas é pessoa
os animais é pessoa
a gente é pessoa
as crianças é pessoa
(Discurso de Promoción)



capítulo III

Conhecer o mar, conhecer o mundo:
talleres de niños e o voo contracorrente

(à memória de Lili Blas)

No meio da selva, o volumoso rio desaparecia em outro mais volumoso. Este é o destino dos rios: nascem, percorrem quilômetros de quilômetros da terra, entregam suas águas a outros rios, e estes a outros, até que tudo acabe no mar. (RIOS, 2004, p.30)

Assim termina *El Bagrecito*, conto do autor amazônico peruano Francisco Izquierdo Ríos, trabalhado durante as edições *on line* de outono e de inverno de 2020 do *taller de creatividad infantil*¹ de Yuyachkani. Na história, o filhote de peixe que morava em um manso riacho na Selva Alta do Peru se aventura entre rios caudalosos recheados de perigos até alcançar seu desejado destino: conhecer o mar. O bagrezinho não se deu conta, mas a jornada até o oceano fora tão intensa e longa que na volta a seu povoado já havia envelhecido. Era sua vez de apresentar a trajetória e aguçar a curiosidade dos mais jovens. A história se repetiria, afinal, foi seu avô, conhecedor dos segredos e desafios de tais caminhos, quem antes encorajou o protagonista, anunciando a aventura por vir.

Durante os dois meses de oficina nos verões da casa Yuyachkani, crianças de 3 a 16 anos também adentram experiências análogas às do bagrezinho no rio de mil voltas, nos redemoinhos causados por embarcações, nas ramificações dos riachos em zigue-zague, com pedras pontiagudas, algas pegajosas e areias movediças, escapando de anzóis, redes e dentes de pescadores e predadores. Embora o movimento natural dos rios que deságuam no oceano seja favorável, os participantes dos talleres de *niños* se envolvem em nado contra a corrente. O perigo que estas crianças enfrentam é o da “história única” (ADICHIE, 2018, p.10), com força suficiente para arrastar memórias e conhecimentos dissidentes

para a escuridão do fundo do mar. Por outro lado, acessar narrativas que não sejam únicas também exige deslocamentos arriscados: abrir mão de certezas, desestabilizar percepções do mundo, alargar o imaginário, ampliar o gosto por determinadas coisas. Yuyachkani convida suas crianças a navegarem por águas desconhecidas, para além de “personagens brancos de olhos azuis, que brincam na neve e comem maçãs” (ibidem, p. 12), típicos de fábulas infantis eurocêtricas ou norte-americanas. O menu referencial dos participantes – grande parte de Lima, sem muitas dificuldades em arcar com custos da oficina paga – deixará a maré mansa e adormecida em direção a turbulências criativas.

Segundo Rufino (2021), a educação pode ser considerada prática emancipatória quando pulsa desconfiança e transgressão daquilo que está dado. É preciso



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2020)

¹ Também chamado de *taller de niños*, que pode ser traduzido por “oficina de crianças”.



rever espaços pedagógicos que valorizam apenas um tipo de relação com a aprendizagem, que impõem o que é importante conhecer e o que não é, e que hierarquizam saberes de acordo com a moldagem de crianças para o mundo útil do trabalho e do lucro. Nesta forja de subjetividades e controle de corpos, escrever, por exemplo, seria mais fundamental que dançar; calcular seria superior a tocar tambor. Tais modalidades de ensino “praticadas nas bandas de cá não podem estar isentas da crítica que revele suas faces coloniais, nem de giros epistemológicos que desmantelem arranjos de estruturas hegemônicas” (RUFINO, 2018, p.8). Veremos que, dentro de seu projeto de luta por memórias ocultas, Yuyachkani também assume responsabilidades históricas no *taller de niños*, buscando tornar visível o que não era conhecido ou não tinha apreço para aquelas crianças. Ao revelar espectros abafados sob o véu colonial que o antigo (porém vigente) plano civilizatório tentou espremer, a produção de conhecimento nas oficinas procura se aproximar de vocabulários não hegemônicos, problematizando violências que perduram não somente no campo físico, mas no dos afetos, das linguagens, e leituras de mundo.

Além da aventura amazônica do bagrezinho, os jovens participantes entraram em contato com narrativas cujos protagonistas, situações e cenários eram diferentes dos que provavelmente haviam escutado na escola ou em programas de televisão: mistérios do deserto de Nasca com desenhos pré-incaicos de 300 anos a.C. em *Kon, Diós volador*, lenda retomada por María Rostworowski; mitos andinos de origem do universo em *Dioses y Hombres de Huarochiri*, recopilado de relatos do século XVI traduzidos do quéchuá por Jose María Arguedas;

comunidades indígenas Shipibo-Konibo das margens do rio Ucayali e demais povos ribeirinhos do Amazonas em *El Bagrecito*.



Primeiramente, de acordo com Ana e Debora Correa, o trabalho com a literatura é fundamental na sociedade peruana contemporânea cuja infância, que se vê inundada de estímulos tecnológicos e das redes sociais, lê muito pouco. Para as irmãs, as diversas linguagens artísticas praticadas no *taller*, como

veremos, abrem o apetite não apenas para os conteúdos dos contos, mas despertam o interesse pela própria leitura. “O que importa não é só o enredo que posso ler em resumos. O prazer está em descobrir o artesanato das palavras, em como elas e só elas podem construir imagens”². Além disso, a novidade para aquelas crianças era o cardápio de paisagens e antiguidades de seu país. Com tais oficinas, Yuyachkani buscou remexer identidades, erguer pontes entre tempos, apresentando o passado ao futuro, aos jovens do mundo. O *taller* é mais uma aposta do grupo contra a morte por esquecimento. Talvez esse museu milenar possa ser ativado e dinamizado. Quem sabe algumas dessas histórias sigam vibrando vida. Quem sabe algumas dessas crianças tornem-se *testigas*, incluindo tais memórias em sua bagagem, e as levando adiante para pensar questões do presente.

Nunca vimos raposas na vida nem em sonhos, mas agora sabemos que elas existem. Sabemos que as *huacas* são lugares onde viviam pessoas faz muitíssimo tempo: incas, lhamas e lhamos. Aprendemos a dançar festejo e *marinera*. Aprendi que existem outros deuses, porque eu só conhecia um. Aprendi quem é José María Arguedas, um escritor que fala da mitologia do Peru, e do encontro dos Incas com os espanhóis.³

Nesse tecer entre tempos, mais do que a figura do mestre, ilustrada pelo velho bagre com longas barbas, conhecedor dos perigos do mar, detentor de saberes acumulados durante a vida – e ainda destino do pequeno peixe que após a aventura se torna sua imagem semelhante, repetindo inclusive as mesmas

palavras do avô –, Yuyachkani parece preferir a metáfora da água. Pela qualidade dos próprios caminhos, ela gera experiências aos navegantes, ao mesmo tempo em que também se move, chacoalha e se transforma. Veremos que o processo de aprendizagem durante os *talleres* envolve a todos. No mesmo barco, alunos e professores compartilham uma empreitada comum: a construção coletiva de conhecimento. Por isso, nos perguntaremos se, dentro do projeto de um grupo cultural que se propõe a agir junto com seu entorno, as oficinas em questão efetivamente alimentam processos de pesquisa e de criação dos artistas. Considerando os *laboratorios abiertos* enquanto espaços de troca nos quais o material da sala de ensaio é posto em jogo com a comunidade de participantes, como este movimento de ida e volta se opera na prática com crianças?

O presente capítulo se debruçará sobre edições de oficinas acompanhadas ao longo da pesquisa de campo durante 2019, 2020 e 2021, sejam elas da modalidade presencial (que ocorre há vinte anos na sede de Yuyachkani, sempre às 3as e 5as feiras de janeiro e fevereiro) ou remota (devido ao contexto pandêmico com duração de oito encontros). Cada uma das oficinas é estruturada a partir de um conto latino-americano escolhido pela equipe pedagógica coordenada por Augusto Casafranca, Julián Vargas, Ana e Debora Correa e assessorada pela pesquisadora literária Cucha del Aguila. Divididas em faixas etárias, as crianças se relacionam com tal material através da proposta de artes integradas, desenvolvendo criações a partir de fricções do conto com distintas linguagens: musical,

² Ana Correa em entrevista à pesquisadora. Fevereiro, 2019.

³ Recopilado de falas dos participantes – Paz (6 anos), Sofia (6 anos), Manu (8 anos), Mayu (8 anos), Jheremy (10 anos) – em entrevista feita pela pesquisadora ao final do *taller* de 2020, ao responderem o que aprenderam de novo e o que aprenderam sobre o Peru com as oficinas.



orientada por Vicky Coronado; teatral, encabeçada por Cecilia Sánchez e Alana La Madrid; plástica, conduzida por Lili Blas e Segundo Rojas; de danças populares, conduzida por Patrícia Floiras, e de manejo de pernas de pau, responsabilidade de Jimmy Vidal. O grupo ainda recebe colaboração de Aroma Subiria para cuidados dos menores em atividades de contação de histórias. A partir do material disparador, os jovens constroem um livro próprio (que reúne suas produções plásticas) e um exercício cênico aberto ao público cujos objetos, adereços, cenários e máscaras são confeccionados ao longo do curso.

Nas próximas páginas teremos novos parceiros teóricos. Primeiramente, seremos conduzidos por ideias da filósofa da Educação Hannah Arendt (2016) acerca de experiências pedagógicas localizadas no embate entre o mundo e os novos que nele chegam. Além dela, dialogaremos com Francesca Ucelli, Jose Carlos Agüero, Maria Angélica Pease e Tamia Portugal (2017), que juntos realizaram vasta pesquisa sobre o tratamento de temas e legados do conflito armado em escolas peruanas, especificamente de Lima e Ayacucho. Sua contribuição à presente tese passa pelas invenções de tais espaços pedagógicos para tomarem responsabilidades éticas frente a políticas de esquecimento que obscurecem a ciência daquilo que realmente ocorreu: “uma criança que não tem a história será um cidadão que não conhece a verdade. Portanto será suscetível a enganar ou ser novamente enganado” (Martín, professor ayacuchano apud AGÜERO; UCELLI; PEASE; PORTUGAL, 2017, p.47).

Embora o *taller de niños* não se proponha a trabalhar com personagens ou situações dos anos de guerra suja no Peru, traz à tona narrativas ameaçadas por

violências diversas, fruto de práticas análogas de aniquilação de saberes e corpos. A equipe das oficinas deixa de “simplesmente manejar conteúdos para converter-se em empreendedora da memória” (ibidem p.48), quando se pergunta sobre qual história contar, além de como envolver os participantes no compromisso de as seguir contando. Para isso, novamente os condutores do processo deveriam abdicar de sua posição de centro da suposta transmissão do saber e passar a caminhar lado a lado dos alunos na investigação coletiva do conhecimento e da memória. Deveriam assumir o desafio de ajudá-los a dar sentido às situações que parecem não o ter, e a tecerem suas próprias conclusões para além dos sentidos comuns de porquê a civilização inca foi extinta, porquê os mares estão contaminados, ou quem desenhou as linhas de Nazca, respeitando inclusive versões distintas.

Acompanhados de tais diálogos analisaremos como Yuyachkani gera processos criativos com aprendizagens críticas para além da postura moralizante, sem submeter o passado a um “discurso monolítico sobre a História” (Ibidem, p. 51). O mundo será apresentado aos novos pelo simples fato de que nele há beleza suficiente para mantê-lo vivo, resistindo às forças de olvido, de homogeneização e hegemonização que excluem incontáveis formas de existência também belas e urgentes de serem conhecidas e com elas identificadas. Yuyachkani acompanhará suas crianças a olharem o deserto de Nasca, as montanhas de Huarochirí, os gatos e gaviotas do porto de Callao, o Rio Amazonas, o mar.

A função da arte/1. Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de



areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: Pai, me ensina a olhar! (GALEANO 2002, p.12)

3.1 DIVERSIDADE PARA PEQUENOS CORPOS DANZANTES

Trabalhar com memória em espaços pedagógicos não é como trabalhar com qualquer tema. É necessário falar da dor; de como se lembra, se guarda, se oculta, se herda, se comparte. (...) Que história estes espaços devem contar? Desde qual ponto de vista? Devem relatar o já consagrado ou convocar o excluído? Devem entregar discursos já existentes ou compartilhar experiências próprias? (...) Devem narrar uma história oficial e patriótica, ou invocar as múltiplas memórias que a questionam? (...) A memória hegemônica atua como filtro para a fala, para a transmissão intergeracional. Este é o problema de todos nós, mas sobretudo dos professores diante de seus estudantes pressionados em não se distanciar da expectativa do hegemonicamente correto" (AGÜERO; UCELLI; PEASE; PORTUGAL, 2017, p.12).

3.1.1 Artes integradas: acento no processo e no convívio

Desde sua origem, Yuyachkani desenvolve oficinas com crianças em decorrência das viagens pelos povoados do Peru. Por onde o grupo passava apresentando espetáculos, desenvolvia processos com os jovens daquelas comunidades. Inclusive, como veremos, foi graças a tal caminho entranhado pelo território nacional que, aprofundando seu desejo de escutar e visibilizar memórias dissidentes, o coletivo imergiu nos múltiplos modos de vida de seu país para o diálogo dentro e fora de cena. Assim, as ações pedagógicas fizeram diferença na solidificação do projeto cultural de Yuyachkani; foram grandes responsáveis em armar terreno fértil para a própria seara da criação do grupo, incidindo tanto nos temas das obras quanto na sua maneira de operar artisticamente.

Muitos destes cursos trabalhavam questões da realidade dos participantes, como o caso a ser analisado adiante na província de Guayabo, cujas crianças afrodescendentes viveram experiências artísticas e de recuperação da própria memória. Em tais ações, o coletivo se valia de linguagens múltiplas: teatral, musical, de pernas de pau, de máscaras, bonecos e fantoches gigantes que saíam às ruas dos povoados. A residência de Debora Correa em Urubamba, Cusco – onde orientou por sete anos diversas obras para espaços abertos a partir de mitos andinos e situações cotidianas do campo – foi primordial para que, na volta da atriz ao grupo, a prática com crianças se aprofundasse. Naquela vivência, os temas, textos em quéchua, técnicas de pintura, vestuário, danças e cantos identitários da região eram trazidos pelos próprios participantes e por colaboradores



como Amiel Cayo na confecção de máscaras tradicionais e pelo grupo Inkari na pesquisa de canções pré-incaicas.

O resgate de memórias (dos envolvidos e de suas comunidades) trançado à proposta de linguagens integradas é constante no trabalho pedagógico de Yuyachkani, especialmente em processos com crianças. De acordo com Casafranca (2019), a instituição escolar no Peru encara as artes como hobby ou vitrine de talento em vez de potência educacional. O ator comenta que os *talleres de niños* tentam lançar outra mirada para as diferentes práticas artísticas, suas singularidades e possibilidades de construção de conhecimento. Para o grupo, teatro, música e plásticas não são acionados pela vocação e não estão a serviço

nem da informação, nem da aprendizagem de saberes de outras disciplinas, mas propõem conteúdos específicos que nenhuma outra ciência seria capaz de trabalhar.



Taller de niños | Ana Julia Marko (2020)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2020)

No caso do *taller*, o contato com múltiplas linguagens abre camadas no processo formativo. Em primeiro lugar, elas oferecem diversas formas de se aproximar do material literário transversal. Nas oficinas, os participantes se valem de vocabulários distintos para falar da mesma situação retratada nos contos. Esse é o exemplo do voo das gaivotas do conto chileno de Luis Sepúlveda *Historia de*



uma gaivota y del gato que le enseñó a volar, trabalhado na edição de 2019. A revoada das aves foi dançada através da *Marinera*, pela qual as crianças movimentavam o ar com saias vermelhas e lenços brancos; pintada por inúmeros materiais (tinta, colagem, xilogravura); cantada nas composições de Julián e Vicky; acompanhada pelo pulsar do *cajón* tocado pelos próprios alunos; e deslocada às alturas de acordo com os passos largos de quem subia nas pernas de pau, vestindo asas de tecido e capacetes de papelão com bicos coloridos feitos no ateliê de máscara. Assim, o conjunto de poéticas amplia possibilidades não cotidianas de tratar questões do conto e do mundo no vasto cardápio de formas simbólicas para olhar a realidade, para tecer diálogos entre natureza da arte e natureza da vida.

Ao perguntar aos participantes sobre o que mais gostaram de aprender, as respostas não são unânimes. Há quem prefira pernas de pau, quem se identifique com artes plásticas ou com jogos teatrais. Entretanto, embora as aulas de cada linguagem ocorram separadamente, é possível notar costuras entre elas quando coabitam o palco na apresentação pública do curso, dando a esta um caráter processual, como veremos: “graças às linguagens integradas, a apresentação não se configura como obra de teatro acabada, mas dramaturgia aberta que pode sofrer alterações. As artes convivem no evento cênico, assim como convivemos nós, pais, professores e crianças naquele exato momento”⁴.

Segundo Casafranca, nesta composição final inconclusa, as crianças experimentam a liberdade de passear entre poéticas sem obrigação de executar sequências e coreografias fixas, prescindindo do talento para pintar, construir máscaras. O que se mostra ao público é justamente o espaço de criação de cada aluno que reúne no palco e no corpo as próprias aprendizagens conquistadas ao longo de dois meses, abrindo a seus familiares o mapa do museu percorrido. Com tal proposta, evita-se a exposição em passarelas ou vitrines: “não exigem que as crianças representem nada, mas a partir de pautas, se apresentem como elas mesmas, de acordo com suas capacidades. Não as fazem posar para foto, desfilar, nem interpretar personagens magnificamente.”⁵

Na apresentação final de *Dioses y hombres de Huarochirí*, o público adentra à sala do espetáculo e se depara com outro tipo de evento e ritual cênico mais próximo de um ensaio aberto do que de obra acabada. As crianças já se encontram no espaço, recebendo seus pais e amigos cantando uma das músicas que aprenderam. Algumas tocam xilofone, outras *cajón*, outras usam recursos de percussão corporal ou das batidas ritmadas de copos de plástico utilizados nas aulas de Vicky. Os participantes vestem figurinos de tecido bastante simples⁶ em formato de *uncus* (túnica incaica), cujas distintas cores diferenciam os personagens. Quem representa animais veste cabeças de papelão de lhama ou raposa. Ao fundo há biombos reservados para telões pintados nas oficinas de Lili e Segundo com cenários rurais e montanhosos. No centro há um grande livro

⁴ Sara Paredes (mãe de Yaku, 8 anos e Amaru, 6 anos) em entrevista feita pela pesquisadora. 2020.

⁵ idem

⁶ Geralmente tais vestuários são reutilizados ou reciclados das edições anteriores.





Taller de niños | Ana Julia Marko (2020)



aberto com o título que logo será apresentado por um pequeno José María Arguedas. Tais linguagens reunidas são apresentadas em sua artesanaria, escancaradas como partes do caminho pedagógico. Sua beleza não reside no acabamento nem no fato de estarem arranjadas em uma totalização estética, mas por evidenciarem o jogo teatral e a assinatura daquelas crianças em suas singularidades, afirmadas autoras da própria aprendizagem.

Por colocarem ênfase nas aventuras do processo, as artes integradas celebram a diversidade entre indivíduos, cada um com facilidades, limitações ou

interesses distintos. Tal prisma linguístico possibilita variações nos modos de apresentar e solucionar problemas, de ensinar-aprender, avaliar e inventar o mundo. Entretanto, embora os participantes do *taller* tenham liberdade de escolher e se aprofundar em certas poéticas, todos são convidados a experimentá-las. Mesmo aqueles que possuem maior dificuldade em aspectos técnicos são encorajados a enfrentá-la. Gostar mais de uma linguagem não significa abrir mão de conhecer a outra. O cardápio de referências e imaginários contra coloniais é mais incrementado quando a equipe apresenta múltiplas formas de encarar saberes e cosmovisões a partir de distintos materiais e da relação do próprio corpo; corpo esse singular, com heranças, limitações e habilidades únicas e distintas das dos companheiros. Como nas práticas *testigas*, o reconhecimento da própria narrativa é passo importante para encarar a História não suficiente.

É importante reforçar o olhar de cada criança para si, sobretudo quando estão ao lado umas das outras e diante do público, apresentando-se como deusas. Nesse reconhecimento, trabalhamos a responsabilidade pelo mundo: tudo o que elas fizerem vai rebater no planeta, que já não será mais somente problema do outro, mas também um problema próprio.⁷⁷

Há aquela educação que sustenta a “agenda curricular do Estado colonial” (RUFINO, 2021, p. 13), gerando tendências ao universalismo e conformidade frente a lógicas únicas. Há aquela educação que visa um universo monológico, reproduz e normatiza padrões nos quais não estão previstas diferentes respostas ao mundo. Na contramão de tal simulacro educativo, resistem processos

⁷⁷ Ana Correa em entrevista à pesquisadora. Fevereiro, 2019.



pedagógicos como os do *taller* que acolhem conflitos, dissidências, inconclusões, dúvidas, que celebram a convivência, mesmo que via embate, exigindo escuta. As modalidades *on line* mostraram-se mais desafiadoras em relação às presenciais, não só por causa da reunião dos participantes de diversas cidades e países – cuja conexão tecnológica encurta fronteiras –, mas também pelas limitações comunicativas atreladas às oscilações do sinal de internet, falhas na câmera ou microfone, interrupções por ruídos externos.

A diversidade e suas forças processuais não totalizantes nem homogeneizadoras convocam à alteridade. Juntas formam o último e talvez mais desafiador aspecto a ser trabalhado nas oficinas: o de conviver coletivamente, fato que as inclui na prática descolonizadora dita por Rufino, quando enfrentam, com diálogo e pulsão de vida, um sistema de mortandade e de nivelamento de existências. “Além de desenvolver capacidades artísticas, vi minha filha reforçar sua empatia e sociabilidade. Ela não se sentiria tão livre para criar se não houvesse uma atmosfera de segurança para arriscar, para ser ela mesma; se não houvesse confiança nos colegas e professores”⁸. Durante todas as edições, o convívio foi tema e prática transversal a muitas atividades propostas. Ele apareceu desde os momentos de lanche coletivo, nos quais as crianças compartilhavam alimentos que trouxeram de casa, até na pintura a muitas mãos de painéis que serviram de cenário para todos, passando pela pequena viagem de ônibus a localidades externas como veremos no caso da *huaca* pré-incaica e do porto de *Callao*. Apareceu também nos coros de personagens que brincavam livremente pelo espaço

das já mencionadas gaivotas em revoada, dos cardumes de peixes, do bando de lhamas ou de gatos do porto. Nestes conjuntos, os pequenos atores, sem



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

⁸ Rosa Milagro, mãe da participante Paz (8 anos), em conversa com a pesquisadora, 2020.



precisar seguir marcas de coreografias, movimentavam-se pelo espaço juntos, acionando a percepção do outro e do coletivo.

Até mesmo no contexto de isolamento social pandêmico, detrás do computador, foi possível tecer comunidades transitórias através de jogos simples de observação: uma das crianças perguntava, por exemplo, quem ali estava usando óculos ou quem tinha um fundo colorido. Tal prática fomentou a capacidade de descrição e de criação de enigmas sem entregar a resposta “de bandeja” aos colegas, que deveriam rapidamente encontrar e nomear a pessoa identificada. O fato de lançar o olhar detalhado gerou um estado lúdico de prontidão e de concentração, além de possibilitar aos participantes perceberem uns aos outros; conhecerem seus ambientes e suas diferenças.

Quando a escuta entra em foco e se torna protagonista do jogo, a presença é valorizada para além da representação, reforçando o caráter processual do exercício cênico. No caso do coro, tal aspecto se evidencia ainda mais, já que as crianças se liberam de interpretar personagens para, dentro de demandas lúdicas e coletivas, aproximar seu próprio corpo da corporalidade de um outro, sem a obrigação de reproduzi-lo tal qual é. Essa porosidade entre jogador e figura fictícia em detrimento da construção mimética reforça a escolha pedagógica de Yuyachkani em assumir o artifício e mostrar a assinatura das crianças na feitura daquela artesanaria. Ao mesmo tempo, brincar de ser gaivota, raposa, lhama, peixe de rio, mulher ou homem andino desafia o senso comum dos participantes. Não imitar tais personagens não significa jogar com eles somente a partir de referências próprias. Foi preciso conhecer de perto, ver imagens, estudar seus espaços naturais, ir ao porto, ao aquário, à *huaca*, materializar suas histórias. Mais adiante veremos que estas práticas de aproximação e conhecimento se reúnem na criação dos alunos, desaguando no momento em que estão no palco.

Além das crianças, o próprio público é envolvido no evento final das oficinas, sendo convidado a participar de formas variadas: aprender uma das canções do processo; construir um dos personagens em origami, fazer alongamentos e exercícios corporais, os mesmos que acompanharam os participantes nos aquecimentos teatrais e na preparação para subir na perna de pau. Por fim, todos ocupam o palco para dançar/jogar algo juntos, como no caso da edição de 2020 com *Pirwalla pirwa*. Na brincadeira tradicionalmente andina que solicita tarefas coletivas como “todos parados, todos dançando, todos dormindo; quem não o fizer, paga uma multa”, o agenciamento lúdico é o principal fator que gera



Taller de niños online | Ana Julia Marko



comunidade. O jogo se sustenta por balizas que dão margem para o grupo dançar, pular, caminhar, se abraçar com liberdade. A mesma dinâmica no limiar entre regras e espontaneidade é encontrada ao longo da oficina em diversos momentos como nos já mencionados coros e coreografias.

A coralidade e coletividade enquanto princípios pedagógicos na relação dos participantes entre si e com seus familiares se estendem para além do momento final do curso. Os adultos são muitas vezes envolvidos em tarefas de casa como a finalização de máscaras, o treinamento com pernas de pau, o trabalho com textos. Mais adiante veremos que nas modalidades *on line*, a participação dos pais foi fundamental não apenas no auxílio das crianças em tais atividades, mas porque se incluíram efetivamente nas ações cênicas. Tecer comunidade é prática cara a Yuyachkani em seus modos de criação e de diálogo com o mundo. Anteriormente analisamos os funcionamentos de *ayni* como base para operações artísticas entre membros do grupo e com seu entorno. Os traços de reciprocidade se destacam consideravelmente nos contextos com crianças, já que a teia de afetos é condição para a realização das oficinas, conduzindo a seu objetivo principal: preservar, transformar e gestar memória.

Esta casa representa também um encontro de família, de comadres e compadres. É uma comunidade que estende a própria comunidade de Yuyachkani, que cria coletivamente. Augusto, Ana e Debora são avós para essas crianças: viram a gente crescer; viram quando nasceram nossos filhos e agora estão criando e compartilhando com eles experiências pedagógicas que partem também dos seus processos artísticos.⁹

⁹ Sara Paredes (mãe de Yaku, 8 anos e Amaru, 6 anos) em entrevista feita pela pesquisadora. 2020.

A comunidade à qual Sara Paredes se refere aparentemente se restringe aos laços familiares entre Yuyachkani e seu público, mas são justamente nessas linhas de transmissão de memória que o trabalho do grupo acontece. O *taller* é



Taller de niños | Ana Julia Marko



Taller de niños | Ana Julia Marko (2020)





Taller de niños | Ana Julia Marko (2020)

espaço privilegiado para os novos do mundo reconstruírem forças de identidade e sociabilidade que haviam sido arrancadas de seus antepassados. O coro de lhamas andinas dançado por crianças é metáfora da própria busca de Yuyachkani pela liberdade de existências coletivas e ancestrais. Tais culturas de sobrevivência de grupos dissidentes tendem a ser inventivas, “a resistência é ato criativo que demanda imaginação de formas de vida diferentes das normativas”²⁰. Entretanto, esse coro não é uníssono, mas polifônico, como já vimos, formado por corpos e bagagens distintos.

Nem só as artes integradas, nem só os pontos de vista sobre a realidade são plurais; também as crianças, suas heranças e caminhos. Caberá à equipe das oficinas encontrar em tal multiplicidade uma oportunidade pedagógica,

fazendo com que distintas narrativas e experiências possam conviver e dialogar, mesmo que sejam contraditórias entre si. Não priorizar uma única mirada é o grande desafio dos espaços formativos que se propõem a trabalhar com memória, ao mesmo tempo em que é uma porta aberta para o reconhecimento da alteridade. (AGÜERO; UCELLI; PEASE; PORTUGAL, 2017, p.27)

Ainda que seguindo a cosmovisão andina e suas práticas de *ayni* e *ayllu*, nas quais o “eu” e o “nós” estão entrelaçados – como já mencionamos, ambas palavras possuem a mesma raiz (eu: *ñoka*; nós: *ñokanchis*) –, Yuyachkani depara-se constantemente com a pergunta: como estar juntos? Examinando os *laboratorios abiertos*, vimos que tal problema levantado nos processos artísticos do grupo transborda para os pedagógicos. De forma análoga, o trabalho no *taller de niños* também não busca corpos coletivos compostos por individualidades dissolvidas, mas por sujeitos que, no convívio, lutam para juntar-se sem apagar sua singularidade. “Aprendemos muito com os momentos de dividir o lanche, os brinquedos e os jogos. Aprendemos que devemos estar unidos, mas também



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

²⁰ SIMAS, L. 2019. Palestra feita no Seminário de direito à memória SESCSP



que é importante se separar e trabalhar consigo mesmo.”¹¹ Tais vetores opostos geram desafios e oportunidades para um ensino de múltiplas linguagens, com múltiplos participantes, elaborando múltiplas memórias. Mesmo assim, embora cada criança tenha liberdade de desenhar seu caminho, ao formar o cardume amazônico, procurarão nadar juntas contra a corrente; ao se somarem no bando de gaviotas, alçarão um voo contra o vento; e no grupo de lhamas, dançarão contra o esquecimento.

3.1.2 Resistência ou emergência? Novos e antigos em peleja com o equilíbrio

Retomando a análise das artes integradas, é possível aproximar tal conjugação de saberes e técnicas às operações do *actor danzante*, o brincante andino e subversivo das festas populares cujos códigos de teatralidade não separam jogos com máscaras de passos de dança, cantos originários e relações lúdicas com o público. Evidentemente, nem o *taller de niños* nem os *laboratorios abiertos* objetivam formar cômicos das alturas, mas assim como ocorre nas criações de Yuyachkani, sua pedagogia flerta com tais manifestações, atualizando e deslocando mecanismos de contextos populares sem imitá-los.

Nessa “relação de equivalência” (RUBIO, 2019, p. 1) com os *actores danzantes*, a equipe do *taller* se arrisca na tarefa de gerar (e não reproduzir) cultura, na qual “dinâmicas de invenção fundam atrevimentos respeitosos” (idem), para que os participantes possam se aproximar de valores do mundo andino, e por consequência ampliar imaginários. A busca de Yuyachkani pela descolonização



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

e desdomesticação do corpo se estende às práticas com crianças na tentativa de escapar de “apologias ao ser monocultural” (SIMAS; RUFINO, 2018, p.19). Os princípios de *actor danzante* não só apresentam aos novos do mundo temas desconhecidos, mas modos de relação com a própria corporalidade e existência através de códigos não cotidianos e linguagens não verbais. Conjuga-se então

¹¹ Sofia (6 anos) participante da edição de 2020 do *taller*, em conversa com a pesquisadora.



no mesmo menu, a amplitude de léxico e de gramática, de vocabulário e de forma de ele operar.

A peça de vocês começa com uma dança, que dança é essa? / Dança das lhamas / E vocês já sabiam dançar? / Sim! / Essa dança? / Não! / Qual dança vocês sabiam? / *Regueton* / E qual diferença entre essa dança das lhamas e *Regueton*? / Essa é mais suave e o *Regueton* é de pessoinhas bêbadas.¹²

A dança a qual se referem os participantes é um *huayno* andino que abre a apresentação de *Dioses y Hombres de Huarochirí*. Neste baile tradicional de origens pré-hispânicas, as crianças vestidas de pastores de lhamas desenham coreografias com cordões de lã, usados pelos personagens rurais para guiar o rebanho. Ainda que os *huaynos* tenham sofrido atualizações ao longo do tempo, devido à migração dos camponeses à cidade, o gênero guarda linhas de expressão desde sua origem. É “um rastro claro e minucioso que o povo foi deixando no caminho de salvação e de criação que seguiram. No *huayno* permaneceu toda a vida, todos os momentos de dor, de alegria, as terríveis batalhas e todos os instantes em que ele foi encontrando a luz e a saída ao grande mundo” (ARGUEDAS, 1977, p. 7). Quando as crianças do *taller* entram em contato com tal baile, não aprendem apenas passos e códigos de uma memória outra, mas inscrevem esta narrativa dissidente no próprio corpo, um corpo novo que dança ancestralidade. É justamente desse encontro que emana a força pedagógica, gerando construções coletivas de conhecimento e atribuições de sentido dos alunos a

culturas distantes que cada vez mais são reconhecidas como próprias. É justamente esse encontro que fortalece lutas contra o esquecimento, que faz vibrar no mundo dos vivos, saberes considerados mortos.

Consequentemente, se o conhecimento é construído no choque temporal/corporal, a memória que se tece ali não é perene, prescindindo da exclusividade de suportes fixos como a palavra escrita, por exemplo. Portanto, a sustentação dessa memória depende de espaços pedagógicos baseados na formação coletiva e performativa do saber como algo dinâmico e não na sua transmissão como “coisa” irrefutável e intransmutável entre gerações. Bailar *huaynos* ou jogar *Pirwalla pirwa* indica um giro epistêmico no qual *Regueton* deixa de ser referência principal de dança, mas também significa a escolha do gesto e do corpo como veículos fundamentais da aprendizagem. Com esta premissa, conhecimentos hegemônicos e totalizantes tendem a ser desestabilizados para dar lugar às bagagens ancestrais e às dos alunos, dando boas-vindas a zonas de encontro e conflito entre pontos de vista, gostos, corporalidades. Instauram-se assim processos cujos participantes, sem receberem saberes passivamente, se tornam sujeitos da construção de memória e do próprio caminho pedagógico.

Por isso, é importante examinar a maneira como este *huayno* é aprendido. Talvez, se as crianças apenas copiassem os passos ditados pelos professores, a metodologia de “entrega” de conteúdos encobriria caminhos mais criativos e autônomos, nos quais os participantes poderiam somar memórias pessoais e

¹² Conversa da pesquisadora com Manu (8 anos), Mayu (8 anos), Jheremy (10 anos) ao final do *taller* 2020.



repertórios corporais. Tanto o ensino da dança andina, quanto das canções amazônicas Shipibo-Konibo, ou das batidas de *cajón* guardam contradição. Por um lado, valorizam a retomada de culturas ameaçadas pelo olvido, o que por si só já valeria a investida em projetos formativos com tais materiais. Por outro, exigem análise: foi preciso verificar se os processos não estavam sustentados pela ideia e prática da supremacia do adulto que, assumindo responsabilidades da transmissão da memória efêmera, julga que detém os saberes do mundo. Embora os conteúdos aprendidos ampliem o horizonte epistêmico e tragam liberdade em relação ao imaginário hegemônico, a forma de trabalho poderia conter rastros contra emancipatórios.

Em muitos momentos dos *talleres*, Yuyachkani teve o cuidado de, no jogo entre antigo e jovem, este não repetir aquele pelo simples fato de considerá-lo importante. Se vimos que o coletivo não olha literal e fixamente o passado, mas a ele se volta com questões do presente, a prática com crianças não poderia ser diferente. Dentro dos desenhos coreográficos, das batidas do *cajón*, dos moldes das máscaras de lhama, cada participante encontra seu espaço, dá vazão aos desejos, escolhe cores que preferir. Nessa negociação entre linhas ancestrais e pulsão jovem, Yuyachkani evita “arrancar das mãos dos recém-chegados sua própria oportunidade frente ao novo” (ARENDRT, 2016 p. 226).

O exemplo mais direto desse choque é o aprendizado das pernas de pau. Durante as aulas, Augusto Casafranca apresenta as origens do equipamento do século XVIII em Landas, cidade francesa pantanosa onde era usada por agricultores, para visibilização de suas plantações, e por pastores no controle do rebanho e na locomoção sobre a terra encharcada. A persistência das tentativas do corpo

juvenil em se equilibrar e dar pequenos passos nas altas estruturas forma a imagem pedagógica síntese do *taller*: a peleja entre narrativas antigas e novas corporalidades geram nestas a necessidade de reorganização. Ao aceitarem o desafio de subirem nas pernas de pau, os participantes assumem o perigo de cair, criar cicatrizes, ver o mundo de outro ângulo; assumem os riscos de se desestabilizar e se transformar mediante histórias ancestrais. A mesma dificuldade é enfrentada em outras atividades como inscrever linhas enormes do deserto de Nazca no diminuto corpo, ou cantar em Shipibo-Konibo cujos vocábulos milenares da língua indígena desafiam as jovens vozes e embocaduras dos alunos.

Quando subimos nas pernas de pau nosso corpo alcança altas estaturas, e somos obrigados a readequá-lo e pisar (literal ou metaforicamente) na realidade de forma diferente. Trata-se de um convite a desenhar outros comportamentos físicos, inclusive chamar a atenção em espaços públicos, já que ampliam e deformam nossa imagem. São ferramentas de expressão não cotidiana que rompem



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



quietudes. Nesse país tudo está adormecido. Daqui de cima e no teatro podemos mudar algumas coisas¹³.

Outro exemplo da encruzilhada entre novidade e antiguidade se deu no trabalho com *Kon, dios volador*, mito da cultura pré-incaica Nazca, cujo deus Kon castiga a população por esta se esquecer de agradecer-lhe, deixando de fazer-lhe oferendas pelas paisagens férteis. Enfurecido, Kon transforma as plantações em deserto sem possibilidades para nutrir a vida, deixando apenas pequenos rios para a mínima sobrevivência. Anos depois, o povo arrependido retoma seus rituais e volta a celebrar o deus, rogando-lhe para que traga de volta a chuva e a riqueza natural. Para chamar a atenção de Kon – que por não possuir ossos e ser tão leve como o vento passava voando – os habitantes desenham na areia



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

gigantes figuras de animais que só poderiam ser vistas e identificadas das alturas. Cada desenho se referia a um dos povoados divididos por função dentro da sociedade: lhamas, mensageiros; cachorros, agricultores; orcas, pescadores; beija-flores, tecelões; macacos, artistas.

Durante o *taller*, tais animais foram trabalhados nas diversas linguagens: máscaras e fantoches para cada um, músicas onde apareciam, roupas específicas, tecidos para construir adornos de cabeça de acordo com o clã, jogos de adivinhação, estilo de bater palmas que envolviam todo o corpo como a orca que prolongando a junção das mãos agregava seu típico movimento ao sair da água. As crianças pesquisaram diferenças de voz e corporalidades entre os bichos, suas colunas vertebrais exigindo reorganizações da cabeça e membros para o caminhar, caçar, brincar. Entretanto, na oficina de Augusto Casafranca, tal exploração tornou-se mais complexa, pois foi acompanhada de conversas sobre sentidos e importância de cada um destes grupos para a sociedade de Nazca e do próprio Peru.

O mundo tem mais água que terra. O nosso corpo é parecido: tem mais água que matéria. Se nosso sangue vai embora, secamos e morremos. Se o mundo seca, como está secando com a poluição e o aquecimento global, ele morre. Quando brincar de ser a orca, não podemos nos esquecer de que ela é um animal gigante que levanta todas as ondas do mar num mundo cheio de água ameaçado de extinção.

Os agricultores, representados na nossa história pelos cachorros, trabalham na terra cuidando e gerando alimento para o mundo inteiro. São as pessoas mais importantes do planeta, mas são as mais mal

¹³ CASFRANCA, A. em entrevista à pesquisadora. Fevereiro de 2019.



pagas do mesmo planeta. Chamados de camponeses, indígenas, nativos, eles semeiam, cultivam plantas, colhem frutos. Todas as verduras que comemos na nossa casa só estão ali porque foram cultivadas e protegidas pelos agricultores como se fossem seus filhos.

Nossos avós mais antigos, os avós andinos, que viviam no Peru, na Bolívia no Equador diziam que os colibris nasceram de um raio de sol: é um animalzinho com asas de ouro. São da família dos tecedores, que no nosso país foram grandes criadores das mantas para o frio e para carregar coisas de um povoado a outro. Estes tecidos contam histórias, mostram era o universo. São construídos com fios de lã tirados dos animais e tingidos por cores feitas de frutas e flores.

As lhamas eram acompanhantes dos Incas. Elas não aguentam muito peso. Trabalham o que aguentam trabalhar e carregam o peso que aguentam carregar. Se insistirem, paralisam e não andam. As lhamas são da família dos viajantes, que transportam produtos entre povos distantes facilitando sua comunicação e intercâmbio. Com isso o dinheiro não era necessário e todo mundo tinha tudo. Quando aparece o dinheiro, uns se aproveitam dos outros, uns tem tudo, outros não tem nada. Esta é a desigualdade que existe no mundo, uns vendem água e outros morrem de sede.¹⁴

Com isso, os participantes foram mais além da simples reprodução mimética ou transformação lúdica na dinâmica de faz de conta. No jogo de ser cachorro, lhama ou orca, incluíram entendimentos das funções sociais e coletivas de agricultores, tecelões, pescadores. O salto da imitação do animal para incorporar estes novos sentidos só foi possível pelo diálogo entre as crianças conduzido por Augusto. Durante as criações era possível notar que tais significados ancestrais apareciam nos jovens corpos. O macaco da aluna Grécia, por exemplo, não surgia apenas do imaginário comum do que é brincar de macaco, nem somente do

trabalho com a pesquisa de seu peso, tônus e movimento; mas evidenciava artimanhas e habilidades do bicho-artista, apresentador de espetáculos, gerador de estéticas, animador da comunidade. O colibri-tecelão de Luciano era envolvido por uma manta andina que dava movimento às asas; a lhama de Fátima carregava malas cheias de milho, batatas, pimentas.

Mostrar o mundo aos novos é fundamental para a sobrevivência da memória e a permanência de cosmovisões. Entretanto, estas aparecem a partir de materiais pelos quais as crianças nutrem algum interesse. A baleia orca, por exemplo, já conhecida pelos participantes, é trabalhada como disparador para pensar o farto mundo andino de ontem e o mundo contaminado de hoje. Talvez, apenas o fato de apresentar tais narrativas não propicie por si só uma experiência pedagógica. A equipe dos *talleres* aposta no embate destes saberes com quem habita o presente: de um lado, há atualizações a partir de necessidades contemporâneas, possibilitando que as crianças atribuam sentidos a técnicas antigas; por outro, há deslocamentos dos imaginários e corporalidades dos participantes



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2021)



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2021)

¹⁴ CASA FRANCA, A. em conversa com alunos no taller on line de 2020.



quando tensionados com práticas originárias. Os alunos puderam conhecer e transformar a cultura Nazca ou amazônica através do jogo, no aqui e agora. Não se trata apenas de cantar, fazer máscaras, subir na perna de pau, mas de conectar todas estas atividades a um museu vivo pouco visitado principalmente pelos espaços educacionais convencionais liminhos que não narram tais versões e, se as contam, não as colocam no corpo e na voz, não as recriam, nem as atualizam de acordo com a criação de cada criança.

Estamos em um momento em que devemos ser criativos porque as narrativas que de alguma forma o passado nos legou não serviram, não trouxeram os resultados que queríamos. Tudo isso leva a uma ideia um pouco contraditória: por um lado estamos atentos, hoje mais do que nunca, à infinita criatividade e diversidade do mundo, mas por outro lado também sabemos que para criar essa ideia de diversidade e para uma maior inteligibilidade vamos precisar de novos instrumentos, não só de novas práticas, mas também de novos conhecimentos e novas práticas de conhecimento; novas formas de metodologia, ensino, registro. (CUSICANQUI, 2018, p. 79)

Ao ser perguntado sobre a relação entre as artes integradas com as práticas de *actor danzante*, Casafranca problematiza a comparação. Ainda que ambas solicitem e desenvolvam habilidades múltiplas e as reúnam em corporalidades e poéticas complexas, a primeira, especialmente no contexto com crianças, é manejada com mais liberdade. Diferentemente do cômico andino que dança de acordo com códigos fixados por seus antepassados, os participantes possuem mais margens para criar gestos, pinturas e movimentações no espaço. Enquanto o *actor danzante* carrega na coreografia toda sua comunidade e a brinda a deuses e guardiões, as crianças bailam em estruturas flexíveis sem necessidade da oferta ou gratidão. Segundo Casafranca, estas se incluem na “cultura de

emergência”; e aqueles dançam a “cultura de resistência”. Frente às forças coloniais que desmantelam a memória e desarranjam o pertencimento, emergir ou resistir são ações importantes no *taller*. O que está nascendo é posto em jogo com o que está resistindo: novamente o equilíbrio ou desequilíbrio entre o novo e o antigo salta aos olhos e se propõe como grande desafio nas oficinas. É justamente nesse embate que os jovens podem se descobrir pertencentes a comunidades maiores que si mesmos.

Além disso, frente a estruturas anteriormente determinadas, as crianças têm a oportunidade da escolha. Nas artes plásticas, por exemplo, na mescla entre o método “faça você mesmo” e o modelo/molde de máscaras ou títeres, igual para todos, cada participante pôde pintar e incrementar o objeto com outros detalhes como quisesse. Coube à equipe pedagógica estimular tais criações individuais dentro da ordem coletiva, para também não as deixar à deriva, paralisadas diante da ilusão espontaneísta do “pode tudo” ou do “pode qualquer coisa”. Foi importante apresentar um menu de possibilidades: pintura de escamas, barbatanas, bigodes, com cores do mar, com cores do céu, lhamas claras e escuras, gaivotas contaminadas pelo petróleo, gaivotas livres. Com isso, os participantes foram além de apenas aprender a copiar ou aprender a executar técnicas específicas. No lugar, se aventuraram na criação particular como resposta a limitações comuns previamente estipuladas.

A educação é o ponto em que decidimos se amamos o mundo o bastante para assumirmos a responsabilidade por ele, e com tal gesto, salvá-lo da ruína que seria inevitável não fosse a renovação e a vinda de novos jovens. A educação é, também, onde decidimos





Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

se amamos nossas crianças o bastante para expulsá-las do nosso mundo e abandoná-las a seus próprios recursos, e tampouco arrancar de suas mãos a oportunidade de empreender alguma coisa nova e imprevisível para nós, preparando-as em vez disso com antecedências para a tarefa de renovar um mundo comum. (ARENDR, 2016, p.247)

3.2 MEMÓRIA DO PORTO, MEMÓRIAS DAS AVÓS, MEMÓRIAS DO PROCESSO

O que aconteceria se tu, vovó, sim, tu mesma, não soubesse conjurar o mau-olhado que te lançaram, o verme que entrou no teu estômago? O que aconteceria se se cortasse o fio que te une ao passado e ficasses presa em povos fantasmas? E se as velhas receitas

se tivessem perdido e não restasse ninguém que soubesse acender as fogueiras? (MAVER, 2020, p,13)

3.2.1 Acumulações e coleções sensíveis

Dentro das tramas de relações entre memórias próprias das crianças, “memórias herdadas” (AGÜERO; UCELLI; PEASE; PORTUGAL, 2017, p.104) pelos antepassados, memórias mais recentes (da família) ou mais antigas (de comunidades e do Peru), o *taller de niños* muitas vezes apostou na presença dos avós dos participantes, como portadores de vivências a serem compartilhadas ao grupo. De acordo com o tema das edições, tais senhores eram convidados para mostrarem fotos, contarem anedotas (como a avó de Grécia, que lembrou de sua infância em meio a cavernas e jogos com estalactites em Cusco), dividirem receitas tradicionais e seus segredos de geração a geração: “Esse prato de sorvete de batata doce e banana com mel é preparado toda Sexta-feira Santa e típico da cidade da minha família, em Piura. Foi aprendido pela minha bisavó, passou para minha avó, depois para minha mãe que me ensinou ontem e agora estou mostrando para vocês.”¹⁵

De forma análoga, dentro do conto de Rostworowski, a história do deus Kon é narrada pela figura da avó do jovem Naycashca. Nesse caso, as crianças, participantes da oficina, conhecem o mito milenar ao mesmo tempo em que o protagonista, da mesma idade que elas. O diálogo intergeracional e a passagem de memória e conhecimento pelos mais velhos aparece nas ficções escolhidas pela equipe pedagógica, estendendo-se às dinâmicas do *taller* com a presença dos

¹⁵ Participante Lucia, 8 anos. Edição on line, janeiro de 2021.



testemunhos dos avós. O legado dos antigos amplia a identidade dos jovens, aliada ao pertencimento de algo maior que suas próprias existências. Os antepassados de Naycashca também aparecem em sonhos, na formação das estrelas e são lembrados através das roupas tradicionais para rituais de oferenda e das danças ancestrais, coreografias que exigem da personagem o mesmo esforço de equilíbrio-desequilíbrio entre o corpo novo e estruturas originárias (como o caso das pernas de pau ou do *huayno Pirwalla pirwa*): “Naycashca, se sentindo seguro, recordando a força que havia recebido na noite com seus amigos, lembrando dos conhecimentos de seus clãs e de seu povo, agarrou a mão da avó e marcou com seus pés os passos do baile dos *Urin beija-flores*” (ROSTWOROWSKI, 1995, p. 13).



Além da participação dos avós concretos e fictícios e das memórias por eles tecidas, sejam familiares, sejam ancestrais, os *talleres* – em especial nas edições

de *Historia de una gaviota y el gato que le enseñó a volar*, cujo personagem Harry, por haver percorrido os sete mares durante 50 anos, possuía um vasto acervo de objetos estranhos e históricos acumulados ao longo de suas navegações – convidaram os participantes a apresentarem diversas coleções pessoais, pequenos museus de suas vidas: conchas recolhidas durante viagens de Andrea; pedras coloridas de Salvador, incluindo as por ele pintadas dos personagens do conto em questão; dinossauros de Amaru, classificados de acordo ao tamanho, época e poder sobre as outras espécies. E também das professoras: cavalos de muitas partes do mundo de Vicky; chapéus peruanos que revelam tradições das cidades e suas danças de Debora Correa. Cada peça, intacta ou intervinda pelas mãos do colecionado, contém narrativas reais ou inventadas. Esse foi o caso do conjunto de “veículos de batalha” de Miguel Octávio, cujo tanque de guerra incolor foi pintado de arco íris, para ter todas as cores do mundo, ou cujo blindado da Guerra Fria era tão grande que possuía a fragilidade de ser detectado pelos aviões do inimigo.

Este acúmulo de objetos e recordações, somado aos relatos, receitas, fotos dos avós, acabou por formar complexas teias de memórias testemunhais que, de alguma forma, fura esquemas da História oficial do Peru. Ao escutar tantas jornadas dos mais velhos análogas às aventuras dos personagens da literatura dissidente, e ao apresentar seus próprios passos resumidos nas coleções, as crianças puderam urdir novas linhas de memória, agora conhecidas, com força de prova suficiente para confrontar narrativas costumeiras, contadas nas instituições escolares e na televisão.



Vimos que a problematização de práticas museais interessa ao Yuyachkani na medida em que possibilita rever a lógica das galerias. No lugar das vitrines que enquadram artigos sagrados, o grupo propõe dinamizar o passado, que pode ser composto de objetos aparentemente banais como conchas, chapéus peruanos, tanques de guerra com as cores do arco-íris. Juntos formam conjuntos similares aos de Harry que, ao sentir a velhice em seus ossos, preferiu navegar em terra firme, nos vestígios de vida não normativa de seu bazar: “um museu de extravagâncias, um depósito de máquinas inúteis, a biblioteca mais caótica do mundo, o laboratório de algum sábio inventor de artefatos impossíveis de nomear” (SEPÚLVEDA, 2001, p. 25). As *crianças-testigas* e suas coleções emolduradas, organizadas para serem mostradas, submetidas a escolhas e a operações de linguagem, recobram importância no mural da História daquela comunidade do *taller*.

Há outro tipo de arquivo testemunhal erguido no caminho das oficinas: a memória do próprio processo e a cartografia dessa mesma memória são pontes

fundamentais para a construção coletiva do conhecimento. Em primeiro lugar, principalmente nas edições *on line*, foram criados pequenos rituais e combinados que se repetiram ao longo do curso: os dias começavam com canções com dinâmicas corporais e diversas formas de bater palmas; em seguida havia a apresentação de um capítulo do conto em questão, gravada por Ana e Debora Correa. Por serem instauradas desde o primeiro momento, as regras como apagar microfones e manter as câmeras abertas foram seguidas sem grandes problemas. Tais acordos e rotinas foram importantes para gerar a sensação de comunidade, que se estruturava através de balizas comuns, dando margem para as crianças se sentirem mais seguras e familiarizadas com o espaço e por consequência com liberdade para criar.

Além disso, a já comentada acumulação sensível presente nas criações de Yuyachkani também aparece nos *talleres de niños* enquanto atitude pedagógica e de construção de memória do processo, gerando material de diversas naturezas para as composições daquelas crianças. Evidentemente, a proposta de artes

integradas privilegia a multiplicidade de modos de encarar temas de interesse e apresenta aos participantes diferentes camadas destes saberes. Tal metodologia de acúmulo possibilita que os participantes se tornem sujeitos de seus próprios processos de aprendizagem pois, frente ao prisma de texturas oferecidas e trabalhadas, podem escolher com quais mais se identificam ou em quais preferem se aprofundar. Entretanto,



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2020)



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2021)



não se trata da simples aglutinação de práticas arbitrárias, mas a cada uma delas atribuem-se sentidos em relação ao material literário e seus conteúdos que se entrelaçam e voltam a aparecer nos jogos e nas demais atividades com as distintas linguagens.

A imagem que sintetiza a acumulação sensível no *taller* refere-se à sala de artes plásticas que aos poucos vai sendo tomada pelos trabalhos das crianças. Amontoam-se desenhos, xilogravuras, origamis de gatos, máscaras de gaivotas, bonecos de peixes no palito. Varais com pinturas, pilhas de caixas confeccionadas. Da sala, as criações transbordam até ocuparem toda a casa ao lado das

pernas de pau, *cajones*, barcos de papelão, telões-cenário. Depois, as criações individuais são armazenadas em seus livros-objetos¹⁶ que “também são tesouros dos dois meses de trabalho”¹⁷. Na edição de 2019, com formato de *retablo*, esta espécie de museu guardava desenhos de suas coleções, mosaicos com papéis para construir a paisagem marinha da migração das gaivotas, uma folha sulfite, em que um lado retratava a praia limpa e o outro, a contaminada. Tais trabalhos eram estimulados por diversas conversas com a professora Lili Blas, que constantemente lhes perguntava sobre suas experiências com o mar, se tinham gatos ou outros bichos de estimação, ou se conheciam o voo das aves em V.



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2020)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

¹⁶ Os livros-objetos são inspirados nos livros infantis que se abrem em várias direções, contêm diferentes texturas e personagens que se desprendem das páginas. Há um convite à interação do leitor que se relaciona não apenas com a palavra literária, mas com sua materialização no espaço. Tal objeto aparece por primeira vez em Yuyachkani no processo de *Cartas de Chimbote* (2014),

quando Ana Correa sente necessidade de se aproximar e tornar mais concreto o material de Arguedas. No caso dos *talleres*, as crianças podem montar e manipular o objeto e compartilhar a história com seus familiares quantas vezes quiser.

¹⁷ Ana Correa em entrevista à pesquisadora. Fevereiro de 2019.



Entre inúmeros exemplos de acumulação sensível, destacam-se as oficinas on line de Julián e Vicky, cujos participantes não aprenderam somente músicas compostas para a história, mas criaram a sonoplastia da mesma a partir da pesquisa de objetos sonoros de suas próprias casas, como colheres para o barulho de raios ou jornal para o vento. Durante a edição de *Kon, dios volador*, as crianças puderam trabalhar com a concretude das linhas de Nazca: ao escutar frases lineares de maior ou menor duração emitidas pela flauta de Vicky, os alunos produziam desenhos correspondentes no papel e depois no próprio corpo com o movimento. A apropriação ou melhor, in-corporação do conhecimento se alia ainda com o deslocamento imaginativo, quando a professora pergunta à turma: "Será que as linhas de Nazca nasceram assim, com deus Kon soprando uma flauta?".

De forma análoga e seguindo a acumulação sensível, Ana Correa propôs jogos com elásticos com os quais as crianças puderam (além de ampliar o repertório de movimentos e as possibilidades de tons do corpo) armar figuras da história: arco e flecha, animais dos clãs e formas geométricas feitas a partir da materialidade linear e flexível do objeto que conduzia ao entendimento da materialidade das misteriosas linhas do deserto. O acúmulo de informações também passava pelas oficinas de plásticas onde, na primeira aula, o professor Segundo apresentou cerâmicas da cultura Nazca com pinturas que inspirariam a feitura das máscaras e títeres contendo o mesmo tipo de traçado das areias.

Tais referências em seu conjunto permitiram às crianças visualizar, conhecer para depois criar no espaço e no próprio corpo, gestos e personagens pertencentes a uma linhagem originária com narrativas próprias nas quais agora se inscrevem suas jovens memórias.



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2021)



Taller de niños online | Ana Julia Marko (2021)

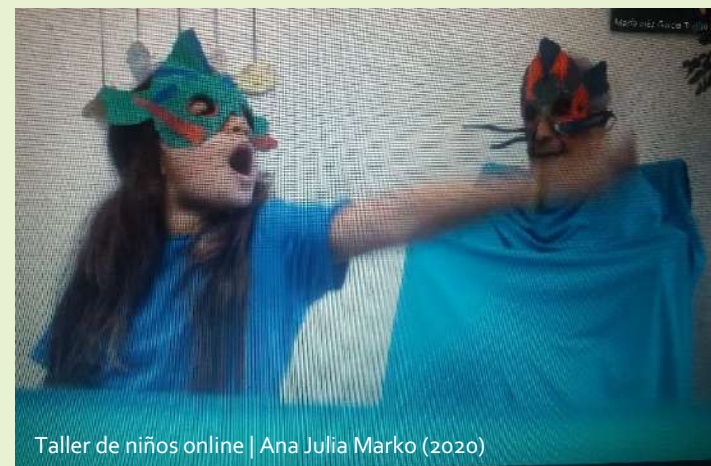
Além disso, Ana trabalhou jogos de ressignificação de objetos como travesseiro, balde, vassoura, manta. Assim como nas dinâmicas lúdicas da atriz em sua demonstração *Rebelión de los objetos*, seus desdobramentos nos *laboratorios abiertos* e, como veremos, nas oficinas com mulheres, aqui, no contexto dos *talleres*, os elementos se transformavam através dos gestos das crianças em personagens ou paisagens das histórias. Entretanto, a novidade destas oficinas reside no fato de que os participantes estavam em casa, com objetos de seu



cotidiano. Transformar o espaço íntimo e convocar as famílias, que muitas vezes entraram no jogo de ao processo de acumulação sensível uma especificidade durante as edições *on line*: tornar o dia a dia uma possibilidade poética, justamente em tempos pandêmicos nos quais a realidade crua e violenta se instaura, mesmo para crianças. O convite aos participantes para habitarem seus quartos de modo distinto e olharem de outra forma para aquilo que os rodeia no

isolamento social se soma às histórias dos avós, à transformação do travesseiro em casco de tartaruga, do cobertor em rio Amazonas, do próprio pai em peixe, da mãe em pescadora.

O último elemento que se agrega à tal coleção sensível é a visita a lugares correspondentes aos cenários dos contos. As crianças puderam conhecer o aquário de Lima, na edição de *El Bagrecito*, o porto de Callao no trabalho com



Historia de una gaviota y el gato que le enseñó a volar, e a Huaca Huantille (sítio arqueológico pré-incaico) no *Dioses y Hombres de Huarochiri*. Este deslocamento ao espaço possibilitou aos participantes sentir a atmosfera das histórias, como o vento, o cheiro do mar, as cores das embarcações; identificar momentos da narrativa como a revoada de gaivotas; ou dar corpo a seus protagonistas como os singulares gatos do porto. O contato *in situ* também pôde dar contorno a processos históricos e aos mitos antigos, tornando-os mais próximos. Pisar na terra ancestral com os próprios e jovens pés, e percorrer o território que guarda memórias de mais de mil anos ajudou a concretizar imagens ainda nebulosas, tanto da ficção quanto do passado remoto:

Na *huaca* entendi a história que estávamos fazendo no palco. Vi como era a casa dos incas, como viviam, como comiam e consegui interpretar melhor meu papel¹⁸.

O passeio à *huaca* deu continuidade e reforçou o conto já conhecido que a cada dia, na soma dos conhecimentos, se fazia mais deles¹⁹.

As crianças escutam, mergulham na história e nos seus temas. A narrativa ficcional e o compartilhamento com amigos e professores deixou mais palatável a compreensão do que é uma *huaca*, esse patrimônio que não é fácil de acessar. Assim, elas acumulam não apenas experiências artísticas, mas memórias para toda a vida e reflexões sobre a realidade, tornando-se seres humanos críticos e sensíveis²⁰.



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

¹⁸ Conversa da pesquisadora com o participante Renato (8 anos) – ao final da edição do taller 2020.

¹⁹ Rosa Milagro, mãe da participante Paz (8 anos,) em conversa com a pesquisadora em 2020.

²⁰ Sara Paredes (mãe de Yaku, 8 anos e Amaru, 6 anos) em entrevista feita pela pesquisadora. 2020



A pesquisa de campo ainda alargou discussões temáticas que não necessariamente estavam contidas nos contos. Observar o movimento dos estivadores em Callao e se deparar com contêineres, por exemplo, fez com que a equipe pedagógica trouxesse questões sobre o tráfico de cocaína e o porto como entrada e saída de produtos contrabandeados na América Latina. Ou então a presença de grande quantidade de guano (excrementos das aves) abriu diálogo com a Guerra do Pacífico contra o Chile, justamente pela posse de tais fertilizantes aglomerados em algumas ilhas peruanas. Dessa forma, o processo de acumulação sensível vai engordando tanto o cardápio de referências para nutrir a construção artística das crianças, quanto consolidando e tornando mais consciente o fio da memória de seus próprios processos em constante relação com ampliações de conhecimentos sobre o mundo.

Tal caminho é nítido se observamos as dinâmicas do primeiro e último dia dos *talleres* presenciais. Como já dito, na apresentação inicial, os familiares são convidados para estarem junto das crianças na descoberta do conto a ser trabalhado. Este é introduzido através das diversas linguagens: aprendem a cantar uma das músicas que acompanharão o processo; fazem origami de personagens; movimentam o corpo em algum tipo de jogo que será recorrente; e por fim escutam a contação da história através do livro-objeto tecido de lã como uma *arpillera* da professora Aroma. Assim, no dia final da oficina, ao encontrar seus filhos vestidos, com máscaras, tocando instrumentos, nas pernas de pau, aqueles parentes vislumbram a trajetória das crianças, agora apropriadas

coletivamente de um vasto material acumulado que adquire forma e organização para ser compartilhado publicamente.

O teatro é efêmero, mas vive o momento da apresentação com o outro. Por isso é importante chegar na apresentação, onde estará o outro. Entretanto, a encaramos como um desaguar do processo, como um movimento coletivo e a entendemos como fechamento de um ciclo. Ela não pode nem ser chamada de produto e não é mais importante do que os outros dias de trabalho. Sempre pontuamos isso aos pais. A apresentação tampouco é o ponto final, mas o impulso para que a aprendizagem se prolongue em casa e com os familiares, que depois de terem assistido às suas crianças, vão querer saber como fizeram as máscaras, os livros-objetos, como fizeram para interpretar a gaivota ou a raposa.²¹



Taller de niños | Ana Julia Marko (2019)

²¹ Ana Correa em entrevista à pesquisadora. Fevereiro de 2019.



3.2.2 Quem não tem asas pode ensinar a voar?

O termo acumulação sensível define para nós o primeiro momento de um processo criativo. Se bem que tenhamos uma premissa teórica, e que vamos estudando e fazendo trabalho de mesa, na realidade entramos na sala sem ter a noção precisa do que se vai produzir. Como atriz, piso o palco e não sei o que vai acontecer. Para começar a trabalhar, nos apoiamos nos objetos, em um poema, uma canção, uma linha de um texto que nos impactou, uma notícia, e conforme vamos investigando nessa acumulação, vamos enchendo o espaço de imagens. É nesse processo que meus conhecimentos como atriz, minhas “fontes”, são inspiração e me sugerem tarefas concretas para produzir as improvisações. (RALLI in DIÉ-GUEZ; LEAL, 2018, p. 50).

Quando utilizamos estas palavras de Teresa Ralli, referidas aos processos de criação de Yuyachkani enquanto fermento para a análise dos *talleres de niños*, afirmamos “linhas de identidade”, como diz Lili Blas, entre projetos artísticos e pedagógicos. A professora de plásticas menciona uma espécie de assinatura do grupo nas oficinas, na qual as crianças podem, assim como os participantes dos *laboratorios abiertos*, entrar em contato com as linguagens e modos de criação do coletivo. Além da metodologia de acumulação sensível, sublinham-se outras “pegadas e selos”²² correlatos, como a reciclagem de materiais e a fabricação da própria carpintaria de cena, a reunião de diversas artes, o estudo de máscaras e sua contribuição gestual não cotidiana para o corpo, a escolha por narrativas dissidentes, a escuta de vozes familiares e ancestrais e de testemunhos originários, a voz quéchua e amazônica, a incidência de códigos cosmogônicos andinos e o olhar não literal ao passado, a inclusão de memórias pessoais em tensão com

²² Lili Blas em entrevista com a pesquisadora, fevereiro de 2019.

memórias de comunidade, a organização poética destas mesmas memórias e sua visibilização para preencher vazios da História não suficiente, relações pedagógicas horizontais blindadas de mestres/diretores detentores de saberes e impositores de caminhos.

Entretanto, embora tal assinatura com princípios artístico-pedagógicos comuns englobe ambos os processos, algumas diferenças entre eles possibilitam lançar problematizações sobre o *taller de niños*. Se as crianças têm a oportunidade de conhecer e experienciar o “carimbo Yuyachkani” – assim como os participantes dos *laboratorios abiertos* que entram em contato com o repertório (museu vivo) do grupo –, por que a elas não é apresentado, por exemplo, *Los músicos ambulantes*, espetáculo destinado ao público infantil? Ou por que Débora Correa não expõe *Detrás de la máscara*? Sua demonstração de trabalho não apenas fomentaria a compreensão e abriria o leque de uso deste elemento tão presente nas oficinas, mas contaria às crianças que seus professores também estudam a máscara nas próprias criações. Tal fato não ajustaria mais ainda à linha identitária e de pertencimento em relação à Yuyachkani, e por consequência a seus ancestrais? O mesmo poderia ocorrer com *Vibraciones* de Julián Vargas

Foto 3.43 - Ana Julia Marko



e *La rebelión de los objetos*, de Ana Correa sedimentando pontes entre o trabalho dos jovens, a música e a ressignificação de objetos respectivamente.

A própria acumulação sensível, embora importante recurso pedagógico durante o *taller*, tem pouco espaço para aparecer na criação final, cujo roteiro de ações e textos – que inclusive costuma se repetir nas edições que trabalharam os mesmos contos – chega pronto para as crianças. A elas cabe finalmente decorar as falas e dizê-las ao microfone. Estariam entendendo o sentido do texto dito? De que maneira tantas memórias pessoais e dos avós ou as próprias coleções e seus segredos poderiam ser retomadas enquanto material apresentável via operação *testiga*, via enunciação poética em primeira pessoa? Isto é, além da acumulação sensível servir de referência para o caminho educativo, como ela pode desaguar efetivamente na construção cênica preenchendo espaços ou até transformando o roteiro a ser seguido, entregue pelos adultos?

Assim, a relação entre tal apresentação e o processo também pode ser problematizada. Embora valendo-se da teatralidade e artesanania das crianças, a obra

final tem partes estruturadas por princípios cênicos canônicos, como a valorização do texto e a regência dos adultos. Já o processo é baseado em práticas poéticas de memória, visando a autonomia dos participantes em detrimento à formatação de um produto. Ainda que vimos, nas palavras de Ana Correa, que a apresentação é um fechamento de ciclo e impulso para o ressoar da aprendizagem, e que não deve ser mais importante do que os outros dias de trabalho, no perguntamos: em que medida essa finalização acrescenta à pesquisa coletiva que a antecedeu? Como se insere coerentemente na proposta construída e faz jus ao cuidado despendido anteriormente no processo? A necessidade de fechamento, de exibição do material e a presença do público contradiz, de alguma forma, o caráter pedagógico do *taller*?

Já vimos com o roteiro mais ou menos estabelecido para as crianças o encenarem, como uma espécie de limite para sua ação. Por um lado, ele é importante para conduzi-las em seus jogos interpretativos sem a necessidade de executar o personagem de forma perfeita. Por outro, vejo que falta a radicalidade dos laboratorios abertos, com a qual deixaríamos mais espaços para as criações das crianças. Nos laboratorios, as portas estão abertas para que cada um possa fazer conjecturas, desenhar ações teatrais, inventar presenças, até mesmo dirigir células cênicas. Com tais normas flexíveis, os participantes tornam-se protagonistas. Poderíamos ser mais ousados com as crianças, poderíamos inclusive dar um salto dos contos propostos, e não estarmos presos a suas estruturas e personagens. Poderíamos transgredir a fabula linear de acordo com maior porcentagem de intervenções de cada criança.²³



²³ CASAFRANCA, 2019 em entrevista feita pela pesquisadora



Nas modalidades on line não havia a necessidade de encenar coletivamente um roteiro único, mas o de gerar células individuais gravadas ao final do curso. Não à toa o uso de máscaras, músicas e objetos derivou da investigação na oficina de forma mais orgânica em relação aos desfechos das edições presenciais, ocasionando cenas bastante diferentes entre si. Com maior autonomia, cada participante montou sua conclusão audiovisual, cujas palavras do conto, sem a obrigatoriedade de aparecerem na íntegra, se equiparavam aos outros elementos linguísticos. Houve quem inventasse uma dança para os antepassados, quem girasse no rio de mil voltas feito de tecidos azuis, quem desenhasse animais com linhas na areia da praia, quem armasse um *power point* com figuras da história relacionadas aos acontecimentos políticos no país, comparando por exemplo as ratazanas do conto de Sepúlveda com fujimoristas. Como o artesão que esculpe o barro, as crianças puderam escolher o material que mais lhes apetecia. Deram forma a seu processo de aprendizagem, moldando criações plásticas de autoria própria e desvinculadas do fazer textocêntrico ou cotidiano.



Foto 3.46 - Ana Julia Marko (2021)



Foto 3.47 - Ana Julia Marko (2020)



Foto 3.48 - Ana Julia Marko (2021)



Foto 3.49 - Ana Julia Marko (2021)



Por outro lado, diante de tantos estímulos provindos da acumulação sensível, que às vezes apareciam nas cenas finais e às vezes não, talvez fosse importante a equipe pedagógica oferecer algum tipo de margem para os participantes terem acesso a regras ou pequenos desafios para a construção. Os professores poderiam propor que a célula cênica final e individual nas edições remotas tivesse pelo menos uma máscara ou um som, ou uma música cantada, uma forma com elástico trabalhada com Ana Correa. Talvez tais contornos auxiliassem as crianças na retomada dos recursos disponíveis para contar suas histórias, fazendo o caminho de volta e da memória do trabalho durante o curso.

Ainda assim, Débora, Ana e Augusto prepararam exemplos de cenas gravadas não para servir de modelo, mas de possibilidade do emprego e combinação dos tantos elementos. Nestas filmagens, a narração aparecia em *off* sem que a palavra fosse ilustrada literalmente pela ação. Surgiam imagens compostas pelas ferramentas e materiais novos até então não trabalhados ao longo da oficina: uma rede de pesca para o mar, areia para o deserto, jogo de sombras para a volta de deus Kon, músicas tradicionais da região de Nazca, personagens mascarados contracenando com títeres e interrompendo as palavras ditas em *off* para brincar, no discurso direto, com seu corpo e voz não cotidianos. Quem sabe nestas gravações, bem como ao longo de todo o curso *on line*, pudesse ter sido incluído o jogo com a especificidade da tecnologia, ampliando ainda mais as possibilidades de linguagem dadas pela exploração do enquadramento, ângulo, distância da câmera, iluminação, filtros do aplicativo etc.

A última pergunta que pulula ao final da análise e acompanhamento dos *tal-leres* é aquela apontada no começo deste capítulo. Se as oficinas com crianças



Foto 3.50 - Ana Julia Marko (2021)



Foto 3.51 - Ana Julia Marko (2021)



fazem parte do projeto cultural de Yuyachkani, cuja relação com o entorno é tão importante quanto (ou para) suas criações pautadas na ida e volta entre artista e comunidade, o que efetivamente volta ao grupo depois do contato com os jovens? Vimos que a assinatura e a identidade Yuyachkani transbordam da sala de ensaio para o curso, mas em que medida o curso alimenta a sala de ensaio? Talvez não fique claro qual material exato trabalhado nos *talleres* retorne às criações do coletivo. Porém, ao procurar melhor nas conversas com a equipe, encontramos palavras de Ana Correa que identificam intersecções dos processos.

Seu trabalho com objetos, por exemplo, há tanto tempo presente nas criações e treinamentos, tem origem na lida com as crianças, na resignificação dos elementos inerente aos próprios jogos cênicos delas. Além disso, em agrupamentos independentes a Yuyachkani, Ana e Débora Correa desenvolvem projetos para o público infantil – *Tirulato* desde 1992 e *Chaski Q'enti* desde 2005 –, baseados em narrativas não hegemônicas, entre elas, amazônicas e afro-peruanas. Valendo-se das mesmas linguagens trabalhadas no *taller* (música, máscara, bonecos, artes plásticas), este trabalho “tornou-se espaço de pesquisa e confrontação de nossas diferentes disciplinas e experiências grupais anteriores” (CORREA, 2009, p.24). O caminho de criação de tais obras é parecido ao que as crianças percorrem nas oficinas, incluindo a acumulação sensível, a ludicidade entre atores e a artesanaria processual evidente no palco, fato que confirma a porosidade entre processos artísticos e pedagógicos.

As crianças dão muito a esta casa e a este grupo. É bonito ver a casa desarrumada em janeiro e fevereiro e ver como elas tomam todos os espaços. A casa parece gigante para elas. Elas correm até o outro lado, atravessam o palco enorme. E o que estou aprendendo na oficina e impagável. Toda ludicidade que meu trabalho possa ter durante o momento de criação das novas obras com Yuyachkani se deve ao taller de niños. É uma escola para mim. É uma escola o que eles dizem, comentam, como cantam, como perguntam, como brincam de teatro. Olha os seus desenhos! Tudo isso me ajuda e alimenta minha criação. Aqui é meu lugar de formação. Eu posso preparar algo para ensinar a essas crianças, mas elas me devolvem o dobro.²⁴

É nítido o interesse e a escuta dos professores/adultos/artistas dirigida aos participantes, como se estivessem em constante estado de pesquisa, procurando respostas e experimentando metodologias de trabalho. Afinal, a construção de saberes é comunitária, na qual todos estão envolvidos com a mesma intensidade e risco, abertos às transformações do caminho, assim como as personagens de *Historia de una gaviota y el gato que le enseñó a volar*. No conto, a gaivota Quenga, depois de mergulhar no mar contaminado de petróleo, encontra a varanda de uma casa do porto para morrer. Antes de deixar a vida, bota seu ovo e delega três missões ao gato Zorbas que ali encontrou: chocar o ovo, não comer o ovo e ensinar seu filhote a voar. O felino deu sua palavra e de repente se viu comprometido em desafios que contrariavam seu instinto e conhecimento: controlar a fome, aprender a incubar como ave e ensinar algo que não sabia fazer. A chamada Afortunada nasce em segurança, sem ser engolida pelo gato que além de tudo a protegeu de ratazanas famintas. Agora só faltaria voar.

²⁴ Ana Correa em entrevista a pesquisadora. Fevereiro 2019.



Zorbas e seus amigos tentaram encontrar meios para que a pequena gaivota batesse as asas e alcançasse o céu. Visitaram museus, especialistas, bibliotecas, cientistas, mas a resposta não parecia estar nos livros explicativos. Tentaram aplicar tais informações, mas nenhuma foi suficiente para tirar Afortunada do chão. A trupe encontrou o caminho quando por fim se aconselhou com o Poeta: “mas seu pequeno coração – que é o dos equilibristas – por nada suspira tanto como por essa chuva tonta que quase sempre traz vento, que quase sempre traz sol” (SEPÚLVEDA, 2001, p.69). No dia seguinte Zorbas acompanhou a gaivota, numa noite de chuva espessa, à torre mais alta da cidade: “você vai voar, Afortunada. Respire. Sinta a chuva. É água. Na sua vida, você terá muitos motivos para ser feliz. Um deles se chama água, outro se chama vento, outro se chama sol que sempre chega como recompensa depois da chuva. Abra as asas. Todo o céu será seu (...). Pronto, na borda do vazio, ela compreendeu o mais importante, que só voa quem se atreve a fazê-lo”. (SEPÚLVEDA, 2001, p. 73).

O gato então cumpriu sua missão de ensinar algo que ele não sabia fazer. Mas para isso, precisou valer-se da experiência, do risco e da poesia em vez da didática e da explicação certa. A equipe pedagógica dos *talleres de niños* também se propõe a acompanhar suas crianças nesse voo à beira do vazio, sem muitas verdades, sem objetivos finais determinados, sem saber ao certo o que levarão de volta para seus processos artísticos em sala de ensaio. Entretanto, embora

sempre abertos, como as asas do filhote de gaivota, os orientadores não se atiram no precipício nem lançam suas crianças para a queda livre. De algum modo assumem responsabilidades em balizar o caminho com a apresentação de memórias não oficiais. Juntos, adultos e jovens se envolvem na aventura pedagógica da construção coletiva e horizontal do conhecimento, ainda mais desafiadora quando como num voo contra o vento, debaixo de chuva, finta golfadas de ar que tentam impor saberes hegemônicos.

Educação. Radical vivo que monta, arrebatada e alumbrada os seres e as coisas do mundo. Fundamento assentado no corpo, na palavra, na memória e nos atos. Balaio de experiências trançado em afeto, caos, cisma, conflito, beleza, jogo, peleja e festa. Seus fios são tudo aquilo que nos atravessa e toca. Encantamento de batalha e cura que nos faz como seres únicos de inscrições intrasferíveis e imensuráveis. Repertório de práticas miúdas, cotidianas e contínuas, que serpenteiam no imprevisível e roçam possibilidades de plantar esperanças, amor e liberdade. **Descolonização.** Atos paridos nos vazios daquilo que se arroga o único curso possível. Defesa, ataque, ginga de corpo, malandragem que contraria, esculhamba, rasura, transgride, desmente e destrona o modelo dominante. Folha que se canta para extrair o remédio e o veneno. O remédio para recuperar sonhos, firmar a liga, fechar o corpo, irmanar o velho e o novo que farão guarda de proteção à palmeira que sustenta a aldeia. Veneno para azeitar o ferro, soprar pó e fumaça que quebram a maldição. Prática cotidiana implicada com a diversidade e o caráter ecológico das existências. Capacidade de responder com vida a um sistema de mortandade. Atos guerreiros que honram e comungam das aspirações de liberdade e justiça, e combatem o esquecimento (RUFINO, 2021, p.5).



Parte 2

Ontem, ayer, kaynipunchaw: um passado que não acabou



Todos no Peru éramos Ismênia, todos necessitávamos começar a realizar este gesto simbólico de terminar o enterro. Poderá se pensar que "enterro" significa cobrir, esquecer, esconder. Pode ser. Sem dúvida o maior significado de enterro é reconhecer que há algo ali, pois aquele a quem se enterra, você o coroa com seu nome e diz: está ali. E tanto ele como você podem descansar. Vem e o visita, e o guarda em sua memória, nesse lugar de sua memória no qual pouco a pouco se vão levando os ferimentos de dor, ficando a memória no devido lugar que lhe corresponde. Aquela que não realizou o ato de enterrar a seus mortos, lhe está faltando o direito de esquecer, de nomear o ausente, e de realizar com ele a despedida necessária.

(Antígona, el desmontaje)

Oh deuses, podendo nos haver feito de coisa invisível ou de pedra que não necessitam sepultura, por que nos formaram de matéria que se decompõe, de carne que não resiste à invisível força da podridão?

(Antígona)

Como vimos na Parte 1, sustentadas principalmente por operações de actor-tes-tigo e práticas museais, as ações pedagógicas de Yuyachkani comprometem-se com os atos de lembrar, narrar e problematizar políticas de esquecimento de seu tempo. Frente a contextos que privilegiam vozes de uns em detrimentos de outros, o coletivo, durante 50 anos, se engajou na luta por diferentes naturezas de memória, encontrando mais perguntas do que respostas. Tal tarefa se torna complexa devido a tamanho silêncio, dor e luto deixados pelo conflito armado, conjugados a protagonismos de elites brancas e urbanas e à fixação de suas versões no mural oficial da História desde o período colonial.

A Parte 2 desta tese terá como eixo o olhar para práticas artísticas e pedagógicas do grupo que por um lado tentam elaborar simbolicamente os acontecimentos de violência e por outro confrontam as forças políticas de emudecimento, sejam elas herança da exploração colonial, sejam provenientes da guerra suja. A partir de ambos mecanismos de encobrimento ou aniquilação de arquivos, vozes e corpos, Yuyachkani construirá suas obras e outras ações para fazerem a vez de testemunhos, provas e documentos poéticos de acontecimentos que muitas vezes não foram divulgados.

O grupo faz aparecer o que estava escondido, nomeia o anônimo, transforma o invisível em imagem a ser vista, o emudecido em voz a ser escutada. Yuyachkani ressuscita os mortos, transforma os fantasmas da História peruana em pulsão de vida, em ação no mundo, executada em praça pública, nos mercados andinos, nas ruas da periferia, nas comunidades rurais. Fala, dança e canta junto com mulheres, andinos e afrodescendentes. Ontem, ayer, kaynipunchaw, a segunda parte deste texto, examina o caminho que o grupo trilhou durante

seus 50 anos de história e militância, de resistência contra o esquecimento, mas principalmente aquela feita na fresta, na margem, fora dos circuitos da alta cultura e do teatro tradicional limenho.

Sacamos todas nossas armas, inclusive nossos vínculos com a História do teatro mais antigo, com o teatro grego, com o teatro pré-hispânico, com a teatralidade popular; tiramos tudo o que tínhamos, com a simbolização que o teatro nos permitia, com nossas máscaras, nossa festa, nossa dor, nosso canto, para dar nosso testemunho. (...) Temos muita clareza de que somos uma partícula muito pequena de uma grande maquinaria, que não sei se podemos ajudar, mas dialogar com nosso meio, com nosso país, com a nossa gente. (RUBIO, 2011, p.123).





Dizem que não guardo luto, chorona
Porque não me veem chorar
Dizem que não guardo luto, chorona
Porque não me veem chorar
Há mortos que não fazem ruído, chorona
E é maior sua pena
Há mortos que não fazem ruído, chorona
E é maior sua pena.
(La llorona cantada por
Rebeca Ralli em *Hijo de perra o la anunciación*)

Carnaval negro | André Gimenes (2020)

Contra-colonialismos: voz para quem já diz, corpo para quem já dança



Tirem da cidade o complexo de saberes sofisticados das ruas que nos forjaram; silenciem os batuques que ressoaram nas noites de desassossego, afagaram as almas e libertaram os corpos, e o que sobrar? Corpos sem nome, disciplinados para o trabalho, aprisionados, fichados, adoecidos, amontoados, desencantados. Corpos mortos em vida numa cidade em que os mortos vivem e dançam como ancestrais (SIMAS, 2019, p.48).

Em *Discurso de promoción*, estudantes de uma escola fictícia, frente ao quadro oficial da proclamação da independência do Peru, constroem novas representações da emancipação da Coroa Espanhola. Como visto antes, com seu espetáculo Yuyachkani aponta contradições deste processo calcado em nome de ideologias igualitárias – liberdade política e autonomia econômica dos territórios da América em relação às suas metrópoles – que escamoteavam direitos cidadãos da maioria da população. Tal fato faz o coletivo formular a pergunta: independência para quem; em relação ao que?

O plano emancipatório foi imposto por um sistema que não vislumbrava transformações radicais, cumprindo parcialmente os próprios objetivos de libertação. As incoerências deste projeto fundado na retórica de cidadania se estendem para as estruturas liberais contemporâneas que continuam encobrando privilégios das mesmas elites arcaicas do tempo da Colônia. Para Rivera Cusicanqui (2010), trata-se de uma promessa de reforma modernizadora que carrega velhas práticas de exclusão e dominação. Esta caricatura de progresso humanista precisou justificar as desigualdades em seu plano de igualdade, naturalizando e tornando toleráveis noções de violência de origem colonial.

Como afirma Simas (2019), a colonização foi uma estrutura administrativa que findou no século XIX na América Latina. Entretanto, a colonialidade desloca os princípios de dominação daquele momento histórico para operar nos modos

de vida até hoje. É um projeto de longa duração que permanece e se renova; que, regendo instâncias econômicas, políticas, culturais e afetivas, alastra a perspectiva de subalternização de povos e culturas julgados irrelevantes.

A colonialidade carrega a lógica de 500 anos atrás relacionada com a indústria da morte, na qual triturar o corpo humano fazia sentido para conseguir o máximo do objetivo da metrópole: a produtividade. A Europa daquela época ainda, em nome de civilização e progresso, além de aniquilar corpos não-brancos, também se empenhou em reduzir suas vozes e participação social, e em apagar seus saberes, modos de compreensão de mundo. Esse processo elegeu não apenas quem deve falar e quem não, mas qual tipo de conhecimento deve ser acessado. A supremacia do modelo científico branco é fruto do emparelhamento de privilégios sociais e epistêmicos, fundamentando assim danos no campo do imaginário e no campo da subjetividade sentidos até a atualidade.

As obras da barbárie do colonialismo produziram mais do que o ataque à matéria, que aqui chamaremos de corpo, uma vez que a dimensão corporal é uma das faces de uma existência complexa e integrada entre múltiplas dimensões, saberes, textualidades. A racionalidade moderna-ocidental, na edificação de um determinado modelo de conhecimento (epistemologia), produziu inúmeras injustiças cognitivas/sociais, uma vez que centrou o discurso do conhecimento credível como algo somente possível em detrimento dos saberes, enunciações e gramáticas assentes nos limites corporais. Nessa perspectiva, as chamadas hierarquizações do saber, o epistemicídio e o semiocídio, são efeitos que operam articulados à produção de desvio existencial, ontológico. O terreiro do corpo é o primeiro ataque do colonialismo: o assassinato, o encarceramento, a tortura, o estupro, a domesticação e o trabalho escravo. Porém os ataques à existência operam em um repertório mais amplo. (...) A colonialidade/ modernidade produziu formas de dominação nos limites do ser/saber/poder e também, capturando, subalternizando



e regalando ao esquecimento uma diversidade de princípios explicativos de mundo. (SIMAS; RUFINO, 2019, p. 19).

As violências ao corpo, ao conhecimento e à memória iniciadas na invasão espanhola e portuguesa insistem no tempo. A morte citada por Simas e Rufino transcende a materialidade física e se projeta no campo da identidade. Se há a imposição do modo único de viver, como sustentar a sensação de pertencimento? Como vincular-se com a memória ancestral dentro da operação de homogeneização? Como manter viva a relação com os mortos? O ativista indígena Ailton Krenak também entende a colonialidade como imposição de uma forma de habitar a Terra, de uma concepção de verdade que limita a capacidade de invenção e liberdade de diversas comunidades, lançando a pergunta: “como justificar que somos uma Humanidade se mais de 70% estão totalmente alienados do mínimo exercício de ser? (...) Estas pessoas foram arrancadas de seus coletivos, de seus lugares de origem e jogadas nesse liquidificador chamado Humanidade” (KRENAK, 2019, p.15).

Apresentado tal projeto que relaciona mortandade e esquecimento, é possível formular problemas pedagógicos a serem enfrentados por Yuyachkani: como, através do teatro, ampliar a visibilidade de culturas originárias da população dos Andes, amazônica e afrodescendente, que desde o Peru-Colônia são ameaçadas pelas políticas de branqueamento e olvido? Como experimentar no trabalho cênico a subversão das cosmogonias canônicas que se impõem como

única possibilidade de conhecimento? Como assumir a responsabilidade de enunciação inerente ao espaço teatral para fazer com que versões outras da História se manifestem, visando a contestação da narrativa oficial e heroica?

Uma das respostas a estes desafios se encontra em *Discurso de promoción*, esse testemunho-cênico onde se reivindicam presenças invisibilizadas durante os 200 anos de independência no Peru: corpos e vozes apagados pelas versões hegemônicas. A obra é fruto da busca de Yuyachkani que desde 1971 se empenha em trabalhar menos com documentos oficiais enquanto forma de legitimação da realidade e mais com provas outras de fatos escondidos nas frestas da História. Assim como analisado na prática do *laboratorio abierto*, estes vestígios podem ser encontrados a partir de determinadas estratégias, como a do *actor-testigo* que problematiza histórias insuficientes. Vimos que o grupo se vê imerso no contexto da CVR, no qual o depoimento oral dos afetados pela violência desestabiliza relatos escritos oficiais, muitas vezes forjados para encobrirem crimes cometidos pelo Estado. Seria a primeira vez que o país formulará uma política de escuta, cujos grupos silenciados poderão lançar sua voz.

Neste capítulo, a ideia do testemunho também se radicaliza: em vez de os artistas do grupo trazerem outras versões às suas cenas, aqui, serão eles, os artistas, que escutarão. É a vez de mulheres, negros¹, mineradores, camponeses falarem. Serão analisadas práticas pedagógicas com sujeitos- testemunhos que

1 O emprego da palavra “negro” justifica-se aqui pelo próprio uso por associações peruanas como Carnaval Negro, Peru Negro ou Movimento Negro Francisco Congo. Além disso, como em *Gritaram-me negra!* um dos mais emblemáticos poemas de Victoria Santa Cruz, a artista tece um manifesto em resposta ao racismo que sofreu sendo apontada como “negra”. Ao final termina com a

afirmação de sua existência: “negra sou!”. Santa Cruz faz parte do vasto conjunto de artistas e pensadores que se denominam também afroperuanos, descendentes de escravizados africanos trazidos ao Peru-Colônia que desenvolvem tradições próprias.



trarão à tona narrativas encobertas pelo esquecimento institucionalizado. A presença da cosmogonia andina, as oficinas com mulheres, a retomada do *Carnaval Negro* em Lima e o trabalho com afrodescendentes na cidade de Guayabo, região central do Peru, são alguns dos exemplos destas ações, nas quais se instauraram exercícios de reelaboração da memória através da linguagem teatral, seja aquela do país, das comunidades, ou dos participantes. Estas três instâncias

aparecerão em constante relação, para que se problematize não apenas a memória oficial, mas os modos de existência, de referenciais e imaginários que o colonialismo impõe.

Se vimos no capítulo 1 com Schwarcz que as imagens têm intenção e endereçamento, revelando o projeto de memória ou esquecimento de determinado grupo político, Cusicanqui (2015) defende o outro lado: as imagens também têm



força para construir narrativas críticas e desmascarar diferentes formas de dominação simbólica. O registro visual pode ironizar e subverter a ideologia dominante. Para a autora boliviana, as culturas visuais e performáticas permitem mostrar sentidos bloqueados pelas formas letradas de registro/transmissão de memória. Não faz sentido pensar em descolonização restrita ao exercício intelectual. Ela precisa ser prática, uma ação no mundo, um processo de luta menos contra algo e mais para a invenção de outro modo de existência.

Este capítulo analisará tais problemáticas enfrentadas por Yuyachkani que se empenha em inventar teatralidades próprias e um próprio corpo contra-colonial, um corpo poético, coletivo e dissidente que conhece e reconhece culturas originárias, saberes e gestos outros. Em seu acompanhamento das lutas por direitos culturais e territoriais de mulheres, camponeses, negros, Yuyachkani não diz sobre ou para tais comunidades minorizadas, mas com elas, inserindo-se no campo das práticas e poéticas descolonizadoras e anti-hegemônicas. Através da linguagem/ teatralidade, o grupo cria furos, escapes de existência, agindo nas bordas do sistema domesticador.

Por último, o presente debate será iluminado a partir do estudo de ação cultural e artística e suas modalidades especialmente no Brasil, feito pelas pesquisadoras Maria Lucia Pupo e Verônica Veloso (2020). Yuyachkani não se denomina coletivo de teatro, mas *Grupo Cultural*, anunciando que as ações com a comunidade são parte fundamental de seu conjunto de atividades e, mais que isso, vinculam-se intrinsecamente aos processos de criação. Observa-se a circulação de poéticas e procedimentos pedagógicos, costurando ações culturais e artísticas na mesma agenda. O trânsito já analisado entre os *laboratorios abiertos* e a

construção de espetáculos ocorre também com as práticas com mulheres, grupos de camponeses andinos e comunidades afrodescendentes. É importante lembrar que o Peru não conta com políticas públicas, exigindo que os coletivos busquem recursos financeiros de forma independente. Com a falta de editais e leis que fomentariam a atividade cultural, se Yuyachkani inventou modos de diálogo com seu entorno, não foi através da exigência de contrapartidas sociais que devolvessem à comunidade respostas pela produção artística. Assim como a lógica criativa de muitos coletivos alinhados à perspectiva de teatro de grupo na América Latina, as oficinas, laboratórios e outras práticas culturais estão inseridas no cerne de seu projeto.



Discurso de promoción | Musuk Nolte (2017)



O grupo leva em conta uma noção de cultura análoga à analisada por Veloso e Pupo: não enquanto algo a ser transmitido, mas fruto de um processo no qual os envolvidos produzam (em vez de receber) os próprios objetos e práticas do conhecimento. Com esta concepção, fica garantido que qualquer ser humano é provido de cultura, e no fluxo entre os campos pedagógicos e artísticos, este sujeito pode ser considerado não apenas “espectador em potencial, mas parceiro, interlocutor” (PUPO; VELOSO, 2020, p.4) capaz de debater as questões pautadas pelo coletivo e ainda interferir na criação das obras.

Por outro lado, embora o grupo proponha atividades de forma horizontal e apostando nas particularidades de seus participantes, faz questão de trazer a tradição às práticas de ação cultural: a ancestralidade andina, a resistência afroperuana, as memórias do país e aquelas mais íntimas ligadas a núcleos familiares. Mesmo assim, como vimos no capítulo 1, Yuyachkani tenta trabalhar com o passado de forma exemplar, arejando sua fixidez e retomando questões de acordo com necessidades do presente. Por isso, esta tarefa de atualizar a tradição a partir dos problemas da comunidade em vez de apenas transmitir a seus praticantes, consistiu, ao longo destes 50 anos o maior desafio do grupo que embora recusando o tratamento de “mestres” e optando por uma pedagogia de *ayni* (na qual todos são responsáveis pela construção compartilhada de conhecimento) precisou rever constantemente contradições inerentes ao próprio projeto cultural, examinadas nesta parte da tese.

4.1 UM NOME QUÉCHUA, UM POVO MÚLTIPLO, UM PROCESSO CORPO A CORPO.

Somos um país com uma velha história desconhecida, como desconhecidos são também os rostos de seus habitantes. A esse território pouco visitado deveríamos olhar se é que sentimos a necessidade de revitalizar nosso teatro (...) aí podem habitar rostos desconhecidos desse corpo nosso, que aparece desintegrado, e com tais rostos inventemos uma poética que nos represente e nos faça dialogar em igualdade de condições com os teatros do mundo (RUBIO, 2001, p.213).



De las memorias de Yuyachkani: 1971-2021



4.1.1 Saberes e corpos andinos: sujeitos não descartáveis

Em sua pesquisa, Carla Dameane Souza busca investigar diferentes incidências da cosmogonia andina nas encenações de Yuyachkani. A autora analisa o diálogo do coletivo com saberes e modos de habitar e conceber o mundo daqueles sujeitos “remanescentes do *Tawantinsuyo* Inca na América Latina, que vivem dentro do contorno geográfico transnacional que corresponde à Cordilheira dos Andes, uma macro região dentro do continente americano” (SOUZA, 2013, p.29). Para além da localização geográfica, Souza inclui no mesmo agrupamento sua cultura e formas de comportamento, considerando diferenças e especificidades de cada comunidade. Tal demarcação conceitual evita resquícios semânticos coloniais como a escolha pelas palavras “índio” ou “nativos”, que sublinham a insistência eurocêntrica em submeter os que aqui estavam àqueles que chegaram de outras terras.

Ao suprimir esses dois termos, que necessariamente caracterizariam os sujeitos andinos como uma identidade construída pelo pensamento colonial, e recorrer a uma entidade geográfica, priorizo o fato de demarcar a unidade de culturas semelhantes que, assentadas na região andina e ligadas a civilizações milenares, cultivaram modos de viver e ser que, apesar das rupturas históricas provocadas pela invasão europeia no século XV, podem ser recuperados e reconhecidos (idem).

O sujeito andino é mais um dos grupos esquecidos pelos modos canônicos de narrar/representar o mundo. Como analisado por Souza, com exceção de algumas crônicas da época da invasão, a presença andina é excluída de gêneros literários e artísticos que se voltam para a voz espanhola e *criolla* limenha, assim como de versões oficiais da História, como visto no caso do quadro de Lepiani.

Da mesma maneira em que ocorre no Brasil e em todo o território latino-americano, os povos originários foram submetidos a processos de invisibilização e quando muito, como se não houvessem criado saberes próprios, são relegados às categorias de folclore. Em campanhas fetichistas de turismo peruano por exemplo, o habitante de Cusco aparece mimetizado às paisagens de Machu Picchu. Emudecido, este que nasceu nos Andes não é considerado sujeito, mas pintado no convite neoliberal/ neocolonial ao consumo de uma cultura exótica.

Para ampliar o debate, a autora peruana Rocío Silva Santisteban (2014) dialoga e realocaliza ideias da indiana Gayatri C. Spivak no contexto peruano. Se na



Adiós, Ayacucho | Luis Rodríguez Pastor (2014)



pergunta “pode um subalterno falar?” (SPIVAK, 2010, p. 110) na qual uma mulher, pobre e negra estaria triplamente envolvida no problema da violência corporal e epistêmica, Santisteban desloca tal agenciamento de emudecimento pós-colonial para outro alvo: o sujeito andino, em especial mulheres. A pensadora vincula subalternidade à invisibilidade política que perdura mesmo depois da independência, privilegiando a máquina de poder *criolla* limenha ao longo dos anos. Esta relação se estende no olhar lançado pela capital aos camponeses, julgados atrasados. A ideia de progresso e civilização não se aplica aos trabalhadores rurais e dos Andes que, no regime de representatividade vigente, representam muito pouco. Este é um caso de descarte simbólico² no qual não importa o discurso, o corpo ou a existência de um grupo marginalizado para que determinado sistema de saber/poder funcione.

A indiferença atribuída às reclamações políticas dos camponeses andinos, acompanhada pelo preconceito destinado a eles durante anos, resulta em um processo de “descarte simbólico” (...). Trata-se de pessoas que estão em relação de alteridade com outras, entretanto estão situadas numa condição inferior em relação ao seu interlocutor, de modo que, embora possam falar, seu discurso não adquire representatividade no campo social e político (SOUZA, 2017, p.105).

Estendendo essa condição ao contexto do conflito armado, fica ainda mais claro quem são os considerados descartáveis, cujo corpo pode ser alvo sistemático da violência. Senderistas e militares não encontravam problemas em exterminar aqueles cuja representatividade parecia ser nula, principalmente o corpo

² Tradução feita por Souza de basurarización simbólica (SANTISTEBAN, 2014). Basura em espanhol refer-se a lixo, então tal ideia de descarte empregada nesta tese deve ser acompanhada da

da mulher andina ou amazônica como veremos adiante. Por outro lado, o governo peruano tenta suavizar este descarte com operações feitas pela CVR, quando possibilita que milhares de afetados antes emudecidos falem e façam aparecer suas versões da História. Este foi um marco importante para que a sociedade começasse a escutar sua voz e reconhecer sua narrativa.



Rosa Cuchillo | Luis Rodríguez Pastor (2014)

imagem de dejetos que radicaliza a ação de jogar fora um indivíduo sujo, estragado aos olhos das elites e estruturas hegemônicas.



Vimos que o testemunho vale como prova, refuta os documentos forjados pelas autoridades que encobriam variados tipos de violência, especialmente violações sexuais e esterilizações forçadas de mulheres andinas. Segundo arquivos oficiais, crimes desse tipo não ocorreram. Quando feitos de forma oral, tais depoimentos desestabilizam maneiras letradas de se construir verdades, instaurando a desconfiança dos processos de escritura como única e legítima forma de documentação. Assim, o testemunho desponta como possibilidade de levantar o véu pós-colonial que abafa silenciados/ descartados/ subalternizados. Não à toa, este contexto inspira a criação do conceito e operação de *actor-testigo* de Yuyachkani cujas cenas se tornam testemunhos estéticos, quando tecem memórias dissidentes, vozes e corporeidades andinas. Em sua teatralidade, a narrativa oficial, linear e letrada é problematizada pela plasticidade e sonoridade de histórias outras. Trata-se de uma cena que dança e canta um outro mundo, um mundo ancestral, que recobra sua existência no “aqui e agora”.

Batalhando para que os testemunhos de grupos descartados recobrem presença na cena e no mundo, a cosmogonia dissidente se faz presente nas obras do grupo na tentativa de emoldurar e endereçar a narrativa, os modos de vida e versões históricas de mulheres, afroperuanos, amazônicos e principalmente andinos. Os espetáculos

contêm símbolos, cantos, mitos, máscaras, destas culturas como o personagem *Ukuku* de *Discurso de promoción* e sua reivindicação em quéchua, quando sobre põe a bandeira do *Tawantinsuyo* sobre a peruana erguida por San Martín no quadro de Lepiani.

O próprio peso do quéchua em obras como *Santiago* (2000) e *Cartas de Chimbote* (2015) dá força às tentativas de visibilização do mundo andino. Em *Adiós Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*, os personagens-narradores sozinhos no palco mostram ao público que o protagonismo pode ser camponês, andino; que embora mortos, mutilados e violentados, não são corpos descartáveis; que um líder sindical ayacuchano e uma trabalhadora de mercado das alturas têm muito a dizer.



Rosa Cuchillo | Luis Rodríguez Pastor (2014)



Adiós, Ayacucho | Luis Rodríguez Pastor (2014)



A vingança simbólica começa quando Alfonso Cánepa em *Adiós Ayacucho* sai de um plástico preto, com as mesmas características dos sacos de lixo ou para cobrir cadáveres. O personagem volta da morte insignificante para iniciar sua jornada: recuperar o corpo, a fala; ressuscitar a memória, fazê-la ser escutada. A justiça se conclui quando Cánepa desenterra e se apodera do esqueleto de Francisco Pizarro, conquistador espanhol, para a derradeira sepultura. “É melhor que se descubra que faltam ossos no corpo nacional glorificado do que preservá-lo e fetichizá-lo frente à violência contra a população” (ORTEGA, 2018, p.97). Nesta

tomada do corpo do colonizador pelo colonizado, Cánepa finaliza sua viagem; desloca sua condição de sujeito andino invisível conquistando a dimensão da visibilidade, em uma espécie de “ressurreição coletiva” (SOUZA, 2017, p.74) daqueles homens e mulheres dos Andes desaparecidos no conflito armado.

A simbologia tecida nos solos de Ana Correa e Augusto Casafranca, assim como nas obras com textos em quéchua, exigem o esforço de leitura do público desacostumado com saberes não canônicos: Yuyachkani coloca o dedo na ferida, encarando a problemática pós-colonial causada pelo “apagão histórico, o



Adiós, Ayacucho | Luis Rodríguez Pastor (2014)



Adiós, Ayacucho | Luis Rodríguez Pastor (2014)



esvaziamento das memórias, o embaraço cognitivo, o analfabetismo das gramáticas maternas” (SIMAS; RUFINO, 2019, p.9). Ao incluir tais presenças andinas em suas ações cênicas, o grupo oferece um novo cardápio de conhecimentos pouco familiar à parte da população submetida a uma educação que privilegia certos saberes em detrimento de outros. O público assim poderia experimentar “desaprendizagens de investidas coloniais” (ibidem, p. 16), desestabilizando discursos hegemônicos incrustados e alargando sua própria visão de mundo.

Há ainda categorias andinas que regem o próprio modo de Yuyachkani operar, presentes na criação e prática pedagógica, como vimos em seus *laboratorios*, com técnicas *cholificadas* e metodologias criadas a partir de lá, de acordo às demandas de cada processo. A primeira delas, *ayni* (reciprocidade comunitária/colaboração mútua) inspira formas coletivas de construção, suas relações

horizontais de trabalho, bem como extensões dos processos para seu entorno com oficinas, nas quais se constroem (em) comunidade. Outra noção andina seria a de *pukllay* (possibilidades de jogo e transgressão ao sistema) conjugada com a de *ator-dançante*, típico das festas andinas. Daí surge um brincante que não apenas reúne capacidades diversas, mas, de acordo com teatralidades originárias demandadas pelo espaço público, transita de forma irreverente entre os territórios borrados de quem faz e assiste. Este ator-múltiplo aposta na presença em detrimento da construção de um personagem, liberando as encenações de Yuyachkani dos processos de representação para que se instaurem processos de jogo.

Exemplo deste é o *Capac Q’olla*, importante figura da festa de *Virgen del Carmen* de Paucartambo, que aparece em *Adiós Ayacucho* quando Casafranca

brinca entre presenças e memórias: dele mesmo, do personagem Alfonso Cánepa e do comico/dançarino. Nesta trança, o ator se relaciona com “práticas performativas que envolvem a memória corporal ancestral e simbólica do sujeito andino e sua relação com a história e memória nacionais” (SOUZA, 217, p.67). Então, quando Yuyachkani abre



o leque de possibilidades para o espectador, propõe a leitura não apenas de saberes escondidos, mas da encarnação deles em corporeidades outras, afirmando: é necessário saber ler o e com o corpo.

As operações que dialogam com princípios andinos trazem novas preocupações: se o coletivo julga fundamental o fato de retomar e colocar a memória dissidente em cena, é coerente sua aproximação com saberes e manifestações andinos, mas também com o modo pelo qual são veiculados e transmitidos. Yuyachkani admite uma rede de narrativas que são propagadas por meios menos literais e mais corporais, incluídos na ideia de repertório: “se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade sociais? (...) De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis?” (TAYLOR, 2013, p.19). Considerando que populações têm capacidade de construir conhecimento por meio das próprias

performances e, pensando em sociedades pouco (ou não) letradas, Yuyachkani considera a potência das linguagens corporificadas que resistem à ideia de que a memória só pode ser perpetuada através de documentos escritos, desse conjunto de suportes chamados por Taylor de arquivo.

Como vimos no capítulo 1, com o testemunho enquanto dispositivo de memória não fixada pela letra, na aposta pela performatividade do repertório, o



Discurso de promoción | Claudia Córdova (2018)

coletivo revela outras histórias presentes em sistemas simbólicos como máscaras, danças, músicas, inscritas por linguagem de raízes ancestrais. Portar tais materiais e ampliar sua visibilidade é retomar a memória andina e afirmar que existem formas de lembrar diferentes das eurocêntricas: *retablos*, mantas, mates burilados e o próprio teatro.

Exemplo desta retomada e caminho contrário à valorização exclusiva do arquivo, é a investida de Yuyachkani no acontecimento teatral como possibilidade de encontro, potência de vida, ação política e pública. Souza ainda compara as escolhas do grupo com cerimônias pré-europeias já que incluem “práticas coreográficas e suas formas de escritura não literárias que se manifestam, até hoje, nos espaços limiars dos rituais e das festas populares” (SOUZA, 2013, p. 13). É o caso da festa de Paucartambo, na qual os princípios de festividade andina, de estrutura de convívio e da espacialidade do encontro servem de operativos para



Discurso de promoción | Claudia Córdova (2018)



espetáculos como *Hecho en Perú*, *Sin Título* e *Discurso de promoción*, nos quais as delimitações entre palco e plateia se diluem. Tais dispositivos também encabeçam práticas pedagógicas já analisadas em que dinâmicas de coletividade regem jogos de escuta e convivência entre participantes, dentro do marco da teatralidade não literal e não cotidiana.

Todos os anos em julho, os habitantes de Paucartambo se organizam para dançar e cantar em devoção à Virgen del Carmen. O pequeno povoado recebe grande quantidade de turistas, espectadores desse ritual que dura três dias. A cidade se transforma em palco para o desfile dos dezenove conjuntos de *actores-*

danzantes com suas máscaras, músicas, figurinos e bailes, especialmente a dos *chunchos* e *q'ollas*, principais personagens em disputa pela imagem da santa. O público é cúmplice de uma experiência de convívio no qual tais figuras ocupam todos os espaços da cidade (praça, cemitério, igreja) mesclando improvisado, jogo e tradição secular de um roteiro pré-estabelecido.

Esta talvez seja a manifestação andina mais importante para a teatralidade e pedagogia de Yuyachkani. Além da investida no jogo (*pukllay*) e nos princípios de convívio entre cena e espectador, o grupo se nutre da condição festiva de Paucartambo. A festa e suas possibilidades performativas e efêmeras de trans-

gressão da norma atraem o olhar coletivo. A ritualização do espaço, a margem para a improvisação e a liberdade lúdica interessam, pois promovem outro tipo de comportamento, de inscrição da narrativa, menos linear e literal. A tradição de Paucartambo inspira novas dramaturgias e encenações, linguagens de festa e de fresta e está presente em procedimentos dos *laboratorios* analisados nos primeiros capítulos. Não à toa, dentro destas oficinas, Rubio reserva uma conferência para apresentar origens e funcionamento de tal manifestação, a fim de que os participantes possam identificar princípios nas práticas experimentadas e obras assistidas.

É possível estender a análise feita por Souza acerca da incidência da cosmogonia andina na



Festa de Paucartambo | Rafael Telles (2019)



encenação de Yuyachkani para suas práticas pedagógicas, ajustando mais uma vez o trânsito entre campos artísticos e formativos. A pedagogia *chola* do coletivo se desenha a partir de premissas diversas, como as de Paucartambo, essa *fiesta-testiga*, testemunha viva e não letrada do repertório andino composto por memórias dissidentes, bailadas para furarem a História oficial e insuficiente.

4.1.2 Encruzilhada do teatro: limites da representação ou batalhas por representatividade?

colonial. Atuais polêmicas como o uso do *black face* sublinham resquícios de projetos racistas. Outros artifícios também mostram limitações da representação quando por exemplo atores cisgêneros interpretam personagens transexuais. Nestes casos, a representação porta o problema da representatividade: porque não trazer à cena corpos não normativos? Como não repetir projetos coloniais de aniquilamento de corpos e saberes no teatro, ainda que este divulgue e produza discursos libertários?

É importante que o trabalho de Yuyachkani e suas preocupações pela visibilização da memória dissidente sejam problematizados: o fato de que grupos marginalizados sejam representados no palco não garante a expansão da sua representatividade na vida política da sociedade. Não à toa inúmeros coletivos formados em sua maior parte por artistas não brancos marcam presença no cenário teatral latino-americano contemporâneo. É o caso de Kimvn no Chile (fundada em 2008), com atores Mapuche ou a paulistana Cia. de Teatro Heliópolis de maioria negra (fundada em 2000).

Estes são apenas dois exemplos do vasto conjunto de grupos que tratam de questões de identidade e memória ancestral contra projetos coloniais de apagamento. Para o pesquisador brasileiro José Fernando de Azevedo (2019), a luta não se reduz a tornar o enunciado representacional da cena mais inclusivo. Trata-se de ocupar a produção cênica, de engajar o corpo antes silenciado no fazer teatral. O caminho por representatividade pode iniciar-



Sin Título - Técnica mixta | Luis Rodríguez Pastor (2015)



Discurso de promoción | Claudia Córdova (2018)

Não é de hoje que problemáticas relacionadas à representatividade e ao próprio teatro despontam no fazer artístico. Coletivos de todo território latino-americano esbarram nas contradições de representar um outro na cena, especialmente quando os artistas em questão são de grupos brancos, do centro, cujos membros detêm privilégios de acordo com a lógica econômica e simbólica



se com problematizações da representação, mas precisa se estender para a ordem do afeto, do convívio, da *práxis*.

O teatro negro por exemplo não é uma categoria ou um capítulo da história do teatro brasileiro, mas é uma perspectiva outra da prática e do fazer teatral. Ele desenha um campo de escritura específico. (...) Se estamos falando de ocupar lugares, o que acontece quando os ocupamos? A questão aqui não é o lugar de fala, mas quais relações produzem esses lugares. Estamos discutindo teatro negro hoje dessa maneira, porque a presença de artistas negros, nas mais diversas funções, muda o modo como fazemos, vemos e compreendemos o teatro. (AZEVEDO, 2019).

O debate re apresentação/representatividade acompanha Yuyachkani há 50 anos. Já analisamos operações de *actor-testigo* enquanto estratégias de driblar tais problemáticas. Afinal, se há intenção de tornar presentes memórias não oficiais e existência não canônicas, o coletivo precisou resolver encruzilhadas relacionadas ao sujeito enunciador versus sujeito representado, aos impasses poéticos relacionados ao corpo que ocupa a cena. Como veremos com seu primeiro espetáculo *Puño de cobre* (1971), Yuyachkani enfrenta desde sua origem contradições inerentes ao próprio teatro. Ainda que carregado de boas intenções sociais, as operações de



Allpa Rayku | Arquivo Yuyachkani

teatralidade inventadas pelo coletivo esbarram em paradoxos quando empenhadas em incluir vozes marginalizadas ao discurso cênico. Talvez o problema esteja exatamente nesta palavra: *incluir* o outro no que é dado e aceito. Seria esta operação?

Neste subcapítulo, a armadilha do teatro enfrentada por Yuyachkani se amplia: como pode um grupo formado em sua maioria de pessoas de classe média, da capital, falantes de espanhol, ser capaz de dançar, cantar, pensar os complexos modos outros de vida cultural, sem que se represente de forma equivocada o que seus integrantes não são? Hoje, no momento em que lutas identitárias se intensificaram, desaguando nas pautas cênicas especialmente no Brasil, esta pergunta se apresenta de modo agudo. Se *Yuyachkani* significa “estou pensando, estou recordando”, quem está pensando o pensamento de quem? E



Allpa Rayku | Arquivo Yuyachkani



“Como evitar acusações de personificação e apropriação?” Ou, como incluir elementos populares sem torná-los “acréscimos exóticos ou folclóricos?” (TAYLOR, 2013, p. 270).

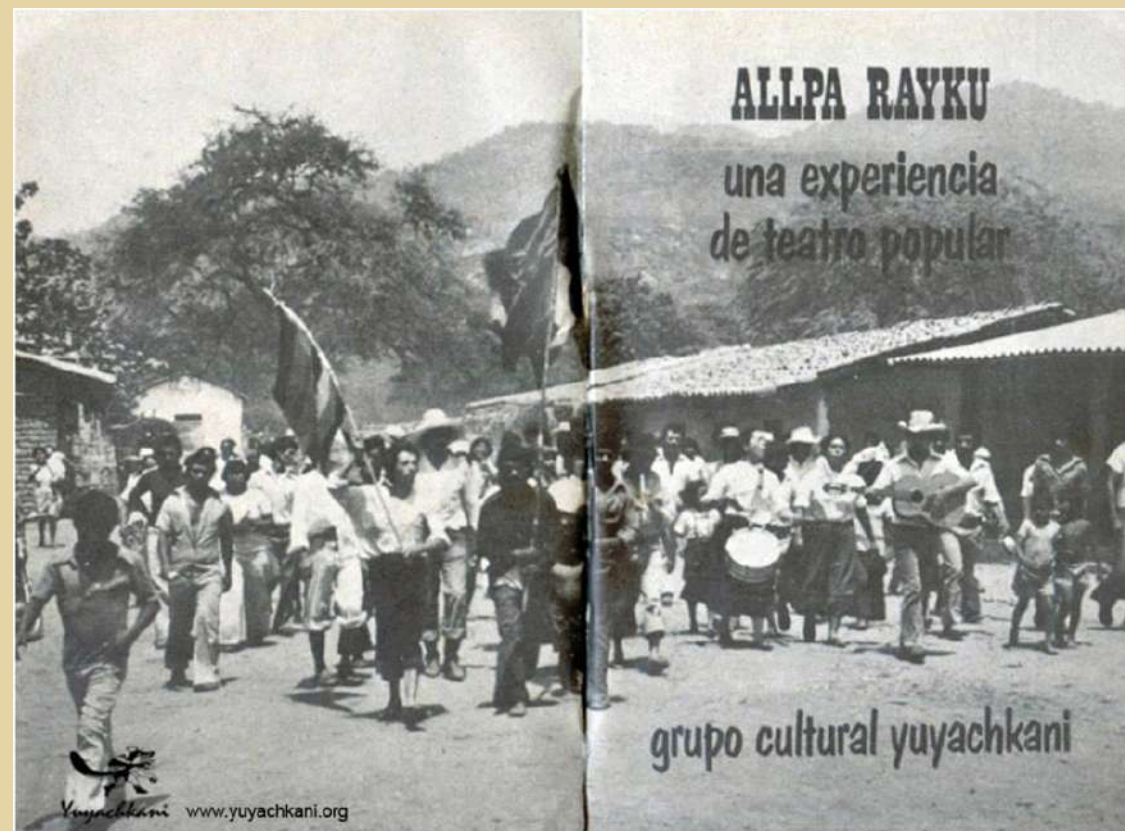
Embora localizadas na parte II desta tese e formuladas no início da jornada de Yuyachkani, estas perguntas são fundantes de seu trabalho, acompanham a prática até hoje e foram sendo respondidas de formas diferentes ao longo de 50 anos. Em um primeiro momento, o coletivo estava interessado em conhecer outras culturas, especialmente as andinas. Isso exigiu que os artistas se deslocassem da capital até as comunidades de interesse para aprender suas manifestações e poder tratá-las em cena com maior propriedade. O segundo momento refere-se às operações do *cuerpo ausente* (melhor analisado no Capítulo 5), com a problematização da representação frente ao contexto de violência política. E por último – como já examinado –, a condição de *actor-testigo* que ganha força com o cenário testemunhal da CVR, aprofundando a ideia de presença na qual as narrativas dos atores e os objetos de memória substituem personagens de ficção construídos. Aqui, os materiais andinos, amazônicos e afroperuanos falam por si só dispensando cópias e representações.

Se o grupo passou por estas fases, suas ações pedagógicas também responderam a cada uma de modo distinto. Houve as primeiras oficinas voltadas ao compartilhamento de danças e mascaradas específicas de culturas andinas ou negras (como nas *sesiones intensivas*, onde alunos aprendiam tais técnicas para incorporá-las em seu treinamento pessoal ou criação de personagens), até os últimos *laboratorios abiertos* que valorizam as memórias de seus participantes e

as relações com elementos de tais comunidades no cruzamento performativo de texturas individuais, sociais e ancestrais.

Voltando, Taylor lembra que, como outros grupos latino-americanos engajados com preocupações políticas dos anos 70, Yuyachkani se interessava por um teatro feito pelo e para o povo, a fim de desafiar sistemas estéticos herméticos elitizados e por isso alienados das demandas sociais. Por outro lado, tal contexto esconde contradições. Naquele momento, materiais do Primeiro Mundo como a teoria e dramaturgia de Bertold Brecht e Erwin Piscator eram os principais disponíveis aos grupos em detrimento das manifestações populares de seus próprios países. A luta anticapitalista a favor das classes trabalhadoras tendia a nivelar culturas plurais, pois a intenção era levar teatro aos menos favorecidos, em vez de buscar um diálogo horizontal entre distintas populações: “Os grupos

Allpa Rayku | Arquivo Yuyachkani



marginalizados a que eles se dirigiam tinham suas próprias línguas, cultura expressiva e códigos de performance, sobre os quais o grupo pouco sabia” (TAYLOR, 2013, p. 275). Como trazer a memória dissidente à discussão se o conhecimento destas narrativas era insuficiente? Yuyachkani esbarrava na problemática deixada pelo contexto colonial, do qual eles mesmos eram herdeiros. Tornava-se urgente o mergulho em experiências das quais sabedorias outras pululavam da margem do cânone.

O clássico exemplo dessa relação contraditória pode ser encontrado no primeiro espetáculo do grupo *Puño de cobre* – baseado na greve dos mineradores da *Compañia Cerro del Pasco*, na região andina peruana –, que se tornou marca emblemática da trajetória. Nessa época, envolvido com causas populares, Yuyachkani apoiava greves e sindicatos de trabalhadores. Inserido nas preocupações do teatro do oprimido de Augusto Boal e do teatro documentário – especialmente de Peter Weiss –, o coletivo travou uma pesquisa sobre o assunto, buscando informações na imprensa da época e em notas oficiais do governo. Em uma das apresentações realizadas no acampamento de mineradores de Xemina, o comentário de um espectador anunciou o giro por vir: “Companheiros, muito bonita a sua obra, mas é uma pena que tenham esquecido os figurinos” (Apud RUBIO, 2001, p.2).

Inspirados pelo Sistema Coringa de Boal, no qual o mesmo ator pode assumir a função de diversas personagens, os atores vestiam jeans e camisetas pretas. Por mais que o grupo não tivesse esquecido do figurino – pelo contrário, aquelas

roupas representavam uma escolha clara –, o comentário do minerador provocou novos questionamentos. Para o coletivo, tornou-se evidente a falta de algo além das vestes: era como se esquecessem do público a quem se dirigiam.

Não estávamos levando em consideração suas tradições culturais. Não apenas isso, nós não os conhecíamos! Os mineiros vinham de áreas rurais ricas em tradições culturais. Eles estavam certos. Como poderiam imaginar uma peça sobre eles que não incluísse seus cantos ou as roupas das mulheres, que orgulhosamente conservam seus vestidos tradicionais, ou as figuras que contam histórias enquanto eles dançam? (RUBIO, 2001, p.2).

Esse fato fez com que o grupo passasse a cuidar de produções que não apenas falassem sobre algo ou sobre alguém, mas que incorporassem na cena discursos e materiais do próprio tema. A representação parecia não dar conta de construir discursos simbólicos sobre um cotidiano tal, sobre determinado povoado, sobre acontecimentos da História. Aqui se inaugura a ação de Yuyachkani não sobre ou para, mas com e no mundo. A preocupação de visibilizar a memória andina esbarrava em contradições assistencialistas de um grupo bem-intencionado em levar cultura para o povo. Retomando aqui o problema do documentário analisado por Sales no qual os artistas falam do outro, o coletivo precisou rever esta reprodução dos sujeitos que retratava e aos quais se dirigia.

Quando Rubio diz “nós não o conhecíamos”, admite e se inclui no legado do “epistemicídio colonial”³, evocando rapidamente a importância de conhecer o outro e suas produções à margem do sistema. Um certo deslocamento e movimento de alteridade foi necessário. O grupo se viu provocado a estudar e realizar

3 SIMAS, L. 2019. Palestra feita no Seminário de direito à memória SESCSP



imersões na complexidade cultural dissidente, neste caso, andina; se esforçou não só em aprender músicas, danças, festas, línguas das populações não-brancas peruanas, mas entender suas memórias para batalhar por/com elas. Casafranca lembra que este diálogo não se deu porque os sujeitos daquelas comunidades não seriam capazes de sustentar as próprias memórias dependendo da boa intenção dos heróis da capital, mas porque na relação, as identidades de luta se contaminariam e alargariam. Estou pensando, estou recordando: a conjugação de memória e conhecimento encontrava seu lugar. A cena de Yuyachkani deixa de encampar projetos informativos sobre/para o outro, para lembrar junto e construir reflexões coletivas durante seu processo e depois com o seu público.

Hoje em dia, eu como diretor de teatro não me imagino mais falando sobre os outros, sobre os camponeses, sobre os operários, sobre os imigrantes. O que estamos fazendo é incluir o 'nós', sentir que também somos parte dessa temática, dessa textura, dessa escritura cênica; que somos parte do problema, porque já não é mais necessário falar dos demais para significar a violência, a pobreza, os grandes problemas do país. Basta que alguém olhe o que acontece com cada um de nós. Eu creio, sim, que temos que olhar o entorno, mas olhando também dentro de si (RUBIO, 2001, p.125).

Para o pesquisador José Sánchez (2007), *Puño de Cobre* traz a alteridade ao foco de discussão do projeto de Yuyachkani e se solidifica não apenas enquanto discurso, mas reivindica envolvimento corporal com o diferente. A relação com o outro torna-se condição para a criação artística e inverte a lógica inicial do coletivo, na qual o teatro, a serviço do povo, estava subordinado à política. Se no início a preocupação social do grupo era levar arte aos "menos privilegiados", *Puño de cobre* anuncia uma mudança de rota que se mantém até hoje nas relações menos assistencialistas e mais horizontais entre artistas e comunidades.

Para Sánchez, inaugura-se a prática de falar com (ou melhor, agir com) o outro, que reúne duas instâncias (teatrais e políticas) em um mesmo gesto.

Naquele momento (1972), a tarefa era por um lado tentar romper estereótipos que definem um suposto homem andino, e, por outro, se afastar da idealização do mesmo, visto com traços de heroísmo, preso no passado e fechado em museu. Estava posto o desafio ao grupo da capital, com preocupação política, com corpo urbano e pensamento de esquerda, cujo discurso bem intencionado velava resquícios coloniais. Na tentativa de ampliar a voz e olhar outros personagens da cultura peruana, o teatro de Yuyachkani acolhe a presença do popular não só na temática de suas obras, mas a torna premissa de criação, prática de seu processo artístico e da diversificação de seu público.

O camponês revalorizado é um personagem novo na cena nacional. E ao encarnar um personagem andino – se entendemos que encarnar significa dar carne – temos que romper formas tradicionais de enfrentar a atuação, para dar passo não a fórmulas, mas a buscas que nos ajudem a encontrar respostas. Aqui e agora (RUBIO, 2001, p.7).

Este desvio fez com que os artistas, interessados em se haver efetivamente com a heterogeneidade cultural peruana e produção de saberes não canônicos, incluíssem membros dessas comunidades em seu grupo (como Augusto Casafranca, cusquenho que até então não fazia parte do coletivo); se engajassem na aprendizagem corpo-cosmogônica do quéchua, dos bailados, mascaradas, festas; frequentassem comitês, reuniões e se incluíssem fisicamente em atividades daquelas pessoas. Não se tratava mais do conhecimento intelectual da situação do campesinato, mas de adentrar em seus modos de vida, de luta e contexto

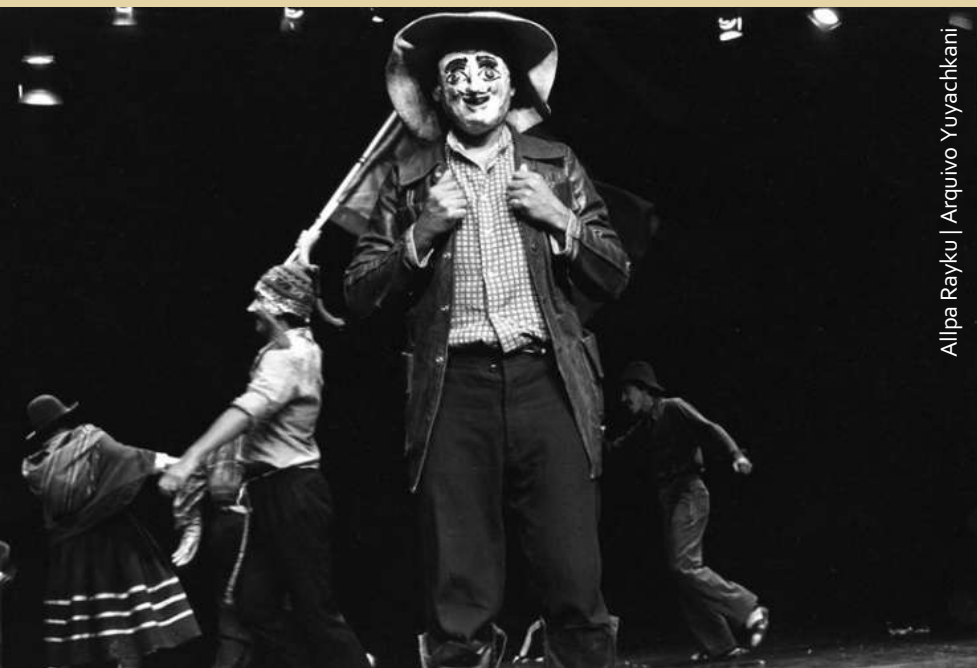


social, sem que se instituísse um laboratório, mero espaço de pesquisa ou visita a bancos de dados. A partir desse momento, o grupo transcende o papel de testemunha ocular para tornar-se “testemunha militante” (RUBIO, 2020, p.345) dos acontecimentos e comunidades com as quais se comprometia e dialogava dentro e fora da cena.

A partir das mudanças causadas por *Puño de cobre*, Yuyachkani cria *Allpa rayku* (do quéchua, *Pela terra*) (1978), cujo processo durou oito anos no campo popular; criação acompanhada por larga imersão no terreno a ser retratado. O espetáculo tratava das ocupações de terra feitas pelos trabalhadores rurais na província andina de Andahuaylas, estendida posteriormente a todo território peruano. Cansados de esperar a Reforma Agrária prometida pelo governo em 1969, o campesinato invade fazendas e assume a luta por melhores condições políticas. Yuyachkani acompanhou a causa, participou de eventos e congressos e entrou em contato com manifestações artísticas, especialmente devido ao encontro com o líder Lino Quintanilla. Cada assentamento possuía um tipo de música, cujas letras foram assimiladas no texto da obra. Quintanilla facilitou o acesso a outros materiais que seriam incorporados praticamente na íntegra, como documentos, narrativas e testemunhos.

Com essa dramaturgia dinâmica construída ao longo (e não a priori) do processo, *Alpa rayku* materializa tais descobertas relacionadas ao conhecimento/envolvimento com o outro, nas quais a “performance oferecia uma arena para a aprendizagem” (TAYLOR, 2013, p. 276). O grupo testemunhava a pluri-identidade peruana na prática distante da anexação do folclórico. Na lógica inversa da fetichização do andino, o “uso de tradições performáticas etnicamente





Allpa Rayku | Arquivo Yuyachkani



Discurso de promoción | Pilar Pedraza (2019)



Festa de Paucartambo | Fernando Yamamoto (2019)

diversas não é nem decorativo, nem uma forma de citação; isto é, o Yuyachkani não as incorpora como acréscimos para complementar ou autenticar seu próprio projeto” (ibidem, p.290). Não se tratava de extrair manifestações populares, mas entender e atualizar seus princípios, como em exemplos mais recentes de relações entre Paucartambo, *Discurso de promoción* e práticas dos *laboratorios*.

Mais tarde, as operações de *actor-testigo* também evitariam a cópia de outro ser humano, já que o convite a falar da própria vida exigiria um trabalho menos representacional implicando as presenças de cada enunciador. Vimos esta opção em momentos dos *laboratorios* e *talleres de niños*, nos quais seus participantes tensionam as próprias histórias com máscaras originárias; os próprios corpos com objetos de memória ancestral. O grupo escolhe o caminho da releitura de

elementos da cultura pré-hispânica e revisão de aspectos de sua cosmogonia de acordo com questões do presente, criando diferentes teatralidades. Voltando ao questionamento “como é possível que pequenos burgueses (...) possam se sentir tão impactados para trabalhar com uma temática andina?” (RUBIO, 2001, p.97), *Alpa rayku* apresenta a primeira solução frente às armadilhas do teatro e colonização cultural: a presentificação em vez da representação; a releitura em vez da cópia; a atualização em vez da citação.

Quando Yuyachkani se sente provocado a tocar os mesmos instrumentos, a cantar e dançar as mesmas músicas de seus espectadores, se instauram processos denominados por Rubio de ida e volta entre o artista, seu público e seu meio. Não se trata de levar arte aos quem não têm, nem de absorver o exotismo de



povos originários, mas da efetiva contaminação mútua, em *ayni*, na qual palco e plateia se retro-transformam. O público deixa de ser consumidor, para tornar-se parte fundante do evento teatral que se configura ato, ação comprometida com batalhas por suas próprias memórias, aquelas ameaçadas por projetos de esquecimento coloniais. A diversidade de espectadores acompanhou a diversidade das novas temáticas, metodologias (*cholifização* de técnicas) e formas da cena, que logo teve sua linguagem complexificada por referências populares do público-protagonista, sendo ele composto por camponeses, amazônicos, andinos, mulheres que sofreram violências de todo o tipo.

A própria noção de teatralidade foi expandida, abrangendo manifestações originárias e contra hegemônicas. Até expectativa da maioria do público limeño foi levada em conta, pois ao longo do tempo Yuyachkani percebeu que não precisava suprimir o discurso convencional, mas colocá-lo em tensão, dentro do jogo cênico. A não importação dos materiais dissidentes, mas sua atualização e convivência com outros objetos e cosmogonias, inclusive eurocêntricas, habita o que Simas e Rufino chamam de encruzilhada (2018). Os autores propõem pedagogias do cruzamento em vez da inclusão, importante para pensar relações de Yuyachkani com o entorno. Na encruzilhada, o embate entre saberes distintos abrem espaços para a invenção e transgressão do normativo. Já a inclusão, em nome de ideologias bem-intencionadas, objetiva encaixar o diferente no grupo dominante.

Discursos revestidos de sincero viés libertador e boas intenções são empobrecedores das potencialidades humanas (...). Temos que sair do conforto de nossos sofás epistemológicos e nos lançar na encruzilhada da alteridade, menos como mecanismo de compreensão

apenas (normalmente estéril) e mais como vivência compartilhada (SIMAS; RUFINO, 2018, p.19).

Neste choque, o grupo construiu sua teatralidade que mescla poéticas ocidentais com princípios de festas andinas; uma teatralidade que deixa sair faísca do encontro entre diversas fontes musicais, visuais, espaciais; uma escritura onde se cruzam elementos pré-hispânicos e contemporâneos, para afastar as ameaças da hegemonização, da homogeneização e de ter, “um só rosto” (RUBIO, 2001, p.222). Tais cruzamentos servem, por fim para desmanchar narrativas oficiais e únicas. Quando Yuyachkani chama diversos *testigos* ou pinta quadros em *Discurso de promoción* lembra os participantes de suas obras e *laboratorios* de que há uma outra História. A justaposição (e não a inclusão ou substituição) da bandeira do *Tawantinsuyo* à bandeira do Peru no embate entre o *Ukuku*



Discurso de promoción | Pilar Pedraza (2019)



e San Martín colocam o espectador e a própria memória do país no território da encruzilhada.

Tal operação também pode encontrar ecos no conceito aymara *ch'ixi* utilizado por Cusicanqui (2018) para denominar coexistências culturais que se tensi-onam sem fundir-se em síntese. Nesta ideia alternativa à mestiçagem, a soció- loga se refere à mistura indígena e branca não isenta de conflito presente nos países latino americanos. A noção *ch'ixi* não diz respeito a comunhões harmô- nicas, ou a sistemas englobantes. A categoria se refere à justaposição de opos- tos, como o preto e branco cuja resultante não seria o cinza puro. Nessa mescla ainda poderiam ser vistos pontos das cores originais que não deixariam de ser elas mesmas. A potência de *ch'ixi* reside na conjugação de diferentes ao mesmo tempo em que singularidades são mantidas. Conviver sem a busca da fusão não necessariamente isola as partes como ilhas, como identidades sem porosidade para a contaminação; elas conversam, se articulam, se transformam. Seu con- trário seria *chhixi* que também alude à ideia de mistura, mas nesta operação uma das partes é consumida, como ocorre com a lenha quando perde a materialidade no contato com o fogo. A lógica *chhixi* corresponde a um simulacro de hibridiza- ção cultural conformada com operações de dominação, enquanto *ch'ixi* reflete práticas descolonizadoras.

A metáfora do *ch'ixi* assume uma ancestralidade dupla e contenci- osa, negada por processos de aculturação e 'colonização do imagi- nário', mas também potencialmente harmônico e livre, através da liberação de nossa metade indígena ancestral e o desenvolvimento de formas dialógicas de construção de conhecimentos. (...) Nesse diálogo coletivo, as partes se engajariam em um processo de inter- câmbio de saberes de estéticas e de éticas, armando um tecido

intercultural e um conjunto de normas de convívio (CUSICANQUI, 2001, p.71).

A categoria trazida pela autora assim como a noção de encruzilhada de Simas e Rufino permitem pensar as tentativas contra-colônias de Yuyachkani estam- padas em suas cenas e nos modos de diálogo com comunidades originárias. Tanto em nos espetáculos quanto nas relações pedagógicas em oficinas, os ar- tistas apostam por embates cosmogônicos, deslocamentos de saberes, espaços de confluência, encontros entre diferentes. Ao privilegiar operações de mistura que contenham a contradição e a ambivalência em vez da normatização e dita- dura do que é o belo ou correto, o coletivo destaca sua preferência pelo inaca- bado, pelo processual, pela abertura a novas propostas que possam surgir. Com esse reajuste de peso dado aos saberes (ocidentais e não ocidentais) reinará a



lógica da fartura, da potência, do convívio em um fazer teatral que não engloba, não inclui, mas multiplica.

Para concluir, além de “estou pensando/estou recordando”, a palavra “Yuyachkani” também significa “eu sou seu pensamento”, o que para Taylor derruba fronteiras entre ser pensante e ser pensado. À primeira vista, tal expressão poderia soar colonialista, apontando para processos de submissão ou exploração. Entretanto, para Casafranca, a noção cosmogônica de “eu” imbricada neste termo é relacional e não individualista, na qual: “A reciprocidade e o caráter construído mútuo entre o que une o ‘eu’ e o ‘você’ não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada – ‘eu’ não sou você, nem afirmo

ser você ou agir por você. ‘Eu’ e “você” são um produto de experiências e memórias um do outro” (TAYLOR, 2013, p.264). Novamente a ideia de falar *sobre* o outro (que na realidade seria falar *no lugar do* outro) é superada, e o diálogo e implicação mútua de ambas as partes – artistas e comunidade – ocupa o centro da questão político-pedagógica do grupo.

Diferentes modos de pensar, saber e lembrar são mesclados nas práticas de Yuyachkani, que traz em seu nome estes três verbos e retoma um “eu” e “você” protegidos em sua diversidade. O grupo torna-se produto e produtor de uma sociedade múltipla, tentando superar projetos de aniquilamentos; encara o desafio de comunicação dentro de encruzilhadas que tensionam língua espanhola



Rosa Cuchillo | Luis Rodríguez Pastor (2014)

Cartas de Chimbote | Arquivo Yuyachkani

Santiago | Arquivo Yuyachkani



e quéchua, arquivo e repertório, letramento e oralidade. Quantos significados e possibilidades de caminhos se abrem para um coletivo que apenas ao adotar um nome quéchua – frente a um país miscigenado que viu muitas de suas manifestações serem apagadas –, sela compromisso com populações afrodescendentes e indígenas e com modos de ser, conhecer e lembrar distintos dos hegemônicos? Sua auto-nomeação é indicativo performativo que anuncia a retomada da memória não oficial. Pelo próprio nome, Yuyachkani se apresenta como grupo que vislumbra não apenas a coexistência cultural, mas principalmente a ampliação da gama de vozes nas narrativas do mundo.

Em seus 50 anos, Yuyachkani lutou contra projetos que atacaram o direito da população de selecionar o que queria conservar, o que conhecer e dar a conhecer de sua própria história. Ao abrir mão de posturas missionárias de levar cultura para o povo, e de falar no lugar do outro, aqueles artistas assumem a diferença, entendem a impossibilidade da representação e inventam novas teatralidades. Não apenas a cena carrega, frente ao público, uma responsabilidade cultural e de sobrevivência das memórias em extinção, mas, como veremos no restante do capítulo, o contrato anunciado no nome e cartão de visitas do grupo se estenderá às práticas pedagógicas feitas com comunidades diversas.

É impossível forçar a genética. Com exceção de Augusto Casafranca, os artistas de Yuyachkani jamais serão nascidos no território andino⁴. Isto não significa que estão impossibilitados de dialogar com a cosmogonia e se

responsabilizar pela memória dos homens e mulheres dos Andes; isto não significa que não carreguem em seu DNA imaginário a identidade ancestral de povos originários. Aqui as ideias de linhagem e de genealogia subvertem explicações biológicas e geográficas. A filiação dos integrantes é ampla. Entre seus avós estão *Ukukus* e *Q'ollas* – brincantes das ruas, transgressores da norma –, vendedoras de mercados andinos em busca de seus filhos desaparecidos, líderes sindicalistas mutilados, mineradores e camponeses com seus hinos de luta em quéchua. Antepassados cuja memória se alastra através do que contam, cantam e dançam seus filhos, netos e bisnetos.

4.2 AFROPERUANIDADES E ESPAÇOS VAZIOS ENTRE TAMBORES

Urge a restituição da vivacidade a partir da aproximação cotidiana com sabedorias de frestas, franjas, brechas, fendas, síncope, gingas, dribles, brisas constantes, gargalhadas na mata e artes de garriñar o horror com a instabilidade sorradeira das pernas tortas, que ameaçam ir para um lado e caminham com a bola para o outro (SIMAS; RUFINO, 2019, p.27).

Ainda que se tratando de um coletivo peruano que não tem o samba enquanto marco cultural e estético, a imagem de tal dança proposta por Simas e Rufino será importante para o exame das práticas de Yuyachkani, pois carrega o que os autores chamam de cultura de síncope, uma cultura que se reinventa constantemente nas fendas do sistema de heranças coloniais; que tenta sobreviver, ocupando espaços vazios deixados pelas máquinas de poder. As batalhas

⁴ Isto pensando nos últimos anos, pois outros integrantes de origem andina como Amiel Cayo passaram pelo grupo e muitos dos membros, embora liminhos também possuam tal ascendência.



pelas memórias travadas pelo coletivo crescem à medida que, como no samba, narrativas não hegemônicas urgem em aparecer, em pulsar, em dançar, transgredindo criativamente as fronteiras e limitações normativas. Embora brasileiro, tal ritmo abre o presente subcapítulo destinado à análise dos trabalhos de Yuyachkani especificamente com comunidades e tradições afroperuanas, como será o caso da prática *Son de los diablos* no *Carnaval Negro* e as oficinas na província de Guayabo, região central do Peru.

O samba é ritmo de compasso binário. Baseado em tempo e contratempo, faz-se entre batidas de surdos de primeira e de segunda. Por outro lado, o corpo que samba subverte a simplicidade binária. Quando dança, este corpo não segue

somente o jogo entre dois tempos, típico de composições canônicas, mas preenche o espaço vazio deixado por uma batida e outra. O corpo que samba acompanha a “gramática dos tambores” (SIMAS, 2019, p.26), no qual o surdo de terceira, mais agudo, desenha um ritmo distinto, quebrando a expectativa criada pela harmonia entre o surdo de marcação e o de resposta. O surdo de terceira firma assim a cultura de síncope criando imprevisibilidade, surpreendendo a norma. Ele “inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam” (idem, p.27).

A pedagogia de Yuyachkani também samba. Ela se interessa por manifestações de resistência, que pulsam criação para não serem engolidas pela lógica hegemônica. É uma pedagogia atenta às narrativas não contadas, às memórias silenciadas, às culturas de síncope, aos corpos que dançam.

4.2.1 *Son de los diablos*: a retomada na rua de *todas las sangres*

O colonialismo não é um fenômeno do passado, mas do “aqui e agora” (KRENAK, 2020) e está encarnado nas sociedades latinas. O esquema colonial não é apenas herança, mas modo de vida e de comportamento do presente. Se no subcapítulo anterior vimos que Yuyachkani se empenha em trazer para cena modos de vida diferentes dos ditados pela norma, nesta parte da tese serão analisadas outras práticas de confronto com o discurso hegemônico: projetos feitos no contato direto com comunidades periféricas que carregam memória não branca e não patriarcal. Grupos que, desafiando matrizes coloniais, alargam os esquemas de lembrar, subvertendo o funcionamento dos aparatos de esquecer.



As máscaras, as danças populares, a reafirmação da cultura da festa, da margem, trançam teatralidades interessadas por Yuyachkani, não apenas para a criação de estéticas e dramaturgias da cena, mas principalmente para fortalecer o diálogo com formas outras de se habitar o mundo. A invenção de um teatro necessário para problematizar questões atuais salta da sala de ensaio na busca por um tipo de corpo que ocupe novos espaços e enfrente padrões impostos. Um corpo que possa dançar, lutar, sair na rua, subverter o traço dominante para tornar visível a presença de um outro.

A retomada da tradicional dança *Son de los diablos* – prática afroperuana que nasce nos tempos coloniais, desaparece mais tarde e recobra forças aproximadamente em 1960 – é um dos exemplos da luta travada por Yuyachkani para que a identidade e diversidade cultural se firme, em resistência a uma América Latina formada na linguagem da colônia, na linguagem da escravidão. O presente subcapítulo pretende analisar tal recuperação encabeçada pelo coletivo que desde 2004 organiza o *Carnaval Negro Fidel Melquiades*, no bairro de Magdalena del Mar. Este festival reúne grupos de todo Peru que apresentam suas coreografias e números musicais relacionados com a tradição afrodescendente, em especial ao *Son de los diablos*, no qual seus participantes mascarados de diabos brincam com o público, dançam e tocam instrumentos de percussão como o

cajón, a *cajita*⁵ e a *quijada*⁶ e o violino, todos possíveis de serem carregados e tocados em marchas e procissões de rua.

O anfitrião da festa é formado pela *comparsa*⁷ de Yuyachkani. Durante dois meses, antes da saída às ruas, o coletivo oferece um curso sobre a dança no qual interessados em geral, com ou sem experiência se preparam para o desfile. Sob a orientação das professoras afroperuanas Sara Calmet e Catalina Robles Izquierdo e da atriz Ana Correa, os participantes constroem as próprias



Carnaval negro | André Gimenes (2020)

⁵ Caixas de madeira dos quais sons são extraídos com as palmas da mão, no primeiro caso, e com uma baqueta ou com a própria tampa, no segundo. Ambos são utilizados desde a escravidão africana no país.

⁶ Ossatura de mandíbula de burro cuja exploração de sons se dá na vibração causada pelo contato da parte superior com a inferior, além da fricção dos dentes com uma baqueta, em dinâmica parecida ao reco-reco.

⁷ Comparsa se refere ao agrupamento de dançarinos, músicos e brincantes de manifestações de rua. Os componentes se juntam de acordo com o tipo de figurino, instrumentos, gestos e outros elementos artísticos.



máscaras e figurinos, aprendem e inventam coreografias, refletem sobre a história da dança e o contexto do país e por fim saem à rua, coroando a experiência da imersão pedagógica acerca do *Son de los diablos*. Este processo com linguagens integradas prepara a prática de um *actor-danzante*, múltiplo, capaz de conjugar tais princípios para uma ação extracotidiana em espaços públicos, novamente frisando a escolha do grupo por metodologias dissidentes, coerente com os saberes não canônicos que propõe.

A partir de estudos de pesquisadores da herança africana no Peru como Nicomedes Santa Cruz (1975), Monica Rojas (2004) e Luis Rodríguez Pastor (2020) sabemos que a prática de *Son de los diablos* tem suas origens tanto nas celebrações de Corpus Christi na Europa, quanto em antigos ritos africanos que contavam com *gangas*, personagens parecidos com diabos cuja representação do mal não lhe era inerente, mas foi atribuída a partir da cristianização durante a colonização. A população negra desfilava diante do *Virrey*⁸ nas procissões de Corpus Christi em Lima, valendo-se de caracterizações grotescas, figuras deformadas como gigantes e diabos. Tais monstros representavam aqueles cujo gênio do mal fora vencido por Cristo, a quem agora deviam devoção. Para Santa Cruz, este fenômeno sublinha forças coloniais nas quais os escravizados, sob a simulação de liberdade, eram convidados a praticar danças ancestrais. Os representantes da metrópole estavam interessados em enquadrar a cultura não hegemônica como encarnação do mal para afirmar a imagem do bem.

O *Son de los diablos* é uma prática de resistência da própria cultura afroperuana. A dança é exemplo de como um grupo se apodera e toma para si uma prática imposta pelas mãos hegemônicas, transmutando seu significado inicial. Se a seus participantes coube representar o mal, o diabo, o disforme, apenas pelo fato de serem escravizados, tais características, ao longo dos séculos, deram força a um corpo irreverente, crítico ao sistema que reforça a identidade afroperuana e sua continuidade cultural. Este giro se relaciona à ideia de sublime vingança, pois tal grupo se empenha em desaprender as “investidas totalitárias empregadas pelo modelo de produção de escassez e morte” (SIMAS; RUFINO, 2019, p13), reinventando a própria existência para frear armadilhas coloniais: “o pau de dar no couro do escravizado acabou subvertido em baqueta de dar no couro do tambor”⁹.

A figura do diabo se distancia da imagem do mal para ganhar ação, furar os modos de vida domados pelo cânone, tomar as ruas e transformá-las em espaço de criação. O inferno aqui não é onde se queimam as almas dos que desrespeitaram a norma e bom comportamento, mas lugar que engendra novos espantos; neste caldeirão fervem perigos para a ordem estabelecida. O susto produzido é de outra natureza, como nos momentos de *diablura*, nos quais o dançarino se abre para jogar com o público, rompendo a codificação, a coreografia, a ordem hierárquica ditada pela figura do *Diablo mayor* (líder da *comparsa*), ou do *Diablo chicotero* (quem organiza a ação). Está armada a festa.

⁸ Incumbido da administração de terras, o *Virrey* (Vice-Rei) era o representante direto do Rei da Espanha no Peru-Colônia, onde se instalou o sistema de *Virreinato* (Vice-reinado) a partir de 1542.

⁹ SIMAS, L. 2019. Palestra feita no Seminário de direito à memória SESCSP



A festa é espaço de subversão de cidadanias negadas. (...) Disciplinar a rua, ordenar o bloco, domesticar os corpos, sequestrar a alegria e enquadrar a festa foi a estratégia dos senhores do poder na maior parte do tempo. Do embate entre a tensão criadora e as intenções castradoras, a cidade é um terreiro em disputa que pulsa na flagrante oposição entre um conceito civilizatório elaborado exclusivamente a partir do cânone ocidental, temperado hoje pela lógica empresarial e evangelizadora, e um caldo vigoroso de cultura das ruas forjado na experiência inventiva de superação e escassez do desencanto (SIMAS, 2019, p.122).

Já no século XIX, com a decadência do domínio clerical, a instauração republicana e posterior abolição da escravatura, a aparição dos *diablos* peruanos deixou de ser exclusividade do Corpus Christi e veículo da evangelização branca, para se popularizar em carnavais e outras festas. Aí se concretizaram burlas das figuras do patrão ou antigos senhores de escravizados. Simas e Ana Correa parecem dialogar quando o assunto é festa na rua. Para o primeiro, trata-se de uma maneira política de ocupar a cidade; para a segunda é sinônimo de liberdade e irreverência. A festa é invenção de vida, cultura da margem, convite ao corpo que resiste, que sacode as poeiras normativas aos olhos públicos. No *Son de los diablos*, os dançarinos mascarados com olhos esbugalhados, orelhas e boca grandes festejam seus ancestrais, dançam a memória de sua gente, percorrendo diferentes ruas do país.

Mesmo assim, a liberdade do carnaval peruano foi ameaçada pelas tentativas do poder dominante. Na última delas, em 1958, o presidente Manuel Prado proíbe o *Son de los diablos* em Lima, que desde os anos 20 encontrava restrições. Contudo, ainda que tal prática desaparecesse das festividades de rua, ela persistia no repertório de dança e música afroperuana, encontrando novos formatos

e outros espaços para pequenas apresentações, como duelos de sapateado ou de acrobacias com mascarados.

No final dos anos 50 tal prática ganha forças graças aos irmãos Victória e Nicomedes Santa Cruz, responsáveis pela profissionalização da dança e sua produção para espaços teatrais, liderando Cias. especializadas como *Cumanana*, *Teatro y danzas negro del Perú* e *Conjunto Nacional de Folclor*. Mais tarde, em 1986, forma-se o grupo ativista *Movimiento Negro Francisco Congo* (MNFC),



Carnaval negro | André Gimenes (2020)



encabeçado por Juan Carlos Vásques, que, com o objetivo de difundir a cultura afroperuana, retoma o *Son de los diablos*, devolvendo-a para os espaços públicos de Lima. Tal resgate é solidificado dois anos depois, em parceria com Yuyachkani¹⁰. Os dois grupos uniram esforços para reinventar resistências à cultura hegemônica que desde o Peru-Colônia comandava modos de vida no país.

A casa de Yuyachkani se tornou sede do projeto. Os membros do MNFC ensinavam os passos da dança, enquanto Silvia Chávez e Jorge Baldeón orientaram a feitura de máscaras, incluindo a do *Diablo mayor* que até hoje guia a *comparsa*. Yuyachkani cedeu espaço para os ensaios dos quais participaram dançarinos, músicos, atores e interessados em geral. Vásques criou a coreografia que seria dançada por “gente negra, mestiça, *chola*, branca, entre 10 e 60 anos, todos tentando aprender o melhor possível os passos, a *cajita*, a *quijada*, o *cajón*, o sabor” (CORREA Apud ROJAS, 2004).

Nessa nova conformação ainda existia espaço para as mulheres tomarem o baile tradicionalmente dançado por homens. Teresa Ralli conta que com a máscara e o vestuário, o gênero se anulava aos olhos de quem via, fato que a fez sentir mais segura para, naquela época, sair às ruas sem ser vista como corpo frágil. Para a atriz, a presença da dança foi fundamental para seu desenvolvimento enquanto artista e ativista, pois exigia uma postura no espaço, irreverente e rigorosa ao mesmo tempo.

Um dos maiores ensinamentos como atriz e mulher ocorreu quando saímos com o *Son de los diablos* a bairros periféricos como La Victória, ou quando fomos dançar na província de Guayabo. Senti essa aprendizagem do corpo que recebe uma informação e ao mesmo tempo brinca com ela. Tive que aprender a resistir por horas na rua, e ainda por cima vestindo uma máscara, por cujos olhos eu via a cara do público, e via como ele me olhava. As crianças assustadas olhando para nós, diabos, que entrávamos nas casas para fazer diabluras. Entendi a força que posso ter e ser parte de uma linhagem maior que mim mesma. “Somos um rio de cultura que se integra”, dizia Arguedas. Aí está nossa riqueza. Estamos aqui a cada ano interessados em recordar, em refrescar, em recriar o que significa uma dança que traz memória¹¹.

Em 1988, assim, a *comparsa* de Yuyachkani e do MNFC inventam o primeiro *Carnaval Negro* no bairro de Rimac (onde havia a maior concentração de afrodescendentes naquela época em Lima), recolocando o *Son de los diablos* na rua. Além destes, outros artistas, coletivos e instituições foram convidados para dançar. A *comparsa* do *Son de los diablos* continuou saindo em anos posteriores e impulsionou a criação de novos grupos nas periferias como nos bairros de Villa el Salvador e Comas, principalmente através de oficinas ministradas por Yuyachkani nessas regiões. Assim foi como a dança chegou até Urubamba em Cusco, através da presença de Débora Correa, e em Guayabo, graças ao trabalho contínuo do coletivo de 1994 a 1998.

Ainda assim, Yuyachkani seguia sonhando com um grande carnaval negro que reunisse mais *comparsas* e artistas; que levasse a dança para a rua e pudesse

¹⁰ Antes de entrar no Yuyachkani em 1972, Ana Correa conhece Vicente Vasques, que lhe ensina violão e música afroperuana, incluindo canções e toques de *Son de los diablos*. Este contato é retomado quando o coletivo decide incluir a cultura negra em seu repertório, principalmente no

processo de *Los músicos ambulantes*, no qual Ana Correa faz o papel da galinha, representante da população afroperuana.

¹¹ RALLI, T. em fala na oficina de *Son de Los Diablos*, 2020.



ser dançado por qualquer um, em vez de apenas profissionalizar bailarinos em suas companhias ou usar a prática para treinamentos – como ocorreu durante alguns anos nas oficinas das *Sesiones Intensivas* de Yuyachkani e em tantos outros momentos nos quais os próprios atores se valeram de danças tradicionais para sua pesquisa corporal, incluindo essas modalidades na construção de figuras e espetáculos. Esse foi o caso do *Zapateo afro peruano* que aparece na criação da Galinha Plumosa de Ana Correa e do *Tondero*, baile popular do Norte do país, presente no Vira Lata de Teresa Ralli, ambos personagens de *Los músicos ambulantes*.

A partir de 2004, em comemoração aos 150 anos do fim da escravidão no Peru, a fim de “tornar manifestos os aportes do povo afroperuano e a riqueza da diversidade nacional, assim como realizar ações que permitam fortalecer a identidade negra” (ROJAS, 2004), celebrou-se, novamente no bairro Rimac, um grande *Carnaval Negro* encabeçado por Yuyachkani em parceria com outras instituições, como o *Grupo Milenio* e *Centro de Desarrollo Étnico*. Nesse festival, fruto do trabalho do grupo em comunidades periféricas e fora da capital, se apresentaram em torno de 20 *comparsas* e mais de 300 artistas, músicos e dançarinos com seus instrumentos, acrobacias, sapateados e irreverência. Até hoje essa manifestação ocorre todos os anos em de Magdalena del Mar, bairro de Yuyachkani, no *Carnaval Negro Fidel Melquiades*, nome em homenagem ao integrante do grupo falecido em 2012.

Com o mosaico de coletivos interessados em retomar narrativas afrodescendentes, os testemunhos dançados por aqueles mascarados firmam memórias negras no país, ameaçadas pelo braço colonial do esquecimento. A festa na rua



Carnaval negro | André Gimenes (2020)



celebra e lembra que há diversos modos de saber e de viver. Há a retomada de um corpo que dança, uma voz que não se cala, um nome próprio que tira indivíduos da estatística e da invisibilidade. Tal carnaval resiste ao território do folclore exótico— denominações inventadas pelo marco ocidental – adentrando no território do festejo, afinal, como diz Simas, não se faz festa porque a vida é boa. A razão é exatamente a inversa. Aprender a “voar para driblar o abismo” (SIMAS, 2019, p.48), é tarefa para grupos que constantemente foram ameaçados de cair no precipício.

Segundo Haas (2017), ao recriar uma dança extinta Yuyachkani grifa sua articulação com movimentos sociais, sua preocupação efetiva com o entorno e sua prática de resistência cultural. Tal reconstrução de novas e antigas manifestações desafia o pensamento hegemônico e levanta a voz de setores marginalizados. Levar o *Son de los diablos* a cada ano para espaços públicos é um ato de criatividade e subversão, cuja carnavalização dá visibilidade a tradições dissidentes, rompendo formas normativas de ocupar a cidade. É possibilidade de “afirmar cultura no presente, seguir difundindo uma dança possível para todos. Há aqui uma responsabilidade. Não é apenas dançar bem, é sair na rua, encontrar outras pessoas, outras comunidades”¹².

A oficina oferecida por Yuyachkani abre espaço para a gama de participantes que por um lado não necessariamente são afrodescendentes e por outro, não obrigatoriamente teriam que ter experiência prévia com dança, teatro ou música. Ao contrário, a maioria não é negra e trava contato com tal manifestação

pela primeira vez. Do mesmo modo, as novas *comparsas* do *Son de los diablos* são compostas por dançarinos de múltiplas origens, o que poderia levantar problematizações análogas às discutidas no subcapítulo anterior em relação à apropriação da tradição andina.

Entretanto, Teresa Ralli defende a ideia de que os participantes, mesmo sem serem afroperuanos, se somam à prática do *Son de los diablos* não por linhagem direta, mas por outro tipo de identificação: “Na ação descobriram esta cultura que não necessariamente era sua, mas se fazia sua na ação”¹³. Fazer de uma tradição sua não significa consumi-la, mas entender que pode ser praticada por qualquer ser humano sem que suas características originais sejam cooptadas. Tal prática, então, se protege contra armadilhas dos novos princípios coloniais quando evita a representação. Ainda que exista uma máscara que parta de traços africanos, ela não é utilizada para um branco copiar um personagem negro. Os participantes não saem às ruas para imitar um outro, mas, no espaço das oficinas podem fazer do jogo instância privilegiada para conhecer/dançar uma cultura-outra, e uma memória-outra.

Quando vamos para a rua com a *cajita*, com camiseta e shorts é muito diferente de quando vestimos a máscara, a roupa de *diablo*, um sapato específico, a luva, que dão significado e pertencimento. Ainda que não afroperuanos estivessem nesse contexto se apresentando, considero importante a presença e o desejo de querer dialogar não no sentido de representar o negro ou simular algo, mas

¹² CORREA, A. em fala na oficina de Son de Los Diablos, 2020.

¹³ RALLI, T. em fala na oficina de Son de Los Diablos, 2020.



de dialogar, tornar-se um igual nesse contexto festivo, como foi o Carnaval Fidel Melquiades¹⁴.

As contradições do fato de uma dança originalmente negra ser dançada por grupos minoritariamente afrodescendentes se dissolvem com a utopia Arguedas (2001) de *Todas las sangres*, que guia o projeto *Son de los diablos*. O autor sonha com um país não dividido entre mundo branco e não branco; que supere tal dualidade e abranja a multiculturalidade sem que suas culturas se fundam em mestiçagem. Arguedas preferia a ideia de convívio entre diferentes, onde um modo de vida não exclua o outro, como ocorre nas práticas de encruzilhada ou de *ch'ixi*. Pastor e a professora Catalina Izquierdo coincidem ao afirmar que, se em algum momento da História peruana houve compromisso pelo que é do outro, o *Son de los diablos* sublinha um comum do que é *nosso*: “Algo se quebrou nas classificações e separações entre o que seria música negra, andina ou branca. Podemos falar de nossa cultura”¹⁵. A *comparsa* mista organizada por Yuyachkani firma esse “nós” coletivo que não nivela a diferença, mas convida os corpos a sair na rua, dançar e lutar por uma cultura que é de todos.

Ainda que digam que a cultura deva ser branca, se não, não é cultura, eu acredito, pelo outro lado, que todas as pessoas tem capacidade de tocar *cajón*, *cajita* e de dançar. Se o Peru é um país miscigenado, porque nossa dança precisa ser dançada exclusivamente por negros? O convite é pra todos, e quanto mais gente, melhor! Não se trata de apropriação cultural (ninguém vem às nossas oficinas para aprender o baile e vende-lo em outro lugar), mas de

irmandade entre os que querem dançar. E o mais bonito é que não são bailarinos profissionais, é gente comum¹⁶.

Eu como peruana e filha de mestiços me sinto agradecida de participar dessa oficina. Yuyachkani me deixa com muita vontade de seguir dançando nos próximos carnavais e tocando minha *cajita*. Sinto-me até com vergonha porque começo a conhecer a cultura somente agora, mas nunca é tarde. Se Yuyachkani me proporciona isso, quero continuar aprendendo, conhecendo meu país, minhas raízes¹⁷.

Por isso, os dias de trabalho na casa Yuyachkani não se resumem a aprender passos de coreografia ou toques da *cajita*. A construção de conhecimento – que obviamente passa pelo corpo – ocorre conjuntamente com o entendimento dos significados daquela dança a ser bailada e recriada por todo e qualquer interessado. A importância de um seminário oferecido no qual se apresentem origens e significados do *Son de los diablos*, somada às discussões propostas por convidados como Luis Rodríguez Pastor são cabais para que, ao saírem na rua, os participantes atribuam sentido à prática que experimentam nos dias de ensaio “Entender os contextos e segredos da dança é entender de forma mais enérgica o que significa tomar as ruas vestido de diabo”¹⁸.

O próprio uso da máscara extrapola sua utilidade técnica e ganha sentido e contexto quando desestabiliza atitudes e percepções normativas tanto de quem vê, quanto de quem a veste. O participante deve abrir mão de comportamentos “belos” valorizados pela sociedade, para se arriscar no gesto grotesco. A

¹⁴ Depoimento de Carla Dameane Souza, participante da oficina de *Son de los Diablos*, 2019.

¹⁵ Luis Rodríguez Pastor em fala na oficina de *Son de los Diablos*, 2020.

¹⁶ Catalina Robles Izquierdo em entrevista à pesquisadora. 2020.

¹⁷ Depoimento de Carla Violeta, participante da oficina de *Son de los Diablos*, 2019.

¹⁸ Teresa Ralli em fala na oficina de *Son de los Diablos*, 2020.



máscara convida o dançarino a procurar movimentos não naturalizados que deem vida àquele rosto de gesso e papel. A cabeça em conjunto com coluna precisa se movimentar para que a expressão da máscara deixe de ser estática. Os pequenos orifícios por onde o performer enxerga limitam a visão e exigem a abertura sensorial afinada. Surge um personagem que joga, dança e age coletivamente com todo o corpo; uma figura irreverente, cuja teatralidade irrompe nas ruas.

Durante a prática experimentei uma energia que me tirava do conforto e me colocava em alerta, muito desperta, atenta ao que passa para me comunicar com meus colegas. Porque é uma dança de grupo, uma *comparsa* de grupo. Ainda mais quando usamos máscaras e não vemos os rostos uns dos outros, tínhamos que estar com a escuta afinada, para que as sensações e a atmosfera pudessem surgir¹⁹.

Para Ana Correa, o uso da máscara é importante em sociedades nas quais o corpo e expressão facial estão cada vez mais docilizados. A atriz lembra que as fotos de rosto 3 x 4 são todas iguais; um documento que deveria identificar não identifica, mas nivela os cidadãos do país. Como vimos em exemplos com o trabalho de Débora Correa nos *laboratorios abiertos*, a máscara do *Son de los diablos* é um elemento de pertencimento; permite anular o rosto de cada um, ao mesmo tempo que evidencia outros tipos de comportamentos, "comportamentos ancestrais, nos quais o sujeito convoca não outra personalidade, mas tudo o que ele já foi, o que está em seu DNA, em

sua ligação com os antigos"²⁰. Aqui, a identidade não se restringe a um documento com foto, mas carrega herança de outros tempos sem impor corpos determinados, possibilitando a criação de tantos outros gestos.

Esta corporeidade dissidente não é aleatória, mas tem uma linhagem; ancora-se na memória dos povos de antes, mais larga do que a de cada participante mascarado. Na dança, "cada passo é síntese de opressão ou de resistência"²¹. Isso não significa que, por tratar-se de uma determinada tradição, imponham-se comportamentos do passado. De nada valeria um padrão ser substituído por outro. Dentro das balizas culturais, dos gestos aprendidos durante a oficina, cada participante celebra certa liberdade de criação. Ainda que com o ensinamento das coreografias e músicas com marcas definidas, o dançarino com sua máscara (que também acompanha uma linha de traços, cores e formatos)



Oficina "Son de los diablos" | Ana Julia Marko (2020)

19 Depoimento de Belen Rodriguez, participante da oficina de *Son de los Diablos*, 2019.

20 Ana Correa em fala na oficina de *Son de los Diablos*, 2020.

21 idem.



encontra espaços para inventar seu próprio jogo, evitando a aprendizagem por cópia ou reprodução.

No primeiro dia de oficina da edição de 2019 da qual participei, nos foi proposto jogar com o diabo. Cada um, na postura assinalada por Sara Calmet, deveria experimentar formas de esse personagem caminhar, correr, brincar, assustar o outro, ganhando assim suas singularidades. Uns mais encurvados, outros mais carrancudos. Uns dançados por brancos, outros por bailarinos de folclore. Uns por crianças, outros por portadores de necessidades especiais. Éramos mais de 30 corpos diferentes, 30 diabos, dançando a mesma dança de mais de 500

anos, cada um à sua maneira; trançando nossas memórias individuais a uma memória de herança coletiva, também nossa.

Outro exemplo do diálogo entre tradição e subjetividade, entre resistência e emergência – de forma análoga aos corpos jovens das crianças em relação às memórias antigas no *taller de niños* – se dá na produção da máscara. Depois das coordenadas oferecidas pelo professor Segundo Rojas acerca das linhas a serem seguidas, as máscaras são moldadas nos rostos de quem a vestirá, assegurando certa singularidade ao objeto. Além disso, cada participante fica à vontade para acrescentar detalhes como orelhas, chifres, sobrelhas. “Segundo teve a paciência de, em 5 sessões, nos ensinar como elaborar nossas próprias máscaras. De acordo com características e padrões que ele estabelecia, cada um de nós ia criando e colocando sentimento do que era para cada um o carnaval”²².

Tais características incidem no trabalho de artes integradas das oficinas, exigindo do participante a equação de conhecimentos múltiplos. Neste largo projeto pedagógico de Yuyachkani, que prepara um *actor-danzante* para teatralidades dos festejos públicos, as fronteiras entre teatro, dança e jogo são borradas. O uso da máscara, a irreverência com o público, o bailado de resistência e a dança de narrativa dissidente fizeram com que os participantes experimentassem a ampliação do gesto e a desdomesticação do corpo, se arriscando em novos afetos alinhados a memórias ancestrais. Por isso, a retomada do *Son de los diablos* assume a festa como sobrevivência. Ela *com-memora* (celebra e lembra coletivamente) vozes a serem escutadas e corpos prontos para dançar.



²² Depoimento de Carla Violeta, participante da oficina de *Son de los Diablos*, 2019.



Yuyachkani novamente aposta no testemunho bailado na beira do precipício enfrentando histórias insuficientes, cuja herança colonial “exige corpos adequados para o consumo e para a morte em vida, a pior que há (...). Ou escutaremos e falaremos com outras vozes, ou nos calaremos para sempre. Elas serão musicadas, gingadas, atravessadas e batucadas.” (SIMAS; RUFINO, 2019, p.5).

O *Carnaval Negro* é aberto com o *pasacalle*²³ dos grupos pelas ruas de Magdalena del Mar. Vestidos de *diablos*, tocando instrumentos de percussão, as

comparsas desfilam furando o esquema habitual do bairro. Para acentuar as características extracotidianas do acontecimento, alguns artistas se valem de pernas de pau, alto-falantes e bonecões gigantes. A quantidade de figuras grotescas e a amplificação de sons e imagens fazem com que o *pasacalle* cumpra sua função de f(r)esta na rua, rasgando a normatividade da cidade. Com estampas afroperuanas e musicalidade ancestral, o cortejo coloca no campo de visão do espaço público uma memória outra, propondo o alargamento de leitura de mundo para aqueles que ali passam. Veremos adiante que, como tantas, esta é uma das estratégias de visibilidade de Yuyachkani ao fixar na retina da História, outros corpos, outras narrativas.

Na edição de 2020, Yuyachkani somou a participação do grupo *Más cultura, más Perú*, que de alguma forma transcendia o tema da dança do *Son de los diablos*, sem deixar de tocar na problemática da memória afroperuana. Mas cultura, mas Perú formou-se no em 2018, na luta pelo aumento de verbas públicas à cultura, realizando uma série de *pasacalles*, em conjunto com Yuyachkani. Depois de dois anos, o coletivo pede espaço ao *XVI Carnaval Negro* para que possa desfilar. Sua ação consistiu em levar ao cortejo o quadro de Lepiani usado em *Discurso de promoción*. À sua frente, os participantes carregavam placas com perguntas: “Somos livres?” “Por que todos homens?” “E os camponeses?” “E os povos africanos?” “As ruas são de todos?” “Onde estão os povos indígenas?” “Onde está a diversidade?” “Por que não há mulheres?”.

Oficina "Son de los diablos" | Ana Julia Marko (2020)



²³ Categoria andina presente em festejos originários utilizada por Yuyachkani que dá nome a seus desfiles em espaços públicos. Os *pasacalles* se caracterizam pelo deslocamento de dançarinos,

personagens mascarados, tocadores de instrumentos e outras figuras que irrompem no cotidiano dos territórios da cidade.





Com esta intervenção, o *Carnaval Negro* expande o próprio objetivo. Os esforços em manter viva a tradição do *Son de los diablos* transbordam para outras instâncias nas quais aparece a memória negra, sua presença ou ausência nos esquemas narrativos hegemônicos. Quando *Más cultura, más Perú* leva Lepiani às ruas, problematizam-se representações heroicas do bicentenário da independência peruana que exclui negros, indígenas e mulheres da gama de seus

protagonistas²⁴. Como diz Augusto Casafranca, a mirada para a antiga dança supera a literalidade, pois estende para os temas da contemporaneidade aqueles que já estavam presentes desde a época da colonização.

Prova disso são os desdobramentos do trabalho da *comparsa* de Yuyachkani em outros eventos públicos como a Marcha pelas Mulheres, a caminhada pelo Dia Internacional do Teatro e o *Carnaval Negro* no bairro periférico de Carabayillo. Como conta a participante Carla Dameane Souza, as contribuições da oficina e do festival não se encerram nelas mesmas, se alastram publicamente e aparecem sob novas formas: “Como produto das oficinas ocorreram três participações em eventos, revelando a extensão afroperuana a um contexto maior das culturas latino americanas”²⁵.

Para concluir usamos a imagem trazida por Izquierdo: Ao enfrentarem desafios de tocar a *cajita* que envolvem a coordenação entre braços e pés em ritmos distintos, os participantes experimentam corporalidades e sonoridades não ocidentais. Mais do que isso, quem toca a *cajita* está contando “histórias de resistência, de tradição. Tiraram da gente nossos tambores, eles foram queimados, não queriam que nos comunicássemos uns com os outros, então inventamos de tirar sons das caixinhas de madeira reservadas ao dízimo nas igrejas. Fizemos música subvertendo o objeto da nossa própria exploração”²⁶. Como no samba, o corpo que baila o *Son de los diablos*, baila a sobrevivência.

24 Em 1821 o aquarelista afroperuano Pancho Fierro registra a outra cara da proclamação da independência. Em suas pinturas aparecem cidadãos negros como centro da festa carregando instrumentos de percussão e bandeiras do Peru. Tais aquarelas foram fundamentais para a retomada

de *Son de los diablos*, já que registram roupas, máscaras e instrumentos, servindo de testemunho da sociedade da época, e de contra prova aos arquivos oficiais criollos, como o quadro de Lepiani.

25 Depoimento de Carla Dameane Souza, participante da oficina de *Son de los Diablos*, 2019.

26 Catalina Robles Izquierdo em entrevista à pesquisadora. 2020.



Carnaval negro | André Gimenes (2020)



4.2.2 “Até logo e sigam em frente”: contradições da autonomia na comunidade de Guayabo.

Na continuação dos trabalhos feitos por Yuyachkani com grupos afroperuanos e lutas pelas memórias não hegemônicas, este subcapítulo se destina à análise das oficinas oferecidas pelo coletivo entre 1994 e 1998 na comunidade de Guayabo, no distrito de Carmen em Chíncha, a 200 quilômetros de Lima. Sua

população, no ano de 1997, se organizava em aproximadamente 100 casas cuja principal atividade econômica girava em torno do cultivo de algodão. Hoje em dia já passa de dois mil habitantes. A cidade é majoritariamente povoada por descendentes de escravizados trazidos da África para trabalhar nas fazendas da zona, como a Fazenda São José, fundada pelos jesuítas em 1692.

Durante cinco anos, Yuyachkani se engajou no trabalho com crianças, jovens e mulheres, propondo um processo teatral contínuo na região. Coordenado por Ana Correa e documentado pela pesquisadora dinamarquesa do grupo Odin Teatret, Lena Bjerregaard²⁷, o trabalho contou com a participação de outros profissionais como dançarinos, artistas plásticos e músicos. Em uma proposta de arte integrada na qual os participantes eram convidados a experimentar diversas linguagens, a comunidade de Guayabo se aventurou na redescoberta das próprias raízes.

Embora se trate de uma experiência da década de 90, as oficinas apresentam pontos em comum com outras práticas pedagógicas de Yuyachkani, inclusive as mais recentes cujas batalhas por memória dissidente se combinam com ações de actor-testigo enquanto estratégias para elaborar/amplificar a voz dos envolvidos. No caso de Guayabo, e do *Son de los diablos*, os testemunhos gerados para problematizar a História insuficiente filiam-se a uma memória não apenas não oficial, mas ancestral. O ato de testemunhar torna-se centro destes processos

²⁷ Com apoio do Ministério do Exterior, a artista dinamarquesa participou da 4ª edição em 1997 ministrando uma oficina teatral na comunidade, a partir da qual elaborou registros e reflexões que deram fruto ao livro.



nos quais os participantes tecem teatralidade à construção de conhecimento sobre si mesmos e suas comunidades.

De acordo com Bjerregaard, os moradores da cidade haviam esquecido a própria história. Com exceção de algumas manifestações como a música de percussão ou a dança de *festejo*, eram poucas as expressões de herança negra que ali sobreviviam. Para culminar, os integrantes de Yuyachkani notaram que os habitantes se chamavam uns aos outros de “africano” com tom pejorativo.

Este é mais um caso de aniquilamento de fazeres e saberes pelas máquinas colonizadoras, este sistema especialista em criar ausências: “O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida” (KRENAK, 2019, p.26). Por isso, ações ligadas a memórias

ou ancestralidades não hegemônicas como “dançar, cantar, fazer chover, poder contar mais uma história” (idem) são possibilidades de manter vivo modos não canônicos de habitar o presente; possibilidades de “adiar o fim do mundo” (idem). O trabalho de Yuyachkani em Guayabo é exemplo desta batalha contra o projeto civilizatório branco que pretende impor uma maneira de viver, suprimindo a pluralidade das existências. Um sistema que “oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (idem).

A partir desse diagnóstico, o processo proposto pelo grupo tentou responder à urgência da reconexão daquelas pessoas com sua própria cultura. Podemos retomar um primeiro questionamento já anunciado no início do capítulo. Quais limites ou rastros de ideais missionários estariam escondidos no projeto de Yuyachkani nas oficinas em Guayabo? É evidente que o trabalho feito na comunidade não se restringiu a ações de caridade nas quais um coletivo “entregaria” ferramentas a outro para que este se desenvolvesse. Os artistas de Yuyachkani não estavam interessados em assumir uma postura heroica ou de salvação de um grupo esquecido cujas manifestações haviam se extinguido. Tampouco se gabam de haver ressuscitado marcas e gestos aniquilados. Augusto Casafranca frisa o contrário quando afirma que sempre buscou posturas não colonizadoras de contato com o outro: “Quando estudava antropologia em Cusco, me mandaram para um grupo de camponeses com a ‘missão’ de alfabetizá-los. Ao final, descobri que o analfabeto era eu e, invertendo a relação que me foi proposta, aprendi diversas formas de falar/escrever sobre o mundo”²⁸.



Oficinas em Guayabo | Arquivo Yuyachkani

²⁸ CASAFRANCA, A. em entrevista à pesquisadora, 2019.



Ainda assim, há uma visão pouco alargada nas análises de Bjerregaard (que de alguma forma pode refletir ou basear-se no olhar do próprio Yuyachkani). Quando ela comenta que os sujeitos se chamavam uns aos outros pejorativamente de “africanos”, parece apontar um problema individual, singular daquela comunidade, sendo que a auto discriminação pode ser indício de operações homogeneizantes e branqueadores em ampla escala. A falta de contextualização gera certo efeito de culpa. Como se os cidadãos de Guayabo não tivessem outra escolha senão se denominarem eles mesmos de “africanos”. Obviamente, são sujeitos e podem optar por suas ações, mas há que se entender tal comportamento englobado em um sistema maior, nesse caso, de herança colonial.

A segunda questão levantada a partir dos registros da pesquisadora dinamarquesa se relaciona com pequenas contradições implícitas em seu discurso. Como dito acima, não se tratava de salvar uma comunidade da escuridão. Esta postura colocaria Yuyachkani de volta ao próprio esquema colonizador que condena: “A ideia de que os brancos europeus podiam sair colonizando o resto do mundo estava sustentada na premissa de que havia uma humanidade esclarecida que precisava ir ao encontro da humanidade obscurecida, trazendo-a para essa luz incrível” (KRENAK, 2019, p.11).



Oficinas em Guayabo | Arquivo Yuyachkani



É evidente que a tarefa evangelizadora não faz sentido ao coletivo, mas, mesmo assim, tal incoerência aparece. Exemplo disso está na passagem de Bjerregaard quando diz que, em nome do conceito “estou recordando” implícito em Yuyachkani, as oficinas de Guayabo “se basearam em fazer recordar (Grifo nosso) a origem africana desta comunidade negra” (BJERREGAARD, 1999, p.9). A batalha pela memória e o esforço em não esquecer atravessam todas as ações pedagógicas do grupo, mas o emprego da expressão “fazer recordar” seria paradoxal em um projeto de resgate à cultura de forma autônoma. A autora ainda continua: “Recordar não com nostalgia, mas com orgulho e dignidade. Olhar suas raízes para recuperar seus valores e de novo expressar-se criativamente” Como se Yuyachkani, com sua boa intenção, previsse exatamente a maneira de recordar que toda uma comunidade será capaz de adotar no futuro, após passar pela experiência proporcionada pelos artistas. Fazer recordar, visibilizar, dar a

voz, dar luz, entregar ferramentas: armadilhas semânticas que devem ser examinadas de perto no discurso versus prática do coletivo.

Para que a análise de suas ações com comunidades periféricas seja mais precisa, nos valeremos do diálogo com a noção de Ação Cultural examinada por Teixeira Coelho (1989) e por Veloso e Pupo (2020). Diferentemente da fabricação, a ação não visa produtos artísticos, mas se interessa em construir processos. Embora tenha intencionalidade clara, esta ação evita projetar um fim específico, para ajustá-lo ao longo da trajetória, através de balizas móveis. Tampouco trata-se de *animação* cultural, na qual a figura de um animador iluminaria os participantes para atingirem a conclusão esperada. Busca-se, então que os envolvidos se tornem sujeitos do próprio caminho e que inventem, eles mesmos, modos de deslocamento a experiências desconhecidas. Quando um grupo deseja “fazer recordar” a outro, é possível desconfiar do processo. A dinâmica apontada por Bjerregaard facilitaria brechas para relações hierárquicas de saber/poder entre as partes. Seria este o caso de Yuyachkani?

Contribuir para que o ser humano amplie modalidades de existência, sem, no entanto, estabelecer a direção a ser seguida é uma das diretrizes-chave; não são estabelecidas a priori as finalidades a serem buscadas, cabendo ao grupo inventar seus próprios fins. Reconhece-se aqui um nítido posicionamento político dentro do qual a conquista da autonomia pelo cidadão ocupa lugar de proa. (PUPO; VELOSO, 2020, p.4)

A Ação Cultural também tenta fugir das relações de mercadoria que o sistema neoliberal costuma impor (o que não significa que não preveja a remuneração das atividades). Tal operação de consumo exigiria a presença de um agente cultural, aquele que vai “acionar um processo no outro grupo – processo



que provavelmente não aconteceria sem aquele impulso exterior inicial” (COELHO, 1989, p. 57). Se lermos o trabalho feito em Guayabo através dos resíduos de discurso das análises de Bjerregaard, o efeito de produto se acentua. As oficinas foram impostas aos moradores do povoado para que fossem consumidas? Yuyachkani viajou até a cidade para adquirir e exhibir futuramente seu conhecimento folclórico da tradição afroperuana? A pesquisa dos artistas poucas vezes se baseou no fato de que, se não fossem eles, as condições de criação de uma comunidade não alcançariam “seu potencial mais amplo como modo de expressão e inteligência do mundo” (ibidem, p. 88). Na realidade, o problema incide justamente nestas frágeis fronteiras de um trabalho que visa a autonomia. Visar a autonomia do outro pode ser visto como tarefa contraditória. Será então nebulosa a aventura da análise de um grupo que oscila entre posturas mais ou menos incisivas em diversas comunidades.

A ideia de Ação Cultural na experiência de Yuyachkani em Guayabo se aproximará à imagem de ponte. Um elo entre duas comunidades, em justa troca, em *ayni*, em compartilhamento de saberes, no qual a autonomia dos envolvidos é fruto de construção, não de doação. Ao acessar narrativas de outros artistas presentes no trabalho é possível perceber que não se tratou de um programa de materialização de objetivos predeterminados, como aparentam as conclusões de Bjerregaard. Antes de Yuyachkani desejar levar ações pedagógicas a fim de “entregar ferramentas”, a experiência em Guayabo foi a de um encontro. O coletivo evitou realizar missões que forçassem a retomada de alguma memória perdida, salvando o outro da própria escuridão.

Em 1987, dentro da pesquisa de *Son de los diablos*, Yuyachkani realizou apresentações e *pasacalles* com sua *comparsa* em Guayabo. Na versão que conta Casafra, ao mesmo tempo em que encontraram um cenário para compartilhar a dança, os artistas procuravam o trabalho na cidade para conhecer melhor a cultura afroperuana. Aprender e vivenciar tal tradição fazia parte do plano vigente de ampliar os espaços para novas vozes nas representações do grupo. Batalhar pela memória do Peru significava apresentar o país como território de *todas las sangres*, múltiplo, repleto de manifestações, danças, línguas e modos de viver distintos dos conhecidos pela norma branca.



As primeiras visitas em Guayabo se originaram do interesse em aproximarmos de uma comunidade afroperuana para aprender (não apenas de maneira teórica) sobre esta cultura que pouco conhecíamos. Íamos entendendo sinais de resistência com as danças e músicas que nos nutriu e alargou nossos horizontes. Os estranhos éramos nós. Já existia ali uma prática cultural estabelecida mais ou menos. As oficinas vieram depois e, como consequência desta troca, sempre abertas às transformações. Elas não chegavam prontas e fechadas, mas eram reinventadas a partir do próprio contato com a comunidade. Por outro lado, também queríamos compartilhar nossas ferramentas de trabalho, como construir máscaras e usar pernas de pau. Mas todas as tarefas foram feitas conjuntamente com mulheres, jovens e crianças que tinham uma enorme curiosidade, alimentando o intercâmbio de conhecimentos de forma mútua.²⁹

No ano seguinte, a convite e com o apoio do Movimento Negro Francisco Congo, o grupo levou *Los músicos ambulantes* para a mesma comunidade. Destes dois contatos (dança e espetáculo) nasceu, por parte dos habitantes/espectadores, a demanda pelo trabalho contínuo com jovens e crianças, a ser realizado somente cinco anos mais tarde. A primeira oficina foi organizada em 1994 sob coordenação de Ana Correa e colaboração de diversos artistas como o mascareiro Jorge Baldeón, a dançarina Monica Rojas, a coreógrafa Rosana Peñaloza, a atriz Claudia Lohmann e os integrantes do grupo de dança afroperuano Milênio: Gina Neretta, Alfredo Alarcón e Luis Sandoval. Ao longo dos anos, o programa foi tornando-se mais complexo, com novos parceiros e despertando o interesse de maior número de participantes. Após a experiência em Guayabo, cada artista desenvolveu trabalhos relacionados à cultura afroperuana; projetos

frutos do contato com uma comunidade periférica que nem de longe foi receptáculo de técnicas “entregues” por um grupo que tudo já sabia.

Ao todo realizaram-se cinco edições das referidas oficinas, sendo que no final de cada uma delas se apresentavam resultados do processo daquele ano: *pasacalle Presencia negra em el Perú* (1994), cujos participantes usaram máscaras de diversas manifestações afroperuanas; *pasacalle Los pregones* (1995); ação *Nuestras raíces africanas* (1996); ação *Ya tenemos nuestro títere*; batismo das *comparsas* infantil e juvenil do *Son de los diablos* (1997). Em todas estas ações, assim como as que se seguiram pelos 5 anos seguintes, estavam presentes temas ligados a pertencimento, discriminação e cultura popular, servindo de *testigo* da presença negra no seu povoado e no país. Tecia-se uma narrativa de comunidade, na qual singularidades e ancestralidade se entrelaçavam.

A primeira questão ligada à identidade afrodescendente foi trabalhada de inúmeras maneiras, como nas oficinas de máscaras e bonecos. Em uma espécie de espelhamento ou extensão do próprio corpo, esses elementos foram produzidos de acordo com características físicas dos participantes, buscando colocar em evidência seus traços e particularidades em ressonância com o comum entre todos. Em outro momento, adolescentes de 13 anos escolheram falar sobre machismo, e mulheres mais velhas aprofundaram o trabalho com bonecas não-brancas, apresentando-as como filhas. As mesmas surpreenderam-se com suas próprias capacidades até então desconhecidas e embarcaram em nova atitude mais encorajada frente a um país onde o machismo impera.

²⁹ CASAFRANCA, A. em entrevista à pesquisadora, 2019.



Máscaras de manifestações e figuras afroperuanas também foram apresentadas e usadas nos encontros para que os envolvidos pudessem saber que existiam tradições e linguagens mais antigas e mais diversas daquelas às quais pertenciam. Este seria um exercício do direito à memória, um “exercício do direito



Oficinas em Guayabo | Arquivo Yuyachkani

de bater tambor, exercício das aulas de cultura africana nas escolas, de aprender as batidas do samba”³⁰. Como vimos com os *talleres de niños*, o perigo de uma educação na qual manifestações canônicas se apresentam como única possibilidade reside no fato de que o aprendiz corre o risco de pensar que seus ancestrais não produziram arte. “É importante ensinar o Renascimento europeu às nossas crianças. Mas se o educador também mostrar máscaras, arquiteturas e danças de seus antigos, há um alargamento de visão de mundo e combate da sensação de inferioridade”³¹. Nas oficinas de Guayabo, os participantes tiveram a oportunidade de se incluir em “presenças, experiências e práticas de saberes e ritos como tessitura de um complexo e imensurável balaio de possibilidades de mundo” (SIMAS; RUFINO 2019, p.13).

Neste ponto, a relação com *estou pensando/estou recordando* de Yuyachkani ressaltada por Bjerregaard faz sentido, já que na mesma operação pedagógica estavam reunidos o ato de conhecer e de lembrar. A associação da memória coletiva com a potência do saber que tais manifestações existem fez com que os participantes se situassem em uma linha de pertencimento. A ampliação do léxico, a circulação de saberes, o entendimento que o corpo poderia dançar e jogar em desacordo com normas impostas por padrões: todas estas possibilidades se abriam através do binômio lembrar/conhecer. Mas será que aquele objetivo de “fazer recordar” estaria realmente isento de contradições?

³⁰ SIMAS, L. 2019. Palestra feita no Seminário de direito à memória SESCSP.

³¹ Idem.





“Até logo e sigam em frente!”. Essa foi a expressão usada por Ana Correa nas descrições sobre a última edição do projeto baseado na criação das *comparsas* locais do *Son de los diablos*. Segundo a atriz, o trabalho feito em 1998 pretendia desenhar a despedida entre a comunidade e o coletivo limenho. A ideia de autonomia não cabia em especulação teórica, mas deveria ser experimentada praticamente. Para ser concretizada, a escolha pelo batismo do grupo próprio de dança se justificava à medida que os moradores de Guayabo poderiam dançar, jogar, fazer teatro, contar histórias, independentemente da presença de Yuyachkani: “Deveríamos deixar algo que lhes pertencesse e que pudessem repetir as vezes que quisessem” (CORREA Apud BJERREGAARD, 1999, p.102).

Para fortalecer a continuidade do trabalho com as *comparsas*, os artistas deixaram material para a confecção de novas máscaras e caracterização dos dançarinos (argila, tintas, pincéis, figurinos, standartes). A facilitação ao acesso

dos bens de cultura também está presente no campo da Ação Cultural cujos aspectos vão da conquista física à simbólica. Por mais que no caso de Guayabo esta ação feita por Yuyachkani se aproxime de algum tipo de doação – em que os detentores compartilham o que têm com os mais carentes –, está justificada dentro do projeto continuado de batalha por memória, assegurando condições para que “as pessoas inventem seus próprios fins e se tornem assim sujeitos – sujeitos da cultura, não seus objetos” (COELHO, 1989, p.14).

Tal iniciativa não ocorreu apenas na construção das *comparsas* de *Son de los diablos*. Durante aqueles cinco anos, além das ações teatrais, Yuyachkani se preocupou em apoiar ou inaugurar atividades que promovessem algum crescimento econômico. Projetaram-se oficinas com mulheres para investigar a pintura em seda a partir da tradição têxtil da região. Uma lona foi erguida sob a qual as pessoas se encontravam para dançar, cantar, tocar instrumentos, atuar e, aos poucos, juntos, recobrem o sentido de pertencimento. Um vídeo clube foi criado com filmes de temáticas e protagonistas negros, além de documentários sobre a cultura afrodescendente no mundo e no Peru.

O “até logo, siga adiante” exclamado por Ana Correa se relaciona com o conceito de permanência. O desejo dos artistas envolvidos naquele projeto era de que, sem usar o nome *autonomia* ou *ação cultural*, os habitantes de Guayabo continuassem batalhando por sua memória e de seus ancestrais, não porque esse fosse o objetivo final do programa, mas porque ao longo desse tempo, juntos, descobriram a importância de manter viva uma tradição ameaçada.

Tanto o trabalho em tais oficinas, quanto no *Carnaval Negro* busca o desvio da norma vigente e um corpo descolonizado; “um corpo que permita



compreender as condições e os limites mesmos do corpo imerso em seus modelos culturais, ampliando em sua percepção, seu imaginário, para recobrir o arco que lança o gesto criador em direção ao coletivo” (MENCARELLI, 2013). O corpo é campo contraditório. É matéria da memória, mas também receptáculo de esquecimentos. É superfície por onde se estampa a ancestralidade ao mesmo tempo em que se acumulam condicionamentos. Potencializar uma instância e desconstruir a outra, ou melhor, colocá-las em disputa é tarefa importante operada por dispositivos contra-coloniais e poéticos de Yuyachkani.

Na experiência em Guayabo, a autonomia conquistada não era apenas em relação ao coletivo limenho que fomentou a instalação de processos e de retomadas de memória na comunidade. Tratava-se, sim, da busca por formas de habitar o mundo independentes dos valores hegemônicos que há mais de cinco séculos domesticam corpos e modos de vida de um país de maioria não-branca. Através da linguagem artística, Yuyachkani propôs aos participantes vivenciar tais deslocamentos em direção à sua própria identidade, construindo saberes coletivos a partir do exame da memória, do estou pensando/estou recordando. A ação pedagógica em Guayabo traça uma cartografia cultural nova (embora antiga) para sua população que, ao encontrar formas dissidentes de construção de conhecimento, é convidada a repensar sua relação com o mundo.

Essa liberdade na construção do conhecimento aponta novas possibilidades de se pensar, criar, existir. Esse *outro-modo* ou *modo-outro* de vida está nas fronteiras, nas margens, nas bordas. (...) É um processo que convida a intervir de forma diferente no mundo e criar novas formas de existência a partir de seus próprios afetos, de seus próprios corpos, de suas próprias ações, de suas próprias vozes (HAAS, 2017, p.80).

A experiência em Guayabo coroa a preocupação de Yuyachkani em dialogar com o entorno. Tal ativismo cultural, mesclado à retomada de uma teatralidade popular e não cotidiana, revelam a necessidade do grupo em produzir formas de resistências e (re)existências; formas próprias de conhecimento afastadas dos padrões normativos. Tentando evitar a postura inaugural do grupo interessado em levar conhecimento às camadas desfavorecidas em nome de um discurso de esquerda, o coletivo preferiu ir por outro caminho. O diálogo com tal comunidade implicou reconhecer a complexidade cultural em que estavam inseridos, propondo novas formas de se relacionar com o mundo e gerando espaços de oposição à matriz colonial, chamados por Haas de espaços-rachaduras: fissuras no sistema que não se baseiam no pensamento hegemônico, mas incentivam a autonomia, a liberdade de pensamento, “em que se pode ser diferente do outro sem ser menos.” (idem, p.82).



Oficinas em Guayabo | Arquivo Yuyachkani



4.3 O CORPO FEMININO ANTI-HEROICO

Incluimos em nossas oficinas as danças *Marinera limeña* e *Marinera norteña* pois trabalham o corpo feminino e permitem que a mulher expresse sua sensualidade e sedução. Essas que não se podem expressar na rua. Andamos escondendo o peito, arqueando as costas para frente, subindo os ombros. Todas nós ficamos doentes dos joelhos, porque não usamos a cintura nem o quadril. Mas o quadril foi feito para ser movimentado e tirar o peso dos joelhos. O que é isto se não uma grande agressão? (CORREA, 2019).



Marcha pelo dia da mulher | Arquivo Yuyachkani

4.3.1 A cena como justiça simbólica: violência que corta o corpo, que atravessa a porta

O projeto de domesticação e esquecimento implementado nas colônias latino-americanas não poupou modos de existência. A ideia do corpo colonizado,

aquele que deve obedecer aos padrões normativos tem origem há mais de 500 anos, mas persiste até hoje e é material sobre o qual o coletivo peruano se debruça constantemente. Segundo Simas (2019), este corpo ideal deve ser produtivo: apto ao trabalho, ao serviço da máquina capitalista e de consumo. Em segundo lugar, é urgente que um corpo visto como fonte potencial de pecado possa ser domesticado, catequisado. Além disso, se o corpo é masculino, deve ser viril e imponente; se feminino, dócil e pronto para a lógica reprodutiva.

Dentro da busca de quebra das heranças coloniais, Yuyachkani reserva parte de seu trabalho pedagógico às ações com mulheres. Serão analisadas algumas das ações artísticas feitas pelo coletivo ao longo de sua trajetória com o tema de gênero, dentro e fora da cena. As atrizes Ana e Débora Correa e Rebeca e Teresa Ralli, durante estes 50 anos foram as principais responsáveis pelo variado conjunto de práticas sobre e com o corpo feminino. No repertório do grupo estão os projetos pessoais de Teresa Ralli (*Antígona*), de Ana Correa (*Rosa Cuchillo* e depois *Confesiones*) e de Rebeca Ralli (*Hijo de perra o la anunciación*), nos quais a subjetividade de cada atriz se mistura com a memória do país. Além disso, é vasta a gama de ações cênicas, *pasacalles*, intervenções nas ruas, como *Nunca más contra ninguna mujer* (2007), *Andamios* (1997) e a recente *Marea Roja* (2020). No campo pedagógico, diversas foram as oficinas com organizações feministas e grupos de mulheres de periferias como *Comités Vecinales*, *Comités Vaso de Leche*, *Clubes de Arpilleras*. Entre tais trabalhos se encontram *Teatro Mujer* e os *Talleres de Autoestima* que aqui serão analisados.

Todas estas práticas com e sobre o feminino coroam a luta pela multiplicação de vozes e narrativas acerca de uma História oficial machista e patriarcal, que





Confesiones | Luis Rodríguez Pastor (2014)

privilegia memórias de uns em detrimento de outras, como no quadro de Lepiani que exclui por exemplo Micaela Bastidas da gama de protagonistas da independência do Peru. Esse é apenas um dos casos de apagamento dos corpos femininos da memória do país. Poderíamos citar também a violência contra a mulher durante a guerra suja na qual inúmeras camponesas foram abusadas sexualmente por senderistas e militares. O Relatório Final da CVR contém 120 páginas com registros de casos de escravidão sexual, prostituição forçada, estupro

coletivo, abortos generalizados. A maioria das vítimas era analfabeta, *quéchua-hablante* da zona rural, alvo da sistematização do descarte físico e simbólico.

No mesmo cenário do conflito armado está ainda o programa de esterilizações forçadas do governo Fujimori, que, em nome do controle demográfico, submeteu mais de 250 mil mulheres de baixa renda a cirurgias. Pelas condições precárias de saúde, muitas morriam. Outras eram abandonadas por seus maridos, já que agora não poderiam ter filhos, não seriam úteis à lógica reprodutiva. Na maioria das vezes, o Estado escondeu as provas de tais intervenções dificultando a busca futura por justiça. Tal plano é estampa evidente de um projeto social machista que pouco se importa em dizimar corpos, em apagar e esquecer aqueles modos de existência inúteis, fora do padrão.

Para além do contexto da guerra interna, o corpo da mulher peruana esteve constantemente ligado à violência, seja ela proveniente de políticas do Estado, da truculência de abusos sexuais ou ainda da violência mais silenciosa, aquela que desde o Peru-colônia emudece tentativas de fala e existências femininas. O país também é acometido por altos números de feminicídios, que entre os anos 2009 e 2019 passaram dos 3 mil³² a maioria praticados dentro do círculo familiar.

Yuyachkani (em especial suas *actrizes-testigas*) inventaram práticas que relocalam a presença feminina na História insuficiente. O grupo problematiza o corpo feminino sustentado pelo imaginário patriarcal, este corpo por um lado esquecido pela História oficial e por outro visto como receptáculo de degradação e submissão, como “depósito de resíduos” (SANTISTEBAN Apud SOUZA,

32 Fonte: <http://escuela.pucp.edu.pe/gobierno/investigacion/feminicidio-en-el-peru/>





Discurso de promoción | Pilar Pedraza (2019)



Discurso de promoción | Claudia Córdova (2018)



Discurso de promoción | Archivo Yuyachkani

2012, p.6). Surge a urgência de construir “um espaço de resistência que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista (...) ações cênicas que afirmem o direito soberano da mulher sobre o próprio corpo, sob o lema de que ‘meu corpo não é o campo de batalha’” (HAAS, 2017, p.92).

Para abrir o cardápio, a ação cênica *Nunca más contra ninguna mujer* exemplifica a questão da violência ao corpo e ao testemunho femininos e sua ausência na memória canônica. Nesta intervenção pública, os principais monumentos de heróis peruanos espalhados por Lima tiveram os olhos vendados. Embaixo deles, mulheres caracterizadas como *Rosa Cuchillo* dançam com saias andinas, em partituras corporais semelhantes às realizadas na obra. Em um determinado momento, outros performers vestidos de roupas militares se aproximam,

simulando uma violação sexual. Segundo Ana Correa, organizadora da ação, a prática “antimonumental” (SOUZA, 2012, p.3) tentou reparar simbolicamente, buscando justiça às tantas heroínas invisíveis da História do país.

Na ação, panfletos com o slogan “meu corpo não é um campo de batalha” – citado anteriormente por Haas e em alusão à obra da artista plástica peruana Natalia Iguiñiz – eram colados nas paredes e entregues à população. No pôster de estampa militar, uma silhueta de mulher com sangue entre as pernas traz a legenda: “Milhares de meninas e mulheres foram violadas durante a guerra contra o terrorismo”³³. O mesmo slogan aparece na ação das irmãs Correa *Kay Punku* (do quéchua, “Esta porta”, 2007), construída a partir de testemunhos à CRV³⁴ de camponesas das cidades andinas Manta e Vilca, durante o terror do

³³ Disponível no site eletrônico da exposição Ejército Rosa – La Feminización de lo Marcial: <https://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>

³⁴ Tais depoimentos de violação sexual foram divulgados em 2005 pelo DEMUS (Estudio para la defensa de los derechos de la mujer) na busca pela punição dos envolvidos. Fonte:

<https://www.demus.org.pe/noticias/manta-y-vilca-nuevo-juicio-oral-a-militares-por-violacion-sexual-en-conflicto-armado-inicia-en-marzo-de-2019/>





conflito armado. “As mulheres que se atreveram a contar estas histórias foram abandonadas pelos maridos, apontadas pela comunidade, acusadas de mentirosas pelas Forças Armadas e pelo Poder Judicial. Até hoje prevalece a impunidade” (CORREA; CORREA, 2007).

Em *Kay Punku*, duas personagens compartilham lembranças das violências sofridas na guerra interna, na tentativa de superarem seus traumas e elaborarem a culpa por haverem sobrevivido ao genocídio que, em vez delas próprias, levou familiares e entes queridos. Há ainda a culpa de engravidar de um violador; de gerar e conviver com um filho que marca o corpo definitivamente, que faz insistir na lembrança de que o horror de fato ocorreu. Em determinado momento, uma das personagens apanha pedras do chão onde estão inscritos nomes de militares violadores

impunes. Trata-se de pseudônimos (Tenente Duro, Jaguar, Tigre) daqueles soldados e generais que inventavam apelidos para despistar e confundir provas de crime. Em cada pedra levantada, em cada leitura em voz alta há o documento, a materialização da memória, a nomeação destes homens escondidos.



Kay punku | Arquivo Yuyachkani



O cenário conta com um sino e uma porta de madeira por onde as personagens se revelam e se escondem. Ela faz alusão ao quartel general construído em Manta por seus moradores, obrigados a trabalhar forçadamente arrancando as portas das próprias casas para erguer o edifício que mais tarde seria palco para muitas das violações às camponesas. A porta é utilizada de várias maneiras: as atrizes a carregam, a ninam, a balançam como se fosse um berço. Os testemunhos são ditos sob seu umbral. Atrás dela, uma violação sexual ocorre quando ao abri-la se revela a personagem que grita “meu corpo não é um campo de

batalha”. Em cima da porta, as atrizes sapateiam. E por ela, sugere-se a purificação: depois de contar sua história, uma das protagonistas é acolhida pela outra em cerimônia de lavagem do corpo com água, ornamentação de roupas com adornos floridos. Através desta limpeza simbólica, uma nova vida pode ser possível, sem que o silêncio e o esquecimento imperem.

A pesquisadora chilena Camila Sastre Diaz problematiza o fim otimista do espetáculo: Por que é necessário mostrar como as mulheres se levantam logo depois destas experiências traumáticas? Por que não finalizar as obras assim que



são mostrados os eventos violentos? Para Ana e Debora Correa, esta é uma tentativa de reparação simbólica. A porta, por exemplo, ilustra o desejo das atrizes de irem até Manta e destruírem com as próprias mãos o quartel general que ainda insiste em funcionar na cidade. “Nesta obra queríamos fazer o que ainda não se pode fazer”³⁵. A finalização positiva do espetáculo e a gana em resolver em cena aquilo que não foi curado aparentemente podem encobrir a crueza dos fatos, minimizar os efeitos de terror e ainda romantizar certa esperança de justiça. Por outro lado, qual seria a potência da arte que não promover imagens de outro mundo possível? Em um país onde cifras, números e estatísticas de feminicídios disparam a cada ano, faz sentido a cena que, longe de querer suprir as negligências do Estado, convida o espectador a “deslocar-se do terreno quantitativo ao qualitativo e subjetivo da desigualdade e violência” (DIAZ, 2019, p.1).

Assim, *Kay Punku* e *Nunca más contra ninguna mujer* se incluem no espectro de práticas de Yuyachkani que reivindicam memórias de um grupo esquecido: mulheres que até hoje carregam traumas psíquicos e corporais, que ainda lutam contra a impunidade de seus violadores, que ainda lutam pela assistência do Estado frente aos estragos da guerra. Como diz Souza, trata-se de obras que, ao expor ao espectador a narrativa de mulheres abandonadas, cumprem um papel duplo: por um lado há o caráter documental de resgate da memória; por outro, o apelo à justiça e o protesto para que tais vozes possam ser escutadas. A dimensão de resistência destas ações cênicas não se caracteriza apenas pela luta

contra o não-esquecimento, mas pela possibilidade da denúncia, uma denúncia simbólica.

As atrizes trazem para seus próprios corpos o arquivo documental acumulado como forma de reconhecer e vivenciar uma situação de subalternidade experimentada pelas sobreviventes frente a seus agressores. Mas nestes projetos as atrizes procuram romper com esta situação de violência cinicamente justificada pela ideia da subalternidade de gênero (SOUZA, 2012, p.5).

Ambas ações foram realizadas na rua. No caso de *Kay Punku*, assim como em *Rosa Cuchillo*, os espaços foram ainda mais específicos para aquele espectador que passa por mercados, praças, ou centros comunitários andinos. Tais cenários frequentados cotidianamente por mulheres com histórias semelhantes se transformam em possibilidade política. A ideia do espaço público como lugar de passagem de corpos domesticados de acordo com a lógica patriarcal é desestabilizada. Abrem-se fissuras no modo de vida normativos onde mulheres falam por si só, onde sua voz é amplificada, seu corpo visibilizado. Tratam-se de denúncias performativas que interrogam estruturas de gênero e incluem questões feministas nos debates da comunidade que precisam examinar “os regimes de violência que existem tanto em tempos de guerra, como em tempos de paz.” (DIAZ, 2019, p.1) Àquelas espectadoras andinas se devolve o direito à memória: lembrar para driblar a “amnésia social” (SOUZA, 2012, p.12), não apenas para que o terror não se repita, mas para que o emudecimento da presença feminina na ordem cotidiana não continue.

³⁵ CORREA, A. 2020, em apresentação: <https://www.facebook.com/DemusPeru/videos/521599758384604/>



4.3.2 Dizer, um ato político. Gritar, um ato estético



No me toquen ese vals | Luis Rodríguez Pastor (2014)

Em luta contra a insistência colonial e buscando romper estruturas patriarcais, não bastaria que Yuyachkani trouxesse ao bojo de seus espetáculos as discussões de gênero. Seria incoerente se as formas de produção do coletivo não formulassem um discurso cênico que reivindicasse maior participação feminina na sociedade. Assim, os homens e mulheres têm o mesmo espaço de criação e fala dentro do grupo. Todos compartilham responsabilidades e direitos para além de favoritismos e privilégios de gênero. Por outro lado, desde os anos 80,

as atrizes sentiram a necessidade de se reunir à parte, a fim de investigar questões que não interessavam tanto aos demais integrantes.

Um dos marcos do trabalho com temas e corpos femininos deu-se em 1983, quando as irmãs Ralli e Correa decidiram se juntar para investigarem as próprias questões que até então não tinham sido exploradas nas produções do grupo, mais preocupado com discussões sociais. De acordo com as atrizes, foi a primeira vez que puderam dar credibilidade às suas memórias de filhas, netas e mães. Mesmo que naquele momento não nomeassem, a prática da *actriz-testiga* esboçava suas origens. Tais encontros em parceria com a bailarina Magdalena Giesecke foram importantes para as atrizes se posicionarem dentro de um grupo que, embora operasse na criação coletiva e não-hierarquizada, guardava resquícios machistas praticados não apenas pelos homens, mas também por elas mesmas.

Teresa Ralli aponta a fragilidade deste trabalho que a princípio estava demasiadamente focado em histórias íntimas e confrontações com os homens. Pelo que parece, faltava dar tempero social à condição de *actrizes-testigas* que ali nascia. O equilíbrio entre testemunho particular e sua ancoragem no contexto histórico foi conquistado ao longo dos anos. Por outro lado, só o fato de aquelas atrizes se disporem a dizer de si, já era significativo. O experimento de romper o silêncio se destacava de um cenário unicamente particular para provocar certa desestabilização no cenário público que naquele momento reservava pouco espaço para a mulher falar dela mesma. Aqui, o ato de dizer é ato político quando fura o sistema pós-colonial cujo machismo entranhado se empenha em anular a voz feminina.



A primeira dificuldade daquele processo revelou-se com a demanda de construir um espetáculo. As artistas estudaram textos com temas de gênero como obras de Aristófanes, mas nenhum deles parecia suficientemente interessante. O grupo então se deu conta da necessidade de se comunicar com outras mulheres “não ficando encerradas nas nossas próprias histórias,”³⁶. As atrizes organizaram dois tipos de trabalho. O primeiro, com dramaturgas, diretoras e atrizes de coletivos peruanos. O segundo com mulheres sem experiência teatral prévia que compuseram o conjunto de oficinas do *Teatro Mujer* (1988 a 1991) com membros das organizações feministas *Movimiento Manuela Ramos* e *Colectivo Fliora Tristán* nos bairros periféricos de Pamplona e Villa El Salvador.

Vale a pena destacar que embora tenham ocorrido há mais de 30 anos, tais práticas contêm não apenas preocupações que se estendem até a atualidade, como gestam metodologias de trabalho aprofundadas em processos posteriores. Segundo Ralli, houve a descoberta de conceitos e nomeação de jogos e procedimentos. O que começou como possibilidade de explorar corpos e temas femininos se converteu em construção de linguagem acerca da intimidade e identidade, além de impulsionar trabalhos com a comunidade, sedimentando uma pedagogia que até hoje encontra seu lugar.

Nas oficinas do *Teatro Mujer*, as participantes realizaram diversas práticas teatrais, de artes plásticas, musicalização e ritmo. O entendimento do corpo como potência de fala e diversidade e não enquanto objeto a ser utilizado para a lógica

doméstica ou reprodutiva foi foco do trabalho. Tais oficinas terminaram em montagens ou *pasacalles* nas quais as mulheres ocuparam as ruas de suas comunidades, desequilibrando a ordem cotidiana do espaço público por um lado e da imagem acostuada do feminino, por outro. Tocavam instrumentos tradicionalmente masculinos como tambores e as andinas *zampoñas* (flauta de pã), andavam de pernas de pau, construía imagens acerca das opressões de gênero. Em um dos processos, as participantes se dividiram de acordo com os tipos de violência: familiar, social e violência causada pelo conflito armado. Para cada um deles, uma representação plástica foi criada e usada no desfile do Dia mundial da Não Violência contra a Mulher. Em outro trabalho, foi a vez das assessoras legais³⁷ dos mesmos bairros saírem às ruas com máscaras e grandes bonecos construídos por elas, para denunciar maus-tratos generalizados na sociedade.

Apenas o fato de ocupar a rua faz com que tais práticas se alinhem às contribuições de movimentos feministas que relativizam fronteiras entre o público e o privado nas quais a função social e o caráter pessoal estariam opostos. Com essa compreensão, é problematizado o lugar doméstico da mulher enquanto característica natural, e da hierarquização entre os diferentes gêneros.

As expectativas sociais conduzem ao desenvolvimento de habilidades diferenciadas pelas mulheres e pelos homens. A eles cabe o exercício da autonomia e a elas subordinação e obediência. Os papéis convencionais de gênero e de divisão do trabalho levam a uma disparidade da participação de mulheres e homens na vida pública. Relações mais justas na vida doméstica permitiriam às mulheres um horizonte de maiores possibilidades de participação na sociedade. Faz

36 RALLI, T. em entrevista à pesquisadora, 2019.

37 Moradoras do bairro de Villa el Salvador que oferecem assessoria jurídica a mulheres da comunidade, mediando conflitos antes de passar para instâncias judiciais.



parte da agenda feminista a busca por uma sociedade onde ser mulher ou homem não determine o grau de autonomia e de vantagens ou desvantagens ao longo da vida. Uma mulher defender, no âmbito político, aquilo que considera justo, deveria ser tão normal quanto um homem defender suas ideias (HAAS, 2017, p.99).

A pesquisa se estendeu quando, em 1985, as irmãs Ralli e Correa convidaram artistas de outros grupos peruanos para trabalharem temas de gênero na cidade de Huampaní, perto de Lima. Para começar, Teresa, coordenadora dos encontros, pediu que cada uma das participantes trouxesse um exercício cênico baseado em experiências pessoais. A atriz conta que nessa época poucos trabalhos partiam de narrativas individuais. Aquelas mulheres estavam acostumadas a falar de um personagem ou de uma questão social: “As coisas eram muito secretas, obscuras, e por isso havia a dificuldade em compartilhar. Era a primeira vez que mergulhávamos na aventura de falar de nós mesmas, mas sempre através da linguagem teatral” 38. A pergunta estava lançada: como converter material pessoal em material cênico que signifique e faça sentido também para outros espectadores? Como tratar a narrativa e memória particular através do matiz da teatralidade?

Éramos da mesma idade, mulheres sem espaço para falar de muitas coisas. Fomos entendendo que nossos grupos de teatro eram machistas onde estávamos a serviço do pensamento alheio. Era desafiador o fato de nos expormos ou de processarmos nossas questões e convertê-las em material cênico interessante para outros³⁹.

Foi muito bonito porque nos demos conta de que todas éramos mulheres, que estávamos entrando por um caminho de igualdade. Para além do fato de que algumas faziam um tipo de teatro, e outras faziam outro, éramos filhas, esposas, mães, irmãs, algumas vítimas, ou seja, nos revelamos de outra maneira⁴⁰.

Tais descobertas foram conquistadas em associação com exercícios – muitos deles feitos nas oficinas em comunidades e organizações – que serviram de ferramentas para transformar a bagagem íntima em material estético a ser compartilhado. Como veremos na análise dos *Talleres de autoestima*, e como vimos nos *laboratorios abiertos*, este foi um dos caminhos de Yuyachkani, no qual a teatralidade impulsiona testemunhos a adquirirem outra roupagem. A partir do momento em que as narrativas daquelas mulheres passavam pela pátina poética, deixavam de ser meramente subjetivas: ganhavam corpo e espaço, ganhavam endereçamento. A operação de *actriz-testiga* rompia o silêncio e arranjava tais histórias em novos quadros. Dizer era um ato político, mas dizer de forma estética era como gritar para ser melhor escutada. O grito fura a ordem cotidiana, emoldura a memória, destacando-a de domesticações sociais. Fazendo teatro, as mulheres legitimavam seu testemunho, como se gritassem a muitos ouvidos: “eu existo”, “o patriarcalismo existe”, “estou aqui”, “sofri violência”, “fui alvo de machismo”, “não quero ser mãe”, “gosto de ser mãe”, “odeio ser mãe”.

Nosso objetivo era propor a essas mulheres uma maneira diferente de verem a si mesmas, descobrirem possibilidades de romper sua rotina, revelar entre todos os mecanismos que a sociedade nos imprime e leva a nos comportar de determinada maneira e nos nega

38 RALLI, T. em entrevista à pesquisadora, 2019.

39 RALLI, T. em entrevista à pesquisadora, 2019.

40 CORREA, A. em entrevista à pesquisadora, 2019.



outras. E sobretudo abrir a possibilidade de comunicarmos para além das palavras (RALLI, 1991, p.6).

Muitas foram as oficinas e os encontros nacionais com atrizes. Como conta Teresa, o compartilhamento entre as participantes com bagagens diversas se tornou característica fértil daquelas reuniões. Paralelamente, as artistas de Yuyachkani assistiram e produziram ciclos de palestras e debates, participaram de seminários e jornadas, realizaram o *Festival Teatro Mujer* e se inseriram em organizações maiores de alcance mundial como o *Magdalena Project*⁴¹. Com este mosaico de eventos formularam-se novas perguntas acerca da luta feminina, decisiva para a sedimentação da pesquisa que as artistas do grupo já traçavam desde o início da sua formação.

Na volta para a sala de ensaio, mais de 10 anos depois do primeiro workshop interno com a dançarina Magdalena Giesecke e depois dos encontros com diversas comunidades de mulheres, as atrizes, agora mais nutridas de material, produziram o espetáculo *La primera cena* (1995), com direção de Teresa Ralli e atuação de Ana Correa, Rebeca Ralli e Lucia Lora. Como em outras produções em que se combinavam dimensões subjetivas e sociais, esta também entrelaçava memórias das atrizes a seus contextos históricos. Na peça, três amigas se reúnem para jantar no último dia do século XX, conforme combinado vinte anos antes. Uma destas personagens, militante de direitos humanos, é assassinada e em seu lugar, está sua filha. A outra, formada em Artes Plásticas, deixa de

exercer seu ofício depois de ter se casado. As três protagonistas se reúnem na cozinha enquanto preparam o jantar revisitando momentos nos quais puderam decidir ou não o próprio destino.



La primera cena | Arquivo Yuyachkani

Para Teresa Ralli, este foi um trabalho diferente das ações que experimentavam antes e fora da sala de ensaio. Nas práticas anteriores, o ativismo e a urgência de uma resposta imediata contra algumas questões de gênero, como por

⁴¹ Fundado em 1986, no país de Gales, *Madalena Project* é uma rede multicultural na qual se compartilham trabalhos de mulheres em artes e performance, criando fóruns de discussão e ações de visibilidade feminina. <https://www.themagdalena-project.org/pt-br/content/magdalena-project>



exemplo a da violência, demandava uma linguagem mais literal. Com a criação de La primera cena – obviamente ancorada em processos construídos ao longo daqueles 10 anos –, as artistas descobriram outros modos de apresentar suas perguntas, de poetizar seu discurso. Por exemplo, o fato de o espetáculo partir de uma imagem cantada pela mexicana Amparo Ochoa sobre o massacre de Tlatelolco (Cidade do México, 1968), de algum modo subvertia os esquemas estéticos literais/panfletários feministas: “*Se va la vida, se va al agujero como la mugre en el lavadero*” [A vida se vai, vai-se para o buraco, como a sujeira na pia]. A ideia de que a existência de quem passou a vida lavando roupa ou louça se vai junto com a água suja escorrendo pelo ralo, fomentou a construção de imagens como estender a própria roupa, a roupa das mães de cada uma das atrizes, o jogo com cestas de mercado, a dança com os cabelos como liberação da sensualidade, carregar malas como quem carrega as próprias penas, abrir malas como abrir segredos. Neste embrião da operação de tais *actrices-testigas*, atam-se as tranças entre memórias individuais e coletivas que através da linguagem teatral lançam o testemunho para a esfera poética/política.

Um dos exemplos no qual as artistas mesclam tais instâncias ocorre em *Confesiones* (2013), onde Ana Correa compartilha muitos de seus processos criativos. Esta retomada lhe permite falar de sua infância, da relação com os pais, do fracasso do casamento, da vida de estudante de teatro e de integrante de Yuyachkani, sempre em relação com o contexto do Peru. O espetáculo conta com três planos simultâneos – vida da atriz, do grupo e do país – o que indica mais uma vez que no projeto do coletivo é difícil pensar o âmbito pessoal e o âmbito artístico independentemente de seus entornos políticos; esse tripé sobre

o qual os testemunhos, através da linguagem, ganham dimensões sociais tornando-se o contraponto dos processos coloniais e suas ditaduras de comportamento, pois furam estruturas patriarcais, preenchendo espaços vazios de uma História insuficiente.

As partículas de ações e gestos pessoais são o que nutre a linha dramática e as séries físicas desenvolvidas pelas atrizes no processo criativo. Neste trajeto a transformação do arquivo (testemunhos) em ações físicas é resultado de exercícios nos quais as atrizes procuram segmentos próprios de sua memória corporal, resultante de uma cultura de ator intensa, característica das atrizes em questão, mas também gestos e comportamentos sociais (SOUZA, 2012, p.10).

Nesse processo de compartilhar “confissões” desses personagens, o personagem te cruza como mulher, como cidadã, militante, mãe, como membro de um grupo que, nos vinte anos de violência que houve nesse país, foi criticado, investigado, ameaçado. Todos esses elementos estão presentes no momento em que o grupo cria, que a atriz ou o ator gera uma presença; uma presença que acaba desenvolvendo-se e convertendo-se em um personagem. É o que faz *Confissões*, mostrar como a realidade e a ficção se cruzam e mesclam; porém, definitivamente, onde faço essa fusão é na cena (CORREA Apud HAAS, 2017, p.103).

Ana começa *Confesiones*, vestida com todos os figurinos sobrepostos, e vai se despindo à medida que cada personagem é evocado. Ao final, termina nua, física e metaforicamente, como quem revela o que há por baixo de tantas cascas e camadas sociais. A materialidade do corpo nu também escancara o corpo de outras mulheres, marginalizadas e excluídas como a personagem de Paucartambo ou a amazônica ashánika violada por senderistas. Sua cruzeza denuncia corpos massacrados, esterilizados e silenciados de indígenas e camponesas, maiores vítimas da violência no país. O corpo pessoal, o corpo simbólico e o



corpo histórico se confundem. Mais que isso, o corpo dissidente em toda sua visualidade estampa no olho do espectador as tantas possibilidades de vida para além das oferecidas pelo projeto branco e masculino da pós colônia.



Confesiones | Luis Rodríguez Pastor (2015)

4.3.2 Talleres de autoestima: pintar o corpo-paisagem, cartografar o corpo-memória

Como conta Ralli, um dos estopins para o interesse de Yuyachkani com as discussões de gênero se deu no início da jornada nos anos 70, com *Alpa rayku*, na qual ela e as colegas cantavam, dançavam e tocavam instrumentos usados normalmente por homens quando interpretavam camponesas ligadas às lutas pela terra. Ao final das apresentações em comunidades andinas, as

espectadoras – muitas por primeira vez assistiam a uma obra de teatro – se aproximavam, curiosas em entender o funcionamento da representação. Contavam suas histórias e perguntavam como uma mulher era capaz de estar daquela maneira no palco e de igual para igual com os outros integrantes do grupo.

Graças a essas mulheres que nos procuravam após as apresentações, cheias de admiração pelo trabalho, fomos acumulando informação sensível e entendendo o complexo mundo das relações entre homens e mulheres. Assim, iniciamos nossas perguntas que com o tempo foram se transformando em ações artístico-pedagógicas (RALLI Apud HAAS, 2017, p.84).

As atrizes perceberam a necessidade do trabalho que, além de trazer tais discussões ao bojo dos espetáculos, efetivasse espaços para que peruanas pudessem falar, aparecer, experimentar novas possibilidades de ser, de habitar o mundo. O espanto daquelas espectadoras em 1972 impulsionou o diálogo de Yuyachkani com diversas organizações, fazendo com que a busca pelo protagonismo dentro da cena se estendesse à própria comunidade Como conta Ralli, as oficinas com mulheres foram enriquecidas pelo movimento de ida e volta, em relação mútua entre o espaço pedagógico e o campo das descobertas das atrizes em seus processos de criação. Neste movimento análogo ao trânsito com os *laboratorios abiertos* a construção de conhecimento ocorre no limiar, que não separa, mas une instâncias políticas e poéticas e inclui no projeto mesmo do grupo, o trabalho com seu entorno.

Cada vez que contribuimos com o despertar de participantes em oficinas dentro de um trabalho pedagógico, estamos também fazendo perguntas a nós mesmas. Não é algo mecânico que surge do nada, mas construímos pontes a partir do que faz sentido para nós e para elas (...). Isso ocorreu no processo de *Antígona* no qual



participaram mães, filhas e netas de vítimas do conflito armado. Eu contava a história da tragédia de 2.500 anos e pedia para que, a partir dela, aquelas mulheres contassem as suas. E reiterava que no palco eu não iria mencioná-las. Entretanto, elas estavam ali⁴².

Talleres de autoestima | Arquivo Yuyachkani



Neste contexto foi germinado o *Taller de autoestima* (a partir de 1999) oferecido a jovens e adultas, com ou sem experiência teatral. Incluído no fio da pesquisa de Yuyachkani com temas femininos, as distintas edições duraram quatro encontros de cinco horas cada um, e aconteceram na sede do grupo, além de comunidades na periferia de Lima, como na *Agrupación Femenina en Defensa y Promoción de la Mujer* (AFEDEPROM); *Coordinadora Nacional de Desplazados y Comunidades en Reconstrucción del Peru* (CONDECOREP); *Mujeres de la Central*

de Comedores del Distrito de El Agustino; e *Instituto Pedagógico de Villa El Salvador*. Em cada uma das oficinas, uma observadora de fora denominada cronista acompanhou as sessões, para o registro das atividades e comentários das participantes. Depois de algumas edições, fizeram-se cursos direcionados apenas às cronistas, intitulados *Taller de promotoras de talleres de autoestima*, para que elas também pudessem experimentar no próprio corpo o que haviam testemunhado.

De acordo com a cronista Maritza Villavicencio (Apud RALLI 2003) – que acompanhou diversas oficinas de autoestima –, os eixos do trabalho se dividiam entre corpo, voz, objetos cotidianos, máscara, improvisação e reconstrução da memória biográfica. Estes fundamentos objetivam a problematização de condicionamentos cotidianos, hábitos sociais e insistências patriarcais através da linguagem teatral e da ação poética. Mais uma vez, os relatos individuais de cada participante-*testiga* ganhariam corpo e poderiam ser postos em cena adquirindo um porte político.

Segundo Ralli, diferentemente de cursos anteriores dirigidos a comunidades, este não objetivava apresentações públicas finais. Ao invés da formalização, investia-se no trabalho mais íntimo de cada participante, que se estendia à sua memória social e familiar. Ao mesmo tempo, a noção de autoestima – palavra em voga no Peru daquela época e revista atualmente pelas integrantes do grupo – pouco se relacionava a um processo terapêutico. A busca pela valorização de si passava pelo entendimento da subjetividade não como algo isento de

⁴²RALLI, T. em entrevista à pesquisadora, 2019.



construções sociais, mas como reflexo de contextos, especialmente os pós-coloniais que fixam respectivos automatismos de gênero. As atividades pretendiam descondicionar usos do corpo como maquinaria que serve ao sistema de violência e consumo dominados pelos homens, buscando reconhecer que arranjos físicos são passíveis de serem desmontados. Aqui autoestima tem a ver com arejar e colocar em movimento outras possibilidades de ser, investigando através da potência da linguagem teatral, o próprio corpo enquanto receptáculo de memória, “sejam estas dolorosas ou felizes, ou se tiverem a ver com ausências e carências: todas elas vão se fixando no corpo dando à pessoa uma determinada maneira de se mover ou não mover, de relacionar-se com seu entorno ou não se relacionar” (RALLI, 2003, p.22).



Talleres de autoestima | Arquivo Yuyachkani

Uma das primeiras oficinas dirigidas a mulheres foi feita com organismos feministas nos quais as participantes, embora tendo clareza intelectual de sua condição social, despunham de pouca disponibilidade ao jogo e à prática. “Queriam resolver tudo sentadas, falando das coisas que deviam fazer com as mulheres do país, mas a elas mesmas lhe faltava impulso para entregar-se a uma experiência lúdica” (ibidem, p. 17). Ainda que dizer seja ato político, foi preciso engajar o corpo para que as discussões de gênero ultrapassassem o debate meramente teórico ou literário. Para Ralli, este movimento marca a diferença de uma oficina de teatro com relação às lutas de grupos militantes da época. A inauguração de novas subjetividades e de representações e representatividades do feminino está no cerne destes cursos, cujas participantes puderam, antes de falar/teorizar sobre si, fisicalizar e implicar seu gesto, experimentando na carne o drible às normas de comportamento.

Para Villavicencio, a importância de tal projeto se liga ao caminho do feminismo que historicamente tira do corpo seu determinismo biológico e o realoca em um contexto cultural e social. A lógica da natureza dá lugar à lógica política; e no caso das oficinas há ainda a lógica poética. Como diz a cronista, esta é uma possibilidade de escape da fatalidade da reprodução, na qual a mulher contesta a ideologia colonial/patriarcal, tornando-se dona de seu corpo e de sua sexualidade. Além disso, outras ditaduras do corpo, como as da beleza, da juventude, saúde e bem estar, são desconstruídas ao longo das oficinas, ressignificando o corpo e dando a ele múltiplas possibilidades de existência. Trata-se de um processo aberto a novos imaginários e práticas do feminino, fazendo com que as participantes atribuam e inventem outros significados de ser mulher no mundo.





Talleres de autoestima | Arquivo Yuyachkani



Talleres de autoestima | Arquivo Yuyachkani

Para isso, as oficinas se valeram do uso de máscaras, trabalho constante de Yuyachkani na busca por um corpo outro e extracotidiano. Entretanto, este elemento ganha novos sentidos com o projeto metafórico de “tirar a máscara”, desnudar-se, mostrar-se sem estereótipo particular, social ou de gênero. A máscara contém o paradoxo de esconder e revelar, de neutralizar e estilizar, e por isso tende a liberar seu portador de amarras pessoais. As participantes, escondidas por outro rosto, sentiam-se confortáveis em arriscar novas condutas e construções físicas. “Como nosso rosto cotidiano estará coberto, teremos a liberdade de deixar sair nossos outros corpos” (ibidem, p. 71).

Em um dos exercícios cada participante constrói sua máscara moldada no próprio rosto sem cores ou gestos de expressão. Uma vez feita, é observada com certo distanciamento, como se pudesse ser vista no espelho. As jogadoras são

convidadas a identificar traços de herança, linhas do pai, da mãe ou filhos e traços exclusivos. Em seguida, essa neutralidade aparente é revestida de “maquiagem” na qual cada participante está livre para confeccioná-la de acordo com gostos ou desejos de serem outras. As novas feições fazem com que a imagem primeira de si possa ser superada e reinventada.

O mesmo movimento de desconstrução e retomada de identidade é feito com a voz, considerada potência material e simbólica não apenas nas oficinas de autoestima, mas em todo o trabalho do grupo até hoje como analisado nas práticas conduzidas por Teresa e Rebeca Ralli nos *laboratorios abiertos*. A voz como o corpo é única e, evidenciando marcas e memórias, guarda condicionamentos dados pelo entorno social. Na sociedade patriarcal, a presença feminina é silenciosa e seu pensamento não precisa ser audível. A voz ainda é materialização de ideia, é palavra, vibração, som colocado no espaço, possibilidade de compartilhamento e endereçamento de mensagens. Por isso, no trabalho das oficinas, busca-se desconstruir essa impotência e convidar as participantes a “tomar a palavra”, a “falar mais alto” e a se colocar – seu corpo e sua voz – no mundo, para serem vistas e escutadas.

Um desses exercícios propõe às participantes falarem seus nomes e outras palavras de forma a agir com o som no espaço. Ações simples como empurrar, acariciar, puxar, assoprar são tomadas como imagem-referência para que as palavras sejam experimentadas de modo extracotidiano e, com isso, as vozes das jogadoras rearranjadas. Em seguida, em duplas, uma das participantes deve ficar de olhos fechados, e a outra conduzi-la pelo espaço através de sons. Quem está sendo levada deve reagir corporalmente ao estímulo sonoro, seja por



movimentos, seja por deslocamentos. Aos poucos, a condutora deve substituir sons por palavras reconhecíveis, mantendo a mesma dinâmica.

Essa materialização da voz devolve ao dizer a sua devida potência. As inúmeras formas de falar algo e sua transformação em ação, em atitude corporal, engajam as participantes no caminho da visibilização. Ao experimentarem diversos tipos de volume, projeção e intenção, as mulheres ensaiam possibilidades de se colocarem e de serem escutadas. “Ter voz”, e “tomar a palavra” deixam de ser metáforas, para, através do jogo serem práticas, no corpo e no espaço.

O trabalho com objetos vai na mesma direção. Elementos que a priori são relacionados ao universo feminino como os da vida doméstica (panelas, sacolas de mercado, colher de pau) e aqueles ligados à ditadura da beleza (sapato, maquiagem, vestidos) são tirados de seu contexto original e realocados em outra perspectiva. Como em uma “*rebelión de objetos*”, as participantes podem explorar usos diferentes daqueles para os quais foram criados em agenciamentos lúdicos de ruptura simbólica. Aqui, o clássico jogo de resignificação, no qual uma vassoura pode se transformar em cavalo ou um ferro de passar pode se tornar carrinho, abre a possibilidade de se repensar os estigmas do gênero.

Jogar nos dá a possibilidade de voltar para a vida cotidiana com olhar fresco e com a sensação de poder sobre o espaço público. Um poder que permite modificá-lo, recriá-lo, acomodá-lo às aspirações pessoais de cada mulher. Jogar com objetos possibilita também a abertura para o mundo sensível de cada uma. (Ibidem, p. 27).

Por fim, todos esses eixos são experimentados a partir da improvisação que reivindica o estado processual da criação, afastando a obrigação de acabamento ou de produto a ser consumido. A imaginação é demandada e a habilidade

criativa desenvolvida. O risco e o desafio de encarar o inesperado e equacionar problemas de ordem não cotidiana fazem com que as participantes exercitem uma ação inventiva no aqui e agora. A improvisação tece o trabalho com a voz, o corpo, o objeto e a máscara em redes que acolhem a participante e estimulam a reflexão sobre si e seu entorno, produzindo novos entendimentos sobre ser mulher neste mundo.

A preocupação pedagógica das irmãs Ralli e Ana Correa se estende ainda na feitura do livro *Talleres de autoestima: um manual em el escenario del mundo interior*, que sistematiza as atividades elaboradas durante as oficinas em formatos de fichas descritivas. As narrativas dos dias de trabalho abrem o apetite daqueles que querem saber mais da experiência ou ainda utilizá-la em ações pedagógicas semelhantes. A própria metodologia da feitura das fichas também se encontra em anexo do livro; nelas as escritoras interessadas pela continuidade do trabalho inauguram um modo de registro: o nome do jogo, sua descrição e variação, seu objetivo e tempo de duração.

Ao analisar as fichas é possível perceber o fio pedagógico que tece os encontros, no qual os exercícios vão se complexificando ao longo do curso. Os primeiros jogos se relacionam a dinâmicas de escuta e de confiança. Neste início a palavra é pouco evocada; tocar e olhar o próprio corpo e o do outro se configuram como principal desafio. São propostas tarefas coletivas como cantar ou caminhar juntas, aliadas àqueles exercícios de consciência e imaginação do corpo, interna e externa. Por exemplo, ao pedir que as participantes redobrem sua atenção ao funcionamento e à anatomia dos pés, a condutora alia imagem física a imagens de memória, de desejos; a imagens outras.



Recordemos tudo o que pisamos com nossos pés, que lugares caminhamos todos os dias, que encostas subimos, que escadas de que casas. Pensemos por um momento nesses lugares que não pisamos e que queremos ir. De repente imaginamos que estamos pisando esses mesmos lugares do sonho. A que lugares conseguimos chegar? (Ibidem, p. 42).

Outras partes do corpo também são evocadas e revistas de acordo com novos sentidos menos utilitários. Descolonizar o corpo também é atentar-se para: pernas e seus movimentos de liberdade; órgão sexual e seu prazer e desprazer; ventre e seu centro de força e centro de vida; peito e seu ar, angústia, felicidade, alimento; costas e sua carga e descarga; braços e sua capacidade de carregar e abraçar; mãos e sua habilidade de acariciar, golpear, trabalhar, criar; o rosto e sua risada, palavra, silêncio e olhar; cabeça e seus pensamentos, memória e lembranças escondidas. Essa descoberta da metáfora se revela no depoimento de uma participante acerca do jogo de cruzar o espaço de olhos fechados: “na metade do círculo senti que eu já havia chegado, mas ainda faltava; sempre falta algo nesse caminho que não conhecemos e que temos que construir”⁴³.

Na sequência do curso, outras atividades mais complexas vão sendo propostas. A demanda da imaginação alia-se agora à criação de um espaço de intimidade, no qual as participantes já se sentem à vontade para compartilhar memórias de infância, dores do presente e desejos para o futuro. Em dinâmicas coletivas onde se matizam relato oral e investigação corporal, as jogadoras acumulam experiências e, ao longo dos quatro dias, avançam no conhecimento da linguagem cênica. O exercício mais complexo talvez seja o chamado *Hacer realidad un*

deseo, que reúne jogos anteriores. Além disso, a divisão entre palco e plateia favorece a atenção na mirada e o enquadramento teatral no qual as jogadoras ariscam exposições individuais. Em um espaço delimitado enquanto casa, com figurinos, objetos cotidianos e de memória, cada participante, portando a máscara de si já confeccionada de acordo com seu gosto, é convidada a “ensaiar a realização de um desejo” (Ibidem, p. 74), ou seja, jogar com os elementos teatrais a possibilidade de ser diferente.

Os sonhos e desejos das mulheres atravessam muitas gamas e cores: uma delas subirá na mesa e dançará, porque sempre sonhou em ser bailarina; outra simplesmente fará um bolo, colocará a mesa e sentará ao lado de seus filhos para comer com tranquilidade; alguma descansará em solidão; haverá quem faça uma mala muitas vezes para viajar pelo mundo e não faltará alguém que, vestida de festa, dançará até o êxtase (Ibidem, p. 75).

Com espaços reservados à reflexão sobre o que foi experimentado, as mulheres atribuem sentido às práticas. Este movimento é arrematado com a escrita de uma carta no último encontro, na qual, depois de revisitarem o percurso, cada participante analisa suas descobertas, dificuldades e possíveis projeções futuras provocadas pela oficina. Com esta atitude, Yuyachkani se mostra preocupado com o caráter pedagógico da avaliação, na qual as envolvidas podem problematizar e tomar consciência das ações realizadas. O próprio livro conta com falas destas mulheres, retirando das condutoras o monopólio de conhecimento para que os saberes selem tecidos horizontal e coletivamente.

⁴³ Depoimento da participante Antonia, Apud RALLI, T. 2003, p. 45.



O último exercício conclui a trajetória da oficina. A ação *El paisaje interior* convida cada mulher a preencher o desenho do contorno de seu corpo em tamanho real que haviam feito no primeiro dia. São disponibilizados materiais como tintas, jornais, sementes, para que recheiem e tornem mais complexo aquele mapa corporal. Depois da jornada sensível, o território pessoal de cada uma se modificou? Ao tentar responder a essa pergunta, as participantes “batizam” suas silhuetas preenchidas com outro nome, coroando a experiência de liberdade de serem elas mesmas. De serem outras.

Em quatro dias é impossível provocar mudanças radicais nas pessoas que viverão a experiência. Entretanto, podemos aspirar que os quatro dias tenham sido tão intensos, brilhantes e cheios de surpresas, que cada uma saia com uma pequena descoberta sobre si, com olhar carregado de matizes para redescobrir seu cotidiano e, certamente, com uma sensação de poder para revolucionar a própria vida (RALLI, 2003, p. 32).



Os *talleres de autoestima* não foram as últimas ou mais importantes práticas com mulheres conduzidas por Yuyachkani. Entretanto, de todas elas, é a que possui o registro mais organizado, com sistematização metodológica disponível para análise. O conjunto de oficinas inclui dispositivos, jogos e intenções descobertas nos trabalhos anteriores feitos com comunidades e artistas peruanas. Ana Correa conta que hoje em dia prefere outros nomes em vez da palavra *autoestima*. Segundo a atriz, estas práticas trabalham mais do que o apreço por si, englobando outras potências como noção de “fortaleza” das participantes. Correa ainda defende de que se trata de um convite à problematização da memória por um lado e sua persistência, por outro. Aquelas mulheres puderam encontrar traços sociais e familiares. Pertencem a uma linhagem, a um grupo maior que elas mesmas. Carregam e são responsáveis pela memória que passa pelo corpo, uma memória que é antiga e poderá ser olhada com desconfiança, para que se transforme e legue novas formas de existência às suas filhas e netas.

Como o corpo andino, como o corpo afrodescendente, como o corpo de qualquer ser humano, o corpo da mulher não é um *campo de batalha*, não é território a ser colonizado, nem explorado. Dele não se deve extrair nenhum trabalho, nenhuma riqueza. Não há escassez nem abundância deste produto-corpo a ser comercializado, disputado, acumulado. Mesmo assim, as forças de poder insistem na “*basurização*” destas existências. No caso peruano, como anunciado por Spivak e relocalizado por Santisteban, o fato de ser mulher andina potencializa o nível e natureza do descarte e amplia o convite ao extrativismo, que segundo a socióloga argentina Veronica Gago, não é apenas modalidade econômica, mas



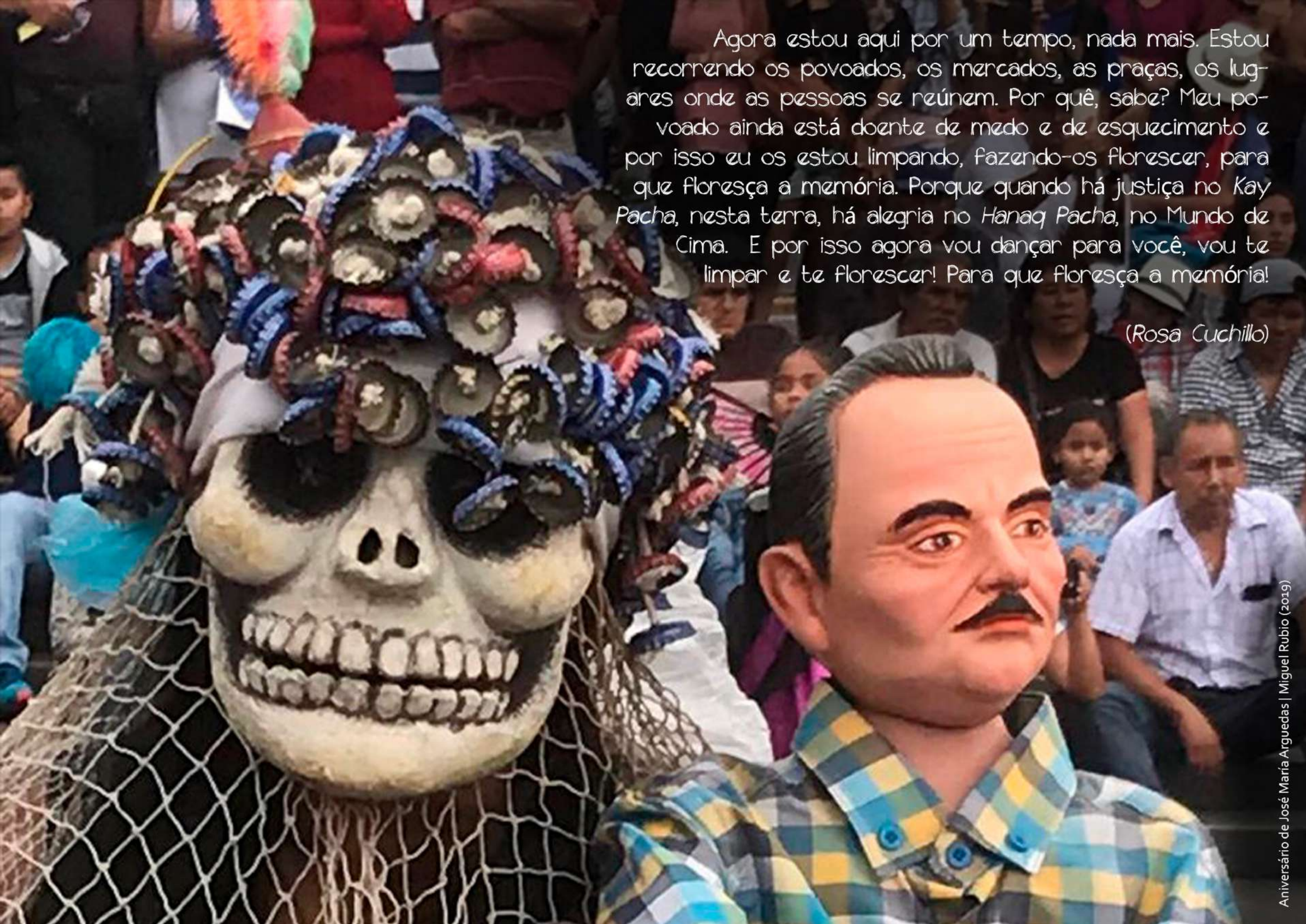
se articula a partir de “violências sexuais enquanto violências políticas em uma maquinaria de saqueio, despojo e conquista” (GAGO, 2020, p.114).

As práticas pedagógicas com mulheres propostas pelas artistas de Yuyachkani tentam retomar a potência – que para Gago significa capacidade desejante, força que impulsiona cada corpo possível – destas vidas. Tais oficinas possibilitam que suas participantes entendam que “não sabemos do que somos capazes até experimentar o deslocamento de limites em que nos convenceram a acreditar e que nos fizeram obedecer” (Ibidem, p. 10). Yuyachkani desloca o limite especialmente quando tais práticas são feitas em espaços públicos, em

contextos de marchas ou instalações urbanas, como nos *pasacalles* do *Teatro Mujer, Nunca más contra ninguna mujer*, ou apresentações de *Kay punku* em lugares abertos. Como veremos, a tomada da rua pelos corpos femininos os tira do silenciamento e invisibilidade. Políticas extrativistas de morte e esquecimento tentaram varrer estas vidas, excluí-las do mural histórico heroico e esconder provas de violência. Mas estas mulheres tomarão as cidades, sairão na luz do mundo público e dançarão como *Rosa Cuchillo* que, mesmo morta, insiste na sua jornada de luta, soprando na memória de todas, sua potência ancestral, feminina e andina.



La primera cena | Arquivo Yuyachkani

A photograph capturing a vibrant cultural festival. In the foreground, a large, intricately decorated skull mask is the central focus. The mask is white with black eye sockets and a wide, toothy grin. It is adorned with a dense arrangement of blue and white fabric flowers and other colorful ornaments. The mask is suspended from a white net. To the right, a man with a mustache, wearing a blue and yellow plaid shirt, looks towards the camera with a neutral expression. The background is filled with a crowd of people, some wearing traditional hats, creating a sense of a lively community gathering.

Agora estou aqui por um tempo, nada mais. Estou recorrendo os povoados, os mercados, as praças, os lugares onde as pessoas se reúnem. Por quê, sabe? Meu povoado ainda está doente de medo e de esquecimento e por isso eu os estou limpando, fazendo-os florescer, para que floresça a memória. Porque quando há justiça no Kay Pacha, nesta terra, há alegria no Hanaq Pacha, no Mundo de Cima. E por isso agora vou dançar para você, vou te limpar e te florescer! Para que floresça a memória!

(Rosa Cuchillo)

Ressuscitar os mortos, tornar visível,
emoldurar: estatuas de mármore não
imortalizam constelações miúdas



Não é fácil eliminar um corpo. Uma vida é fácil. Uma vida é cada vez mais fácil. Mas fica o corpo, como o lixo. Um dos problemas desta civilização: o que fazer com o próprio lixo. As carcaças de automóveis, as latas de cerveja, os restos de matanças. O corpo boia. O corpo vai dar na praia. O corpo brota da terra, como na Argentina. O que fazer com ele? O corpo é como o lixo atômico. Fica vivo. O corpo é como o plástico. Não desintegra. A carne apodrece e ficam os ossos. Forno crematório não resolve. Ficam os dentes, ficam as cinzas. Fica a memória. Ficam as mães. Como na Argentina. Seria fácil se o corpo se extinguisse com a vida. A vida é um nada, acaba-se com a vida com um botão ou com uma agulha. Mas fica o corpo, como um estorvo. Os desaparecidos não desaparecem. Sempre há alguém sobrando, sempre há alguém cobrando. As valas comuns não são de confiança. A terra não aceita cadáver sem documentos. Os corpos são devolvidos, mais cedo ou mais tarde. A terra é protocolar, não quer ninguém antes do tempo. A terra não quer ser cúmplice. Tapar os corpos com escombros não adianta. Sempre sobra um pé, ou uma mão. Sempre há um bisbilhoteiro, sempre há um inconformado. Sempre há um vivo. Os corpos brotam do chão, como na Argentina. Corpo não é reciclável. Corpo não é reduzível. Dá para dissolver os corpos em ácido, mas não haveria ácido que chegasse para os assassinados do século. Valas mais fundas, mais escombros, nada adianta. Sempre sobra um dedo acusando. O corpo é como o nosso passado, não existe mais e não vai embora. Tentaram largar o corpo no meio do mar e não deu certo. O corpo boia. O corpo volta. Tentaram forjar o protocolo – foi suicídio, estava fugindo – e o corpo desmentia tudo. O corpo incomoda. O corpo faz muito silêncio. Consciência não é biodegradável. Memória não apodrece. Ficam os dentes. Os meios de acabar com a vida sofisticam-se. Mas ainda não resolveram como acabar com o lixo. Os corpos brotam da terra, como na Argentina. Mais cedo ou mais tarde os mortos brotam da terra. (VERÍSSIMO, L.F. 1985).

Ailton Krenak (2020) afirma que há 500 anos o homem branco, dentro da lógica da exclusão e manutenção de poderes, se esforça em evitar a circulação dos que aqui estavam, de seus corpos e saberes. Para o ativista, embora os europeus quando chegaram nas Américas quisessem fixar os povos indígenas em

“aldeias”, e desejassem que os mesmos se tornassem estátuas inertes, estas comunidades movediças e caminantes continuaram em movimento sem necessidade de construir monumentos por onde passavam. O monumento não faz sentido para quem não precisa fundar propriedades e demarcar territórios. E faz menos sentido para aqueles que não desejam estampar vitoriosos do curso da História em esculturas de mármore, pedra nobre que dificilmente se altera e se deteriora.

Segundo Krenak, a representação em monumento revela um tipo de existência eurocêntrica calcada na imobilidade e permanência que nega a possibilidade de transformação e deslocamento tanto dos detentores do poder, imortalizados em posturas heroicas, quanto dos grupos marginalizados, fadados ao esquecimento (em morte e em vida). Com a cultura do monumento, os povos originários são fixados não apenas na dimensão espacial, mas temporal, enlatados à imagem romantizada do bom selvagem, que não muda, não caminha, não produz conhecimento contemporâneo. Neste estereótipo, o próprio uso do conceito “povos originários” pode ser colocado à prova, já que, como alerta Cusicanqui, a palavra “origem” se remete ao passado estático. A antropóloga prefere reivindicar a “presença indígena a partir da originalidade de sua filosofia” (CUSICANQUI, 2015, p. 8).

Somos muito cinéticos, somos constelações em movimento. A primeira tentativa de pregar a gente para virarmos estátuas foi a dos jesuítas. Já que não deu para transformar a gente em pedra, tentaram ficar nos podando, porque se não podar, nasce um galho no nariz, uma folha na orelha. Estamos sempre sendo podados exatamente para não nascer muita coisa esquisita. Aos lugares em que nós moramos não caberia o nome de aldeia, não há a permanência necessária para caracterizar uma aldeia. Habitamos lugares



transitórios. Nunca fomos estátua, sempre nos movemos, cultivando paisagens de beleza e sem nenhuma pretensão de deixar monumentos.¹



Hecho en Perú | Arquivo Yuyachkani



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)

Em sua fala, Krenak desestabiliza noções de documento e monumento utilizadas pela historiografia hegemônica. Como visto nos primeiros capítulos nas ideias de Le Goff, tais suportes de memória não devem ser encarados como

manifestações naturais ou acidentais, isentas de escolhas de quem os constrói. Perpetuar, no caso do monumento ou legitimar, no caso do documento são as principais funções destes arquivos palpáveis e visíveis. Embora fabricados a partir de intenções, ambos carregam o poder da autenticidade, fixam narrativas incontestáveis. Esse efeito de prova é ainda mais fomentado quando facilmente acessados, seja pelo olhar atraído para grandes estátuas, edifícios, arcos do triunfo, seja pela pesquisa em fotos, matérias de jornal, entrevistas impressas ou imagens de audiovisual. Por irromperem no território da mirada, tais objetos são confundidos com a verdade. Na lógica “sou visível, logo existo”, os documentos e monumentos encobrem outros “vestígios miúdos” (SIMAS, 2013, p. 12), que escapam aos olhos, emudecidos e invisíveis. Mas não por isso deixam de guardar memória.

Se nem uma fotografia cotidiana, nem uma grandiloquente estátua isentam-se de intenção, os trabalhos de Yuyachkani desestabilizam a cobertura de verdade dada a tais materiais que foram forjando – e aqui forjar reúne dois significados, construir e falsificar – a História. Se há a desconfiança das narrativas impostas por documentos/ monumentos, Yuyachkani propõe uma nova ordem de visualidade, resgatando e construindo outra memória, menos vitoriosa, menos legitimada, menos inerte. Uma memória não palpável, que escapa às fixações em estátuas de mármore e seus cavalos. Uma memória baseada nas operações de testemunho, transmitida pelos funcionamentos de repertório (TAYLOR, 2013, p.10), menos letrada, mais oral, mais dançada. Uma memória como as

¹ KRENAK, A. em entrevista feita por Lilia Schwartz em seu canal do Instagram.2020.



esculpidas nos *retablos*, tecidas nas mantas andinas, desenhadas nas *arpillas*, cantadas nas canções de mães e avós, contadas nas festas de Paucartambo, jogadas nos Carnavais Negros e nos povoados das alturas. Com seus espetáculos, ações, oficinas e laboratórios, Yuyachkani assume política/poeticamente o compromisso de desestabilizar a memória monumental para resgatar a memória da margem, escondida na cinética de constelações vivas, mutáveis, movediças.

Para enfrentar a máxima “sou visível logo existo”, o coletivo se vale da mesma moeda, criando novos aparatos de visibilização e por consequência de expectativa, resgatando aquelas memórias para o campo do aqui e agora. No presente capítulo serão analisados estes modos de emoldurar o que estava escondido, tornando visível o invisível e presente o ausente: ações que amplificam

imageticamente memórias, abarcando desde a jornada dos atores em equacionar problemas de representação de um *corpo ausente* (desaparecido especialmente pelo conflito armado) até a criação de grandes estruturas visuais que rasgam a ordem cotidiana em espaços públicos urbanos e de comunidades andinas.

O resgate de perspectivas da História pouco vistas ainda ganha corpo e lugar em *Hecho en Perú - vitrinas para un museo de la memoria*, *Sin título - técnica mixta* e *Discurso de promoción*, nos quais a disposição de arquivos oficiais e não oficiais transforma o espaço cênico em museu a ser percorrido pelo espectador. Nestas obras marcadas por funcionamentos de instalação plástica, a recepção também se torna complexa. O público torna-se responsável em armar fragmentos de imagens que lhe são oferecidos para poder tecer retalhos de memória



Marcha con Más cultura, más Perú | Arquivo Yuyachkani



Santiago | Arquivo Yuyachkani



Marcha contra a corrupção | Pilar Pedraza (2019)



dissidente. Tal desedificação de monumentos e documentos convida aqueles que assistem a montar novas versões da História que dependerão também de escolhas: o espectador precisará escolher para onde olhar e como agir dentre o vasto cardápio visual e sonoro. Nessas galerias, Yuyachkani propõe uma atitude de pesquisador do público que “escovará a contrapelo” (BENJAMIN, 1996, p.63) vestígios miúdos agigantados em cena através da operação da teatralidade, como os testemunhos de camponesas vítimas de violações inscritas em trajas andinos vestidos pelas atrizes, ou a exposição em *looping* dos vídeos do escândalo de corrupção que incriminaram Vladimiro Montesinos, braço direito de Alberto Fujimori nos anos do conflito armado.



Sin Título - Técnica mixta | Musuk Nolte (2015)



Sin Título - Técnica mixta | Musuk Nolte (2015)

Qualquer um desses caminhos escolhidos pelo grupo em fazer ver (sejam eles na cena-museu, na ação na rua ou nos dribles de representação) se alinham aos de fazer conhecer e fazer lembrar. O fato de lembrar o ocorrido não é suficiente, mas urge o de visualizar e tornar pública a memória; uma memória emoldurada que se torna carne, insiste e perdura ao esquecimento. Tais operações simbólicas sublinham tomadas de posição sobre um passado que necessita ser materializado aos olhos. Quando o coletivo apresenta objetos artísticos compostos de testemunhos de grupos minorizados ou desmonta imagens heroicas e monumentalizadas pelo discurso oficial, assume legados de violências



diversas, reativando versões escondidas pelo véu colonial e incluindo-as no debate da esfera pública.

É evidente que estas práticas não são exclusividade da produção de Yuyachkani. Em todo o planeta existem processos daqueles que inventam modos de fazer ver corpos e narrativas invisíveis desconfiando de representações canônicas. Especialmente em resposta aos cenários de autoritarismo político na América Latina, inúmeros são os coletivos, documentaristas audiovisuais, artistas plásticos e performativos que contribuem para incluir contra-documentos no território da mirada. Tais trabalhos são importantes para pensar relações entre imagem, sociedade e História, propondo outras formas de olhar e narrar o passado. Diéguez (2016) os analisará como conjunto de poéticas da dor e Vich (2015) os denominará poéticas do luto, como antes visto dentro do contexto do conflito armado peruano.

Podemos citar a trilogia cinematográfica do chileno Patricio Guzman – *Boton de nácar* (2015), *Nostalgia de la luz* (2010), *Cordillera de los sueños* (2019) –, na qual são apresentados relatos daqueles que buscam restos de desaparecidos durante a ditadura no Chile. Com seus filmes, Guzmán vai atrás de resquícios que precisam ser vistos; vestígios que funcionem de contraprova das versões oficiais impostas pelo maquinário de morte de Augusto



Pinochet. Para contar e principalmente validar tais histórias, são necessários documentos residuais: restos de roupa, pedaços de cadáver, partículas de ossos desenterrados do deserto do Atacama ou encontrados às margens de praias do Pacífico que digam “o horror aconteceu de fato” ou “sou visível, logo existo; sou visível, logo estou morto”.

Diretor e documentados se emparelham na mesma batalha: materializar aquilo que os detentores de poder quiseram velar. A prova da violência foi bem escondida, misturada à areia ou jogada ao mar para nunca ser encontrada. Aqui, como em iniciativas análogas às de Yuyachkani, fazer ver é passo importante para fazer justiça. O coletivo também se engajará na investigação da História a contrapelo para encontrar/visibilizar vestígios enterrados, desmantelados, mutilados tanto pela ordem simbólica colonial quanto pela violência corporal do conflito armado.



Marcha contra a corrupção | Pilar Pedraza (2019)



Não à toa, os protagonistas do trio de espetáculos que acompanharam os informes públicos da CVR (*Antígona, Rosa Cuchillo e Adiós Ayacucho*) podem ser encarados prova visível das políticas de aniquilamento daquele período no país, que de alguma maneira separaram a morte concreta da morte simbólica, desorganizando relações entre finitude material e rituais de fim. Antígona lutará pelo rito funerário de seu irmão, Alfonso Cánepa reivindicará os próprios ossos para seu sepultamento e Rosa Cuchillo não cessará até encontrar o filho, mesmo depois de morta. Os três personagens fantasmiais aparecem, se fazem visíveis mostrando ao público que embora resíduos, restos de processo de violência, merecem ser lembrados; estes anti-monumentos nada heroicos e nada inertes em constante deslocamento necessitam ser materializados, precisam de um corpo para finalmente findar a jornada e sobreviver ao olvido. A luta destas figuras não é pela vida, mas contra a morte por esquecimento deles mesmos e do próprio horror pelo qual foram acometidos.

Os três espetáculos surgem da necessidade de driblar o negacionismo e evocar os ausentes, evidenciando a dor de tantos “corpos sem luto” (DIÉGUEZ, 2016, p. 1), neste contexto de guerra suja “onde rematar, desfazer, desaparecer a anatomia humana se manifesta como o maior propósito” (Ibidem, 2017, p. 278). As práticas inventadas por Yuyachkani carregam uma teatralidade da ausência cujas imagens servem de índice do que de fato ocorreu, constituindo-se em “pegada de realidade” (SAONA, 2017, p.75), escancarando a evidência da violência. O grupo parece dizer: é preciso ver, encarar, conhecer. É preciso findar processos de luto, fazer justiça. Sem este fim, como diz Vich (2015), os fantasmas rondarão e as sombras dos violentados persistirão como mortos-vivos.



Rosa Cuchillo | | Arquivo Yuyachkani

O presente capítulo chama a atenção para relações político/pedagógicas entre Yuyachkani e seu público, quando pautadas na produção de conhecimento sobre uma sociedade fantasmagórica com seus cadáveres fruto de violências diversas, sejam elas cometidas pela mão pós-colonial ou pelos vetores do conflito armado. O espectador será ele mesmo convertido em testemunha, e convidado a escavar a terra, a desenterrar da areia restos e vestígios para a reconstrução de uma nova memória. Com os retalhos de imagens oferecidos a seus olhos poderá recompor um esqueleto de mundo agora desvelado, evidente, existente;



um mundo que, embora mutilado, recobra sua imagem. Esta é a reivindicação de Cánepa em *Adiós Ayacucho*, a mesma de Yuyachkani. “Quero meus ossos, quero meu corpo literal, inteiro, mesmo que seja inteiramente morto” (In: RUBIO, 2008, p. 109).

5.1 ESPECTADOR-TESTIGO, ESPECTADOR QUE ESCAVA A TERRA

Quando a memória realmente está viva, ela não contempla a História, mas a convida a ser construída. Mais do que em museus, onde a coitada se entedia, a memória está no ar que respiramos. Ela, desde o ar, nos respira²



El último ensayo | Arquivo Yuyachkani

² Palavras de Eduardo Galeano citadas pelo presidente da CVR Salomón Lerner e inscrita nas paredes da sala teatral de Yuyachkani no espetáculo Sin título, técnica mixta.

5.1.1 Trabalhos e responsabilidades (ou esforços e legados) da mirada

Vimos que no contexto pós-guerra peruana, iniciativas de visibilização análogas às inventadas por Guzmán no Chile compõem o conjunto de ações chamado por Vich de poéticas do luto, no qual o termo luto se desloca do território terapêutico para esferas estéticas e políticas. Para o autor, o luto elabora um trauma, tornando-o visível para ressignificar seus sentidos. Se milhares de pessoas na América Latina ainda buscam corpos desaparecidos de seus familiares para materializar o adeus e findar processos de despedida, fazer ver um corpo aniquilado ou uma narrativa silenciada é tarefa política. Yuyachkani, como outros artistas das poéticas de luto, tenta simbolicamente arcar com esta responsabilidade que instituições governamentais deveriam ter assumido. Tais práticas potencializam o olhar como dispositivo político em sociedades acostumadas à “industrialização da não-mirada” (VICH, 2015, p. 99), cujas forças oficiais, quando não enterram vestígios na areia, se recusam a escavar a terra, se recusam a ver/lembrar, promovendo assim uma cegueira/amnésia generalizada.

Um dos exemplos de poética do luto e de operação visual responsável por elaborar simbolicamente o horror do passado e o trauma no país é a exposição de fotografias *Yuyanapaq³: para recordar. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000* (2003) instalada no *Museo de la Nación*, no edifício do Ministério da Cultura em Lima, e posteriormente impressa em livro de mesmo nome. Nas imagens, o rosto de homens e mulheres afetados pelo

³ Do quéchua também pode ser traduzido por “despertar”. Segundo Lerner (2003), tal duplicidade entre recordar e despertar chama a comunidade peruana para recobrar sua consciência sobre o passado violento.



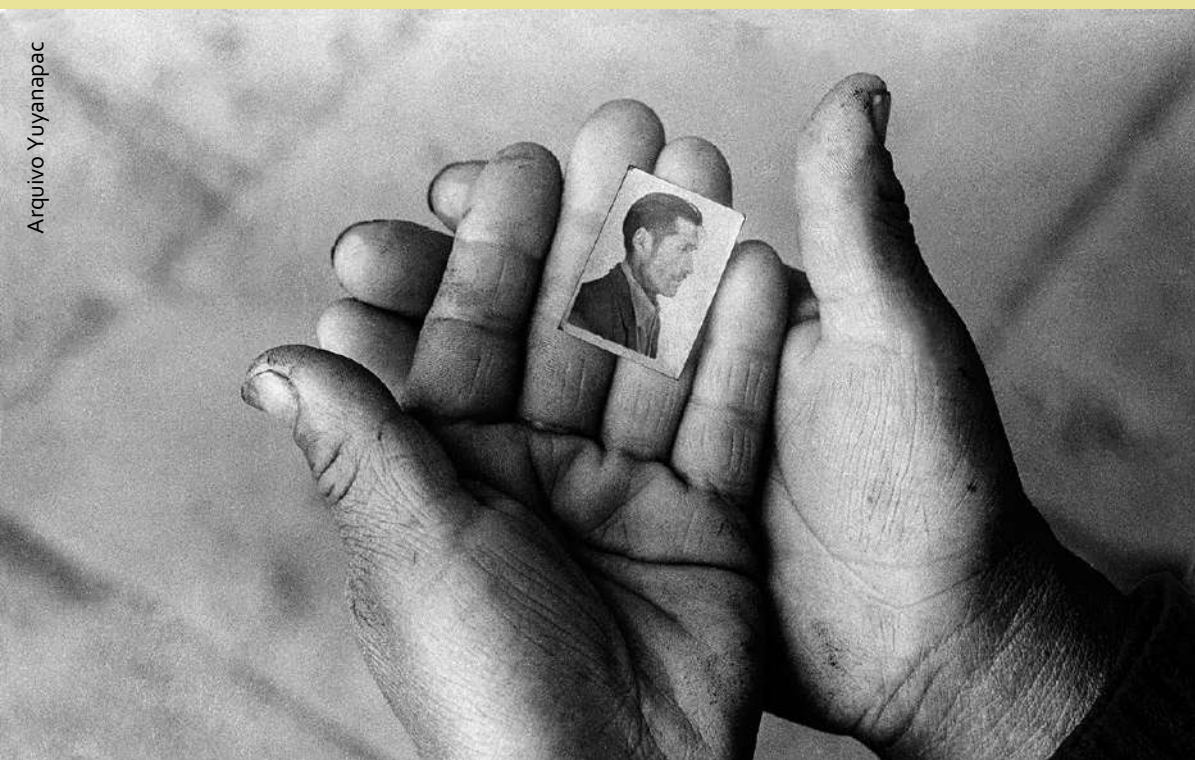
conflito convidam a comunidade peruana a ver com seus próprios olhos e enfrentar o que precisa ser evidenciado: marcas da violência em milhares de indivíduos, especialmente camponeses, quéchua-hablantes, principais alvos da guerra suja. Tal informe visual acompanha a divulgação pública do informe verbal da CVR e de alguma forma redefiniu as “políticas del mirar” (Ibidem, p. 98) da sociedade peruana.

Para comissionados e curadores da mostra, a importância da imagem no processo de luto ultrapassa instâncias de homenagem às vítimas para cumprir uma função pedagógica: estampar o terror na retina da memória para que ele não volte a ocorrer. A fotografia, portadora de veracidade e imortalizadora de

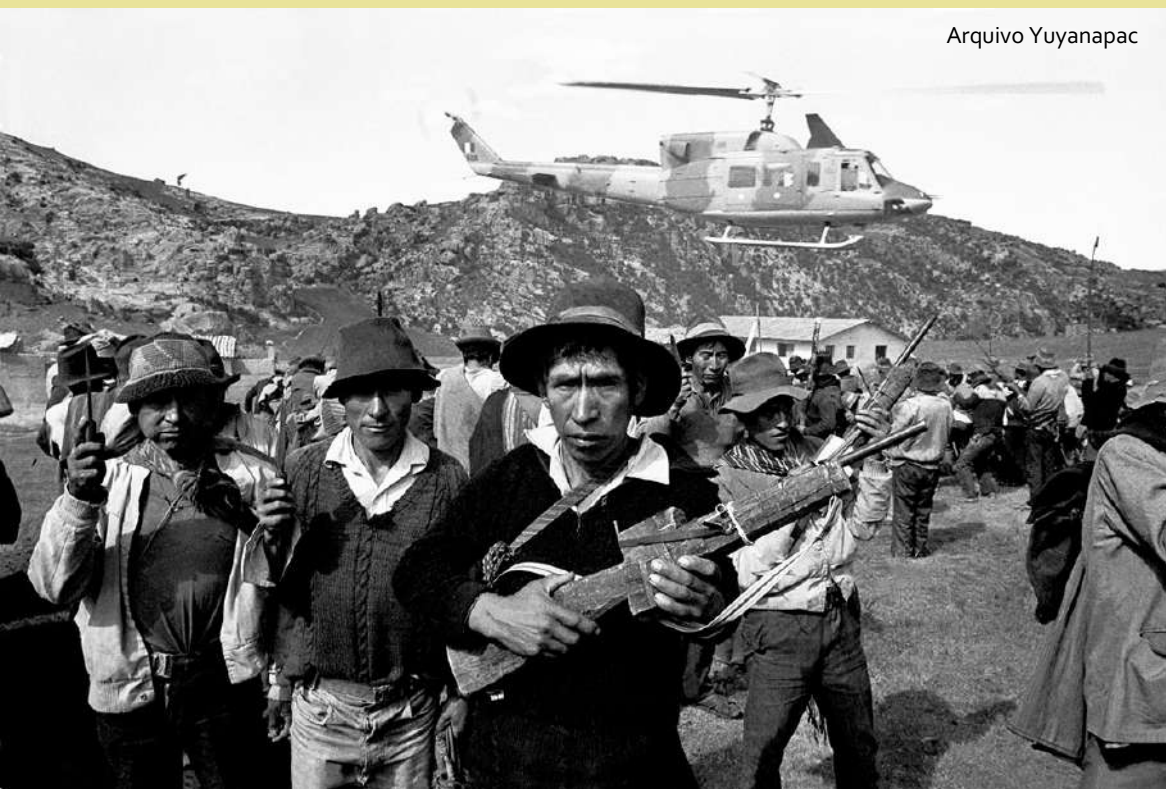
instantes, deve alargar a durabilidade destes testemunhos que, quando instalados em museus ou impressos em livros, tornam-se ainda mais acessíveis. Nessa mescla de permanência e difusão dos registros, *Yuyanapaq* aposta no “combate do silêncio, desmonte das grandes mentiras, rasgo da camada de indiferença que foi o melhor cúmplice da tragédia” (LERNER, In: CVR, 2003 b, p. 18).

Aproximando atos de *saber* e *ver*, a mostra pretende “desentranhar a verdade” (DEGREGORI, In: CVR, 2003b, p.20) através da visão. O comissionado usa a analogia de comunidades amazônicas cujos habitantes precisam sonhar, aceder ao mundo dos espíritos, para enxergar e entender a realidade. Talvez, se não fosse *Yuyanapaq*, poucos olhares teriam visto – por consequência, pouco conhecimento sobre seria produzido, – as *rondas campesinas*, organizações de vigília e resistência não institucionais fundamentais na luta contra Sendero Luminoso nas comunidades rurais. Alguns destes homens andinos com armas precárias em contraste com um helicóptero militar de grande porte aparecem em primeiro plano na fotografia de Jorge Torres (1990), materializando o embate entre versões oficiais e não oficiais de quem seriam os heróis do conflito armado. Com esta imagem, o espectador lembra ou vem a conhecer que o fim da violência não foi mérito apenas de intervenções do Governo, mas contou com organizações locais de sujeitos considerados simbolicamente descartáveis pelo sistema dominante.

Personagens que raramente apareciam na arte peruana ocupam em *Yuyanapaq* o centro do quadro. A desigualdade e a violência deixam de ser temas e representações para tornarem-se protagonistas, ganhando destaque enquanto estruturas históricas. Tal operação visual, que abrirá caminho para o exame das



práticas de Yuyachkani, tende a projetar outros discursos e conhecimentos de-sestabilizadores de histórias insuficientes: “Esses processos de simbolização servem para enfrentar o passado criticamente, para conhecê-lo melhor e para politizá-lo ainda mais, vale dizer, para denunciar responsabilidades e propor aprendizagens coletivas” (VICH, 2015, p. 290).



Se estas fotografias são consideradas contraprova do que se passou, poderíamos apontar sua correlação à provocação de Yuyachkani ao quadro de Lepiani, que excluiu figuras da independência peruana. Evidenciando problemas de representação e representabilidade, o grupo transborda a fotografia à cena,

inventando dispositivos poéticos de reparação da memória. Criam-se espaços simbólicos de desestabilização do senso comuns sobre a violência e modos de vida que privilegiam apenas parte da população. Tais ações interrompem a mirada e formas de representar habituais, já que apresentam ao público novas maneiras de olhar para a História, intervindo na compreensão do conflito e na herança colonial que valorizam protagonistas masculinos, brancos e da elite.

Assim como *Yuyanapac* inclui *ronderos campesinos* no mapa da História, Yuyachkani assume a mesma responsabilidade quando possibilita que seu público possa ver/lembrar/conhecer outras figuras capitais, como o caso já dito de Micaela Bastidas e Tupac Amaru que tomaram frente na corrida pela independência. Tais anti-heróis representados em totens de tamanho real dão boas-vindas aos que chegam para assistir *Discurso de promoción*. O convite imediato é feito pelo olhar antes da palavra, pela imagem antes da explicação. Na abertura do espetáculo, estes antigos personagens se tornam novos monumentos, novas estátuas, mas feitas de material plano, sem muita tridimensionalidade, sem muito heroísmo e durabilidade. São fáceis de serem deslocadas e, mesmo perenes, lutam contra o esquecimento, resistem na porta de entrada do espaço cênico, anunciando um novo território para a mirada, para o conhecimento e para a existência, afinal, são visíveis, logo existem.

Com a criação de anti-monumentos ou contraprovas, Yuyachkani também aposta na relação entre ver e criar testemunhas. Se o coletivo assume a tarefa de visibilizar memórias dissidentes de saberes e corpos aniquilados, precisa também tornar o espectador testemunha daquilo que assiste. O público será extensão, parte da comunidade responsável em lembrar, transmitir e perpetuar



aqueles fatos que lhe foram apresentados. Ao participar das obras, o espectador se vê comprometido, afastando-se da atitude de *voyeur*, passivo à ação. Sua atitude será demandada não apenas no momento de fruição mas principalmente após o espetáculo, constituindo uma espécie de prolongamento testemunhal, engajando-se ética e corporalmente na “luta contra o encobrimento e o esquecimento que se traduz em fazer visível a violência e utilizar essa visibilidade para criar consciência” (SAONA, 2017, p. 87).

Yuyachkani mostra à sua comunidade de espectadores o que julga importante conhecer e dar a conhecer aos próximos, idealizando uma cadeia pedagógica, na qual a memória não oficial possa ser contestada com tais imagens/existências destas figuras não heroicas com seus corpos e narrativas outras. O coletivo aposta em que seu espectador participe do legado da existência de mulheres como Rosa Cuchillo, homens como Alfonso Cánepa, lutas como as de Antígona, Micaela Bastidas e Tupac Amaru; em que o espectador se torne responsável pela sobrevivência de tais personagens. Podemos deslocar às práticas de Yuyachkani, a análise de Saona sobre a exposição *Yuyanapac*, pois ambas

Criam a ilusão de que as imagens apresentam o que uma testemunha presencial teria visto. O ato de ver o representado, então, tem o poder de fazer de nós, os espectadores, testemunhas presenciais. As imagens oferecem uma ponte entre os testemunhos orais ou escritos e a experiência: nos fazem ver o que “realmente aconteceu” (...) As ideias de “ser testemunha” e “dar testemunho” levam os artistas a converterem-se em porta-vozes das necessidades da comunidade. “Mostrar” os mais horrendos crimes de guerra se converte em uma maneira de chamar a atenção ao fato de que muitos setores da sociedade peruana que não foram diretamente afetados pela violência permanecerão indiferentes ao que sucedia. Mostrar a violência busca desarmar essa indiferença que, no geral, se mantém. (Ibidem, p.105).

Para Saona, a potência política de uma imagem não reside no fato de criar culpa ou dor naqueles que a acessam. Mesmo assim, há um custo moral, uma extensão de responsabilidade para quem a vê. Vimos que Yuyachkani evita a revitimização dos afetados. Casafranca afirma que *Adiós Ayacucho* não pretende reproduzir o passado literalmente fazendo com que Cánepa seja pintado como vítima infindável da violência. O personagem é posto em movimento. Mesmo



morto, percorre distâncias na jornada em direção à justiça: ser enterrado de acordo com rituais que lhe são de direito. *Fazer justiça* no limiar entre ficção e não ficção não necessariamente objetiva achar culpados de tais atrocidades para fazê-los cumprir sua sentença. É antes uma justiça contra aqueles que insistem em esquecer, encobrir os fatos: uma justiça menos penal e mais simbólica, que se efetua no campo da memória.



Embora evite a criação de culpa e dor a quem assiste, o processo de prolongamento testemunhal de Yuyachkani aponta um novo problema em relação à expectativa: a identificação do público com as histórias dos personagens que lhe são apresentados. É possível que nem todos os espectadores tenham sofrido as violências retratadas nas obras. Nesse caso, o processo de testemunho não é da realidade em primeira instância, mas daquilo que se vê teatralmente. Em vez de testemunhar o fato em si, o espectador vê o tratamento dado ao que se passou. Há uma investida imaginativa, um “esforço criativo” (DESGRANGES, 2003, p.30) demandado ao público que mesmo sem ter vivenciado os acontecimentos, os experimenta de outra forma, enquadrados por operações poéticas.

Ainda quando se trata de plateia composta por indivíduos que se identifiquem com a representação, Yuyachkani solicita o mesmo trabalho de leitura. Como veremos, nas ações que acompanharam a CVR em cidades andinas, o olhar de centenas de espectadores atraído para um enquadramento simbólico de narrativas semelhantes às suas não se eximiu do “esforço criativo”. Mesmo que homens e mulheres afetados pelo conflito armado desencadeassem processos empáticos em relação aos personagens de *Rosa Cuchillo* e *Adiós Ayacucho*, tais espectadores foram convidados a transcender compreensões literais para experimentar uma fruição poética. Em analogia à *Yuyanapac*, podemos afirmar que, ao produzir seus contra-documentos, Yuyachkani investe na justaposição entre evidência da realidade e evidência dos artifícios de construção. Para Saona, a mostra visual também mescla a capacidade de uma fotografia captar o mundo com a imaginação do artista e suas artimanhas em manipular o quadro de acordo com ângulo, perspectiva, filtro de cores etc. As fotos configuram-se



“provas de algo que ocorreu, além de veículos de afeto que também constituem a ‘verdade’” (SAONA, 2017, p. 68).

vistas e transmitidas em cadeia testemunhal, e em segundo, à aprendizagem acerca do próprio funcionamento da teatralidade.

É possível construir um contra relato ao localizar o espectador em um papel protagonista que lhe permita rearticular o fragmentado, o plural, o descentralizado, o heterogêneo que aparecem na cena (...) para assim abrir o campo de possibilidades em relação à leitura da história e a realidade do país, e com isso gerar uma postura crítica, ou seja, política por parte dos espectadores. (DIÉGUEZ, 2017, p.20.)



Para acompanhar o *actor-testigo* que trança aspectos de sua memória com a linguagem teatral, o *espectador-testigo*, que conjuga operações de fruição estética e de testemunho, é convidado a identificar os artifícios utilizados no processo de construção cênica. Dessa forma, a produção de saberes possibilitada pela recepção das ações de Yuyachkani é dupla. Refere-se, em primeiro lugar, ao conhecimento de versões de histórias não oficiais pouco divulgadas a serem



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)

Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)



Finalmente, este público que vê, conhece, testemunha e se responsabiliza pela difusão da memória é convidado para uma última ação participativa. Se as imagens produzidas por Yuyachkani demandam a decifração tanto de informação quanto de linguagem, seu espectador se vê imerso em processos de investigação. A cena composta por vestígios miúdos da História precisa de um espectador que, como um arqueólogo escava a terra, vasculha entre os ossos dos ausentes, entre resíduos fantasmais. Um espectador que passeia pelos museus dinâmicos das obras do grupo, comprometendo-se a encontrar pistas escondidas pela cortina colonial. A este público caberia enfrentar sombras, como em trabalhos de exumação: “Exumar não é uma operação de luz, é olhar entre as trevas para tentar vislumbrar o que emerge dos restos, é um encontro fantasmal” (Ibidem, p.32). Ao mesmo tempo, segundo a autora, investigar não gera necessariamente um resultado, mas pode alimentar buscas permanentes. O prolongamento testemunhal do espectador também é prolongamento de suas inquietações para além do acontecimento teatral, estendidas para a revisão da própria vida e do processo histórico no qual está envolvido. É possível que ele, em sua postura investigativa não obtenha respostas, mas identifique documentos e comportamentos dos quais pode desconfiar.

A busca, isso que chamamos de “investigar”, é um trabalho de camadas, de espalhar zonas de terra, colocar as mãos, engajar o corpo, apalpar as materialidades, os objetos, e recordar os lugares onde encontramos algo. A investigação é uma arte que se aproxima à arqueologia, pois cada suposto descobrimento deve dar conta das camadas que teve de atravessar para começar a se revelar. (...) Nesses cenários haveremos de olhar para aprender a imaginar a partir dos mínimos restos. (Ibidem, p. 33).



Sin Título - Técnica mixta | Luis Rodríguez Pastor (2015)

O objetivo de Yuyachkani, ao mostrar imagens, não é o de revelar sua certeza sobre determinado fato. Antes, o grupo propõe novas formas de mirada, atitudes oculares distintas das promovidas pelas indústrias midiáticas que acostumam os olhos a um determinado tipo de produto visual a ser consumido. O coletivo não está interessado em vender sua opinião sobre as coisas – o que constituiria alguma recolonização do olhar –, mas em suscitar estados investigativos no público-*testigo* que dificilmente sairá das ações cênicas com respostas. A atitude de fazer ver não deve ser impositiva. Principalmente naquele trio de



espetáculos com dinâmicas museais (analisados com mais detalhes no próximo subcapítulo), o público com autonomia poderá escolher o que ver, no que se de- ter, por onde vasculhar.

5.1.2 Vitrines da memória: o espectador entre imagens



Segundo Degregori (2003), para sobreviver, a memória precisa de âncoras: lugares e datas comemorativas para fixá-la na agenda do tempo e espaço; estímulos sensoriais para desencadear recordações e afetos; veículos para ser transmitida a novas gerações que não foram testemunhas diretas dos acontecimentos. A fala do antropólogo na inauguração de *Yuyanapac* aparece em *Sin título*, escrita sobre grande bandeira do Peru pintada na entrada da sala teatral. Tal ideia estampa em cena a escolha do grupo e avisa o espectador: trata-se de assumir a responsabilidade coletiva frente às práticas coloniais de olvido. Sustentados por este tripé mencionado por Degregori, os objetos de memória de Yuyachkani criam operações de visibilização, afetivas e testemunhais, instaurando uma ordem de recepção participativa, na qual o público torna-se testemunha ocular e corporal dos eventos.

Para que esta âncora tripla assegure a memória, Yuyachkani precisou radicalizar sua proposta de percepção. As ações de ver e testemunhar deveriam ser acompanhadas pelo trabalho do público e sua participação efetiva. Para concretizar tal dinâmica de expectativa, o coletivo inventou obras nas quais, como afirmado por Diéguez (2016), quem assiste não se encontra mais diante de imagens, mas entre elas. Com a mudança de relação, o *espectador-testigo*, misturado aos objetos de cena, pode decidir não apenas o rumo de seu olhar, mas de seu corpo, agora *entre* outros corpos. O processo de testemunho ultrapassa a dimensão ocular, privilegiando a mescla do “corpo das imagens com as imagens do corpo” (ELMORE, Apud LORA, 2019, p.17).

Em 2001, com *Hecho en Perú, vitrinas para un museo de la memoria*, Yuyachkani inaugura tal proposta. O espetáculo abre caminho para os



seguintes, cujas delimitações espaciais entre palco e plateia são cada vez mais borradas. A obra estreou nas galerias de um centro comercial de Lima, onde cada ator desenvolvia um *looping* de ações. O público escolhia qual instalação acompanhar, detendo-se na vitrine que mais lhe chamasse a atenção. Valendo-se de recursos tecnológicos como câmeras e projeções, os artistas compunham quadros interativos e multimidiáticos, furando a cotidianidade. Anos mais tarde, em 2004, *Sin título* aprofunda tal dinâmica de museu vivo, multiplicando quadros sensoriais em que não apenas o espectador escolhe o que vê, mas qual material manusear. Por fim, em 2017, *Discurso de promoción* dá continuidade à pesquisa com a ocupação da casa por completo onde o público, mais uma vez, se vê imerso na ação cênica. Este trio de espetáculos devolve ao teatro sua possibilidade de criar (em) comunidade, pois o evento mesmo da apresentação é compartilhado por todos.

De acordo com Magali Muguercia (2018), o convívio entre os corpos dos atores e espectadores cria uma estrutura des-hierarquizante. O compartilhamento do mesmo espaço transgride uma suposta mirada única, retirando do palco a responsabilidade de mostrar “a” mensagem, “a” verdade. Assim, segundo a autora cubana, a instância política deixaria de traduzir-se pelo discurso para efetivar-se na dimensão corporal: Yuyachkani radicaliza suas preocupações sociais quando as performa no espaço, apostando em certa “ritualidade subversiva”, embaralhando não apenas lugares destinados a quem faz e quem vê, mas também licenças de quem pode ou não acionar os materiais disponíveis. Como vimos, por diálogo com festas tradicionais, especialmente a de Paucartambo, o coletivo busca esta horizontalidade, e, na relação com práticas andinas, aciona “outras fontes de potência combativa, outras lógicas de resistência, antigas e sábias estratégias do corpo” (MUGUERCIA, 2018, p. 248).

Esta relação já despontava em *Adiós Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*, quando apresentados em espaços públicos dentro do programa de Informe Final da CVR à população andina afetada pelo conflito armado. Ainda que os espectadores não manipulassem elementos de cena, Yuyachkani deparou-se com um engajamento do público que transgrediu fronteiras espaciais e simbólicas. O avanço da plateia para dentro do espetáculo e



para o pós-espetáculo ao querer contar suas próprias histórias de violência aos atores inaugurou propostas de participação menos frontais e mais tridimensionais, menos oculares e mais corporais. Extrapoladas as limitações da cena e da própria representação, a memória ganhou dimensões performativas e pode ser elaborada corpo a corpo, próxima do *espectador-testigo*.



Performar o discurso e transformá-lo em ação a ser compartilhado pelo público não é novidade na cena mundial. É evidente que o coletivo peruano não foi

pioneiro a explorar tal giro. É importante situar estas transformações em um momento histórico no qual diversos grupos alinhados a ideologias de esquerda deixam de dizer para agir e convidar a plateia a agir junto. A guinada no pensamento sobre o político desloca a preocupação do teatro com problemas sociais para a criação de teatralidades imagéticas e sensoriais demandando novos tipos de participação. Contudo, tal dinâmica de convívio e expectativa em Yuyachkani não é apenas fruto do flerte com manifestações populares andinas nem tentativa de se encaixar em tendências mundiais, mas se inventa de acordo com necessidades de contextos mais amplos, criando inclusive contrapropostas à cena hegemônica peruana.

Grande parte do teatro limenho até hoje é pautado nas estruturas convencionais europeias, de palco italiano com perspectiva frontal e única do olhar. Nessas obras, privilegiam-se sistemas dramáticos movidos pelo diálogo, conflito e linearidade da narrativa. A representação mimética é o principal recurso mesmo naquelas produções de temas mais políticos ligados ao contexto da guerra interna, por exemplo. Embora existam algumas tendências mais performativas ou documentais e uma emergente cena experimental fruto da multiplicação de coletivos independentes, a expressiva escola cênica da capital refere-se à interpretação de grandes textos. Evidentemente, tais espetáculos não se resumem a entretenimentos vazios, mas possuem propostas críticas e convidam o espectador a refletir sobre os assuntos tratados. Entretanto, pouco trabalho é demandado ao público a não ser o acompanhamento do enredo e entendimento das unidades de ficção. Ele está sentado, voltado para o espaço não fragmentado sem precisar escolher para onde olhar, muito menos como agir.



“Muitos espectadores que vêm à nossa casa dizem que fazemos de tudo, menos teatro” (RUBIO, 2018). Esta frase revela não o ineditismo de Yuyachkani, mas a quebra de expectativa de seu público acostumado com determinado tipo de organização cênica. O grupo se movimenta em outra instância pedagógica ao oferecer novas formas de percepção e participação, ampliando inclusive o entendimento do que pode ser teatro. *Hecho en Perú* é a primeira obra que desconstrói radicalmente a fábula e efetiva a ideia de dramaturgia enquanto textura de corpos e ações no espaço, privilegiando a presentificação à representação e presenças a personagens, desestabilizando, por fim, a perspectiva única do público.



O *espectador-testigo* terá então o trabalho de ver, testemunhar, tornar-se responsável por aquelas memórias dissidentes, decodificar artifícios utilizados nas operações de linguagem, vasculhar entre os escombros de fragmentos oferecidos para dar-lhes sentido, engajar o corpo, tomar decisões sobre o que e quando olhar e por fim, chamar esta experiência de *teatro*, alargando sua própria noção das artes da cena. Este *espectador-testigo* depara-se com subversões de ordem fabular, temporal e espacial apontando a fratura da experiência teatral em si. Como diz Lucia Lora (2019), não há mais diferenças entre tempo real (do público) e tempo da ficção. A ação é compartilhada por todos sem que se instaure uma realidade paralela, sustentada pela lógica da verossimilhança dentro da qual estaria proibido intervir.

Além destas quebras de ilusão e de expectativa, *Hecho en Perú* oferece outro rompimento ao propor novas museologias, problematizando o que pode ou não ser emoldurado nas galerias. Por um lado, tal dinâmica ironiza a valorização de determinados marcos heroicos, e por outro ergue objetos de memória normalmente descartados pela cultura da redoma de vidro. Yuyachkani dinamiza o conceito de arquivo e o próprio ato de ver. O espetáculo coloca em xeque imagens tidas como tesouros nacionais, desde as bandeiras, hinos e símbolos pátrios, até aquelas que folclorizam culturas andinas e as transformam em mercadoria. *Hecho en Perú* joga com patrimônios, com o acúmulo de objetos de valor promovido pelos detentores do poder, alinhando cultura de museu aos temas da sociedade de consumo e do espetáculo.

Nesta inversão, o espectador terá o trabalho de desacostumar o olhar ao se relacionar com cenários caricaturescos de diferentes aspectos da memória do



Peru. Na galeria denominada *El dorado*, o ator Amiel Cayo aparece nu, exposto para concurso no qual seu “corpo andino”, juntamente com objetos tradicionais peruanos está à venda. Uma voz em *off* anuncia: “*Welcome to Cuzco, the archeological capital of America*”. Augusto Casafranca na ação *Embarque, desembarque* é um comerciante serrano de artigos baratos (sina de muitos que se aventuram no exterior), perdido em um aeroporto com anúncios de voos em inglês, cujo painel eletrônico diz: “os pobres não têm opção de sair, existem 200 mil peruanos no exterior entre legais e ilegais”. Ana Correa em *Pieles de mujer* tem o rosto pintado com a bandeira do Peru. Rodeada de roupas de mulheres nas quais se projetam imagens das lutas de camponesas e mineradoras, a atriz caminha aludindo a processos de migração do campo à cidade.

Além destas vitrines nas quais a imagem das populações descartadas simbolicamente é trazida à tona, existem aquelas galerias cuja atmosfera assumidamente artificial apresenta situações da alta política, armando um “*memorial-show*” (SOUZA, 2017, p 173). O escândalo dos *vladivideos* que escancaravam o sistema de corrupção do governo foi contexto para criação da obra e seus números de feira onde o espetáculo nacional se carnalizava. Julián Vargas, na ação *El asesor*, mascarado de Vladimir Montesinos, transmite sua paródia em uma televisão onde o público pode se ver. O ator fala ao telefone e ameaça com o dedo o espectador que escuta trechos destas ligações com combinados de corrupção e chantagem. Já Rebeca Ralli encontra-se em um camarim onde sua personagem, uma cantora de ascensão japonesa (com claras indicações a Fujimori)



Hecho en Perú | Arquivo Yuyachkani



Hecho en Perú | Arquivo Yuyachkani



Hecho en Perú | Arquivo Yuyachkani

se prepara para o “noticiário da Mãe Pátria que diz sempre a verdade”. Yuyachkani experimentou maneiras de (fazer) olhar e (fazer) pensar na “espetacularização fujimorista” (DIEGUEZ, 2004, p. 3) que ocorria no país nos anos 2000. O grupo convidou o espectador a desconfiar das políticas de governo, assumindo seu papel de testemunha ocular e física dentro e fora do espaço cênico. Escancarar tais assuntos a partir da radicalização de dispositivos visuais performa questões sociais entrelaçadas pelos territórios de memória e de mirada.

Antes de transmissão do *vladivideos*, nossas imagens compartilhadas sobre o poder e os poderosos não incluíam a evidência visual das infâmias secretas dos governantes, do espetáculo de suas transações sigilosas e suas negociações ilegítimas. Curiosamente, em nossos tempos a realidade mais rotunda é a da imagem que passa pelo filtro da tecnologia: todos somos testemunhas, todos somos espectadores (RUBIO Apud DIÉGUEZ 2007, p.83).



Por último, por ter sido apresentado em espaços públicos com transeuntes da zona central, *Hecho en Perú* pode ser encarado como rasgo simbólico no cotidiano. Especialmente por se valer das molduras das vitrines como estrutura para a ação, a obra aponta possibilidades de intervenção poética que desestabiliza estilos de vida normativos e estilos de arte hegemônicos, rompendo o silêncio dos espectadores que agem e engajam seu corpo em parceria com os artistas. “As bizarras vitrines criadas para cada um dos atores, sustentadas visceralmente durante seis horas ininterruptas, eram o espelho quebrado, o *freak* de uma realidade que não podia continuar sendo abordada desde os cenários tradicionais nem observada desde a comodidade das poltronas do teatro” (DIEGUEZ, 2004, p. 3). *Hecho en Perú* inaugura essa textura política de anti-museu a partir do qual o espectador pode repensar os objetos e símbolos de memória e ensaiar outros modos de olhar e estar no mundo.

5.1.3 Técnica mixta: o espectador com imagens, o espectador é imagem

Talvez, o espetáculo de Yuyachkani sobre o qual mais se elaborou material tenha sido *Sin título, técnica mixta*. A produção de 2004 provocou uma variedade de publicações com diferentes pontos de vista. A obra tornou-se emblema do repertório do grupo marcando radicalizações e fraturas em seu próprio fazer teatral em ressonância com tendências da cena latino-americana. Independentemente dos distintos recortes escolhidos pelos autores para tecerem suas análises, *Sin título* foi constantemente analisado a partir da relação com o espectador. A participação radical da plateia aprofunda rupturas perceptivas propostas em *Hecho en Perú*, mas no caso do espetáculo em questão, o público não apenas vê ou transita *entre* as imagens, mas tem liberdade para manuseá-las e intervir



nelas, tecendo uma dramaturgia individual e paralela ao que ocorre na cena. Os objetos e discursos de memória alcançam novos níveis quando performados não apenas pelos artistas, mas também pelo espectador, borrando ainda mais as limitações tradicionais entre quem faz e quem assiste. A ideia de criação coletiva ou (em) comunidade não se encerra na colaboração entre atores e encenador, mas se estende ao público.

Sin título tem origem no primeiro processo do grupo. Em 1971, ano do início de sua trajetória, Yuyachkani se reuniu com o desejo de investigar as consequências da Guerra do Pacífico, que entre 1879 e 1884 envolveu Bolívia, Chile e Peru. Entretanto, com uma greve de mineiros que deixou mortos, presos e

desempregados, a urgência do presente atravessou o processo e deslocou o olhar do grupo para os acontecimentos do mundo, resultando na criação de *Puño de cobre*. Somente trinta anos depois, o projeto da guerra com o Chile foi retomado, mas agora posto em relação com temas da violência entre os anos 1980 e 2000. Mobilizado pela conjuntura da CVR e pelas tantas manifestações artísticas peruanas de poéticas de luto, *Sin título* nasce desse cruzamento entre períodos, entre guerras.

Embora guardadas as diferenças, ambos os conflitos representaram fraturas coletivas ao implicarem milhares de vidas, impactando especialmente a população andina. Para Cynthia Garza (in: MILTON, 2018), a obra escancara uma nação dividida com recordações traumáticas cujos erros foram cometidos duas vezes. *Sin título* expõe a memória enquanto “tesouro de sofrimentos” (SOUZA, 2017, p. 210), pois elabora cicatrizes que atravessam a História do país desde a colônia até hoje, passando pelos eventos armados. No início do espetáculo, os atores anunciam perguntas da criação que costuram duas épocas.

Como páginas soltas de um arquivo de história, assim, aparecem diante de nós perguntas pendentes. Citando alguns: por acaso a guerra com o Chile, suas causas e consequências continuam sendo uma discussão entre nós? Quanto mudou o Estado, desde então? As vítimas da violência política dos últimos anos por acaso não são as mesmas vítimas da guerra com o Chile se considerarmos que setenta por cento são quéchua-hablantes? A corrupção, os abismos sociais por acaso não parecem permanecer ou se repetir no tempo com outros rostos? (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2004)

A relação entre os dois tempos justapostos e colocados em tensão revela novamente a recusa de Yuyachkani por uma perspectiva historiográfica evolutiva na qual o passado intacto e fixo seria tomado “literalmente” (TODOROV, 2000,



Sin Título - Técnica mixta | Musuk Nolte (2015)



p.29) para definir o presente. A operação do grupo é a inversa quando, na fricção destas memórias, convida o espectador a pensar o passado a partir das perguntas da atualidade; a experimentar o museu enquanto espaço performativo; a colocar a memória em movimento, a encará-la como matéria viva. *Sin título* é montado a partir da exposição não cronológica de documentos manuseáveis, corrompíveis, poetizáveis, reinventáveis. Sem perder sua função informativa, tal arquivo está aberto para sofrer intervenções, passando a exigir do público uma relação corporal com este passado dinâmico, que se transforma através da ação no presente.



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)

As interseções entre os projetos de *Puño de cobre* e *Sin título* não foram apenas temáticas, mas formais e procedimentais. Como já analisado, durante o processo de 1971 os artistas de Yuyachkani visitaram sindicatos, se envolveram em comitês, participaram de discussões, assumiram tarefas de solidariedade. Inspirados pela ideia de teatro documentário de Peter Weiss, foi possível, a partir desta imersão, organizar cadeias de acontecimentos, testemunhos diversos, versões da imprensa, do governo e dos mineradores. Essa marca da primeira obra fez com que se inaugurasse algo por vir nos futuros processos e se radicalizasse no funcionamento de *Sin título*: a possibilidade não somente de explorar a



informação que se converte em texto verbal, mas também, de colocar fontes originais em cena, que o público manipula e consulta durante as apresentações.

Em *Sin título*, rotundas, arquibancadas ou qualquer tipo de aparato que delimite palco e plateia é abolido. No espaço vazio, ergue-se um depósito do arquivo nacional, onde se amontoam distintos documentos: cartas, entrevistas, reportagens, manifestações de personalidades, fotos, filmes sobre a Guerra do Pacífico e do conflito armado. Cabe ao espectador se aventurar na combinação e costura dos materiais na tentativa de reorganização da “desordem do mundo” (SOUZA, 2010, p. 1), típicos de contextos de guerra. Ao relacionar-se com esta dramaturgia performativa e arquivística, o trabalho e esforço criativo do público alinha-se àquela ação de pesquisa contínua salientada por Diéguez. Juntar os cacos, escavar a terra, vasculhar por entre os escombros: o *espectador-testigo* de

Sin título pode estender sua investigação feita dentro do espetáculo para além das fronteiras teatrais.

Ao adentrar na sala, vitrines transparentes emolduram o que precisa ser visto e novamente avisam o espectador que aquela será uma experiência contra-museal cujas tradicionais redomas de vidro e suas obras heroicas serão substituídas por materiais residuais, fantasmiais e anti-monumentais: folhetins informativos da CVR, fotografias de mulheres com imagens de seus filhos desaparecidos, pedaços de sandálias de borracha usadas pela população dos Andes, imagens da explosão senderista na Rua Tarata, fuzis, medalhas, mapas da época da Guerra do Pacífico. As tradicionais coleções emolduradas pela elite dão lugar a um museu vivo, que, como apontado por Chagas e Varrine, ergue-se a partir das necessidades da sociedade em conhecer e testemunhar seu próprio tempo.



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)



Sin Título - Técnica mixta | Luis Rodríguez Pastor (2015)



Sin Título - Técnica mixta | Luis Rodríguez Pastor (2015)

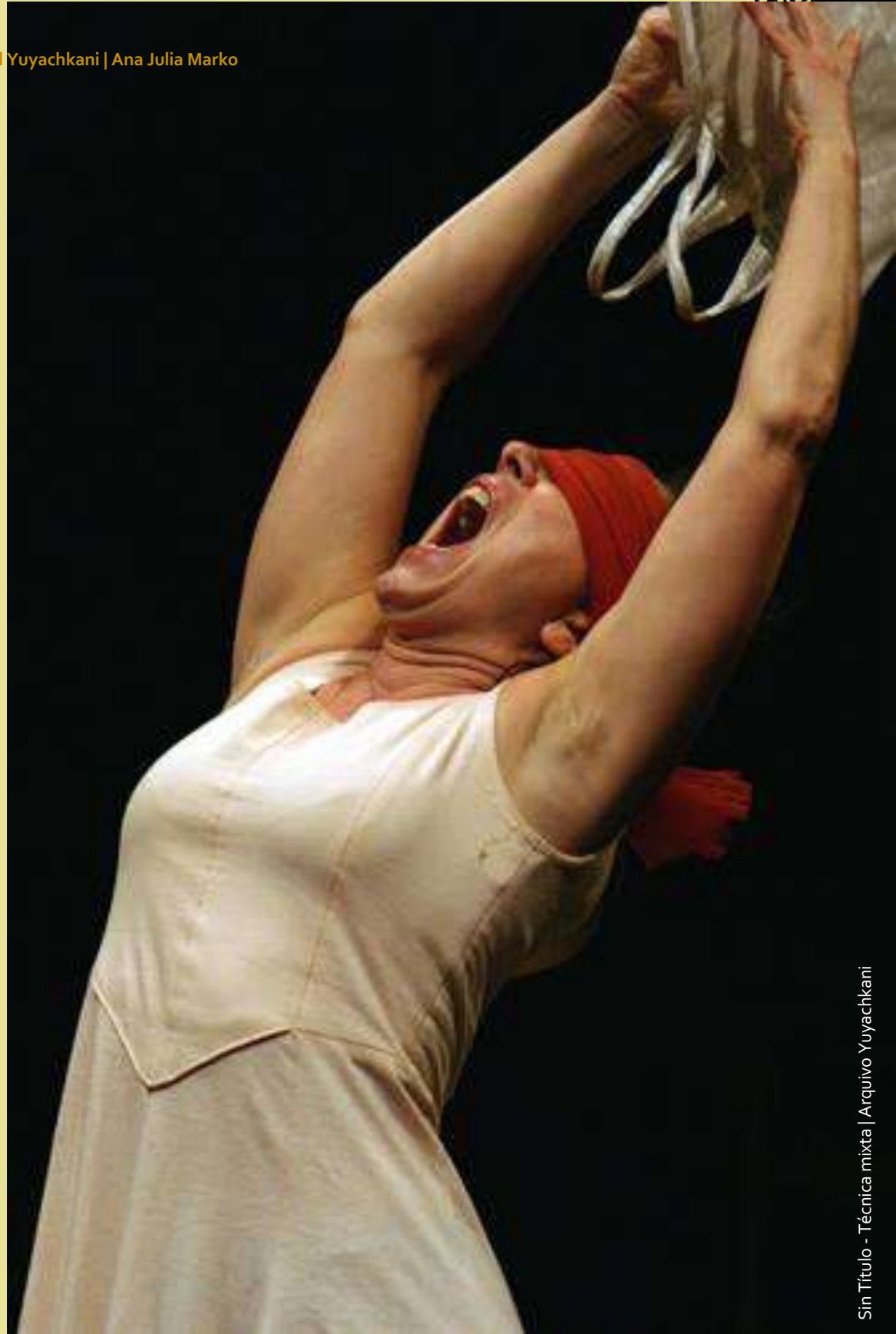


Sin Título - Técnica mixta | Luis Rodríguez Pastor (2015)



A ideia das galerias é estendida por todo o espaço onde o espectador é convidado a realizar uma espécie de visita guiada neste porão de museu. Além dos documentos, os próprios atores tecem imagens somando suas ações ao inventário. A princípio estão paralisados como estátuas de cera, mas aos poucos adquirem mobilidade em cima de plataformas que também se deslocam, obrigando o espectador a fugir e se proteger dos choques com tais estruturas. Seus corpos tornam-se suporte para a memória, trabalhando a partir da própria materialidade e movimento. Como o passado, recusam-se a se estagnar. Abrem mão da imobilidade monumental para experimentar a instabilidade movediça provocando o público a realizar deslocamentos análogos: de seus corpos e de suas certezas.

Ana Correa aparece vestida com uma *kushma asháninka*, traje tradicional de mulheres amazônicas, costurada por fotografias de Vera Lentz de comunidades escravizadas e abusadas sexualmente por Sendero Luminoso. Em outro momento, a atriz caracterizada como professora é doutrinada pelo mesmo grupo armado. Sua ação é acompanhada de projeções audiovisuais que mostram exércitos de mulheres senderistas marchando e saudando a bandeira maoísta. Teresa Ralli desponta com os olhos vendados e um saco vazio de juta nas mãos onde busca algo incessantemente. Constrói uma partitura frenética até evocar situações de tortura quando coloca o objeto na cabeça. Combinada à metáfora da justiça cega, Ralli apresenta a imagem de uma mulher cuja sacola de mercado vazia é fruto dos ajustes econômicos na cesta básica feitos por Fujimori em 1990, aumentando em 500% o custo alimentar.





Sin Título - Técnica mixta | Musuk Nolte (2015)

Com este formato de instalação, aqueles corpos, gestos e documentos referentes às populações descartadas simbolicamente aparecem performadas no espaço. A voz, a versão dos fatos e o imaginário de sujeitos andinos por exemplo não está *representada* como em *Los músicos ambulantes*, no personagem do Burro. Tampouco aparecem enquanto presenças (ou ausências, como veremos)

tal qual em *Adiós Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*. A existência destes homens e mulheres também não se apresenta em forma de anti-monumento como o totem de Micaela Bastidas na porta de *Discurso de promoción*. Em *Sin título*, Yuyachkani aposta no significado tal qual, ou seja, na potência de prova destes arquivos que legitimam fatos de violência sofridos por estas pessoas ao longo da história peruana não apenas atravessada por duas guerras, mas desde a colônia. Explorar documentos como documentos, e disponibilizá-los ao livre acesso do público transgride limitações da representação e concretiza, aos olhos do espectador, a memória dos fatos que realmente ocorreram, como em *Yuyanapac*, cujas fotografias funcionam como procedimentos testemunhais de fazer ver / conhecer o horror que assolou o país.

É evidente que, mesmo expostos como são, os documentos receberam algum tipo de edição. A própria escolha de não oferecer nenhum tratamento, apenas acumulá-los ou emoldurá-los em galerias já evidencia o ponto de vista do grupo que valoriza o estado bruto dos materiais. Assim podem ganhar status dos antigos documentos que ocupam os lugares de museus. Por outro lado, muitos deles aparecem em justaposição com outros testemunhos recolhidos pelo grupo ou dos próprios atores, ganhando uma cobertura poética e coletiva. Nesta operação, mais uma vez, Yuyachkani coloca em crise as noções museais e documentais cuja veiculação das versões hegemônicas da História são indexadas sem desconfiança e dispostas com pouca ou nenhuma evidencia de sua artificialidade de forja. O *espectador-testigo* será capaz de identificar tais armaduras no anti-museu de *Sin título* e poderá ser responsável por problematizar ou difundir as memórias com as quais teve contato.



Se os relatos ouvidos pela CVR possuíam uma modalidade jurídica, a serem arquivados, encontram na iniciativa dos artistas de Yuyachkani a possibilidade de agregarem-se a outros testemunhos não arquivados e não exatamente literários e, sem que perdesse a veia enunciativa original, cada uma das histórias de vida que foram resgatadas tornou-se um testemunho pluripessoal, revestido pela performance. A legibilidade posterior desses elos cênicos ocorre no momento do acontecimento teatral, e isso reforça a ideia de que são micro testemunhos colaborativos, cada vez que, ao fim da apresentação, a transitividade do ato de testemunhar é compartilhada com os espectadores que serão por sua vez, novas testemunhas e novos colaboradores. (SOUZA, 2017, p. 186).

Além disso, como não se trata mais de vitrines fixas como em *Hecho en Perú*, quem assiste tem a possibilidade de transitar entre imagens às vezes fixas e às vezes móveis, misturando-se e compondo com a própria presença aquele arquivo-museu. Não há uma única frente de onde a ação possa ser assistida, inclusive muitas delas acontecem simultaneamente, exigindo do espectador escolhas de tomada do ponto de vista. Algumas ações se desenvolvem no alto de andaimes, para desafiar o olhar do público. Outras não possuem sequer atores, mas se concretizam com materiais a serem manipulados pela plateia que ora se vê diante de imagens, ora entre elas, ora confundida com elas. O espectador é imagem. Ele passa a ser parte da paisagem que constrói e vê ao mesmo tempo, contribuindo com o caráter efêmero, movediço, processual e performativo da experiência que o envolve.

Assim, marcando ainda mais a explosão das estruturas dramáticas sustentadas pelo tripé fábula/personagem/conflicto já anunciada em *Hecho em Perú*, *Sin Título* radicaliza o desejo de Yuyachkani de ir além da representação literal da palavra, na tentativa de pensar novas realocações do texto em cena. Como aponta Rubio, não se trata de contar uma história, mas sim de pensar a História do Peru. Sem necessidade de enredo, o coletivo encontrou narrativas oriundas dos próprios materiais dispostos em relação, oposição ou justaposição “desentranhando uma lógica distinta àquela que segue a rota; exposição, nó, desenlace” (RUBIO, 2008, p. 165). Para Souza (2010), tal dramaturgia, que prescindir do texto e se pauta nos arquivos históricos somados aos testemunhos dos atores e dos afetados pelas guerras cria uma textura não dramática e não cronológica, cujo foco passa a ser a memória do país.



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)



A palavra ganha tridimensionalidade e não precisa mais ser base do diálogo entre personagens. Agora está inscrita nas paredes, nos corpos dos atores, arquivos e figurinos, como nas roupas andinas usadas por Débora Correa com escritos de camponesas vítimas de violações e esterilização em massa. Ou ainda o poema de César Vallejo que desenha a silhueta de Augusto Casafranca na parede, aludindo aos protocolos de autópsia. A palavra travessa o acontecimento teatral; não funda nem rege a cena, mas aparece tensionada com outros suportes discursivos. “Recordada, no teatro, a palavra literária transcende seu poder de projeção e se movimenta, junto com os atores, alcançando, como se numa constelação, seu momento de luz e penumbra no inconsciente coletivo” (SOUZA, 2017, p. 204). Esta espacialidade e corporeidade da palavra exige que o espectador se movimente com ela, se aproxime, busque a melhor iluminação, reveze de lugar com o outro. A leitura torna-se ação e o texto carne.

Quando Yuyachkani opta pela descentralização do texto, assume também a descentralização da mirada, problematizando visões de mundo implicadas nas teatralidades dramáticas e suas dinâmicas de expectativa. O palco italiano nasce no mesmo momento da perspectiva nas artes plásticas. Ambos fundam as respectivas operações de representação a partir da condução do olhar. Caberia aos artistas do palco e da tela organizar aquilo que o espectador irá ver. Tal ideia resvala no imaginário e modos de conceber narrativas da sociedade pautados em um centro determinado ao redor do qual giram os heróis, os que têm direito à palavra. São eles que irão ditar subjetividades, comportamentos e o que deve ser visto, logo conhecido.

Yuyachkani abre mão de um centro. Problematisa ideias relativas a consenso, unidade, homogeneidade. Dinamita a cena, a condução do olhar e com ele, o modo de construção de conhecimento. Espalha os espectadores, dispersa

as versões dos fatos, desorganiza. Nesta dramaturgia de resíduos, o público se vê dentro de uma experiência que, embora coletiva, provavelmente não tenha sido igual para todos. Com isso, o grupo coloca em crise a própria noção de teatro e de memória enquanto algo único. Experimenta diversos des-territórios e insiste em mobilizar fronteiras entre ficção e realidade, palco e plateia, fábula e História do país. Numa espécie de desordem do corpo e do espaço, lança um desafio aos participantes acostumados com estruturas teatrais dramáticas, e desacostumados com a ideia de um passado fraturado e movediço, propondo um duplo desmonte: da organização da cena e do repertório do país.



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)

Sin Título - Técnica mixta | Luis Rodríguez Pastor (2015)



Yuyachkani assim produz teatro e conhecimento ao mesmo tempo em que de-estabiliza os cânones de ambos. Inclui na gama do teatro outras teatralidades; no campo da memória, outros arquivos; na sociedade, outros corpos; na visão de mundo, outros imaginários.

Em sua proposta de subversão dos tradicionais lugares de memória, Chagas defende o museu como território do *e*, não do *é*. A ideia (e prática) expandida de museu conjuga diversidades de arquivos e versões dos fatos postos em tensão. “Tudo está em disputa, a notícia, a poesia, o patrimônio, a memória. Este não é um terreno onde as coisas estão dadas, organizadas e pacificadas.” (CHAGAS, 2019). Tal encruzilhada toma corpo na obra de Yuyachkani como na bandeira do Peru feita de farrapos de roupas hasteada ao som da fusão de músicas clássicas e andinas. Na mesma cena, o líder senderista Abimael Guzmán (Julián Vargas) dança sobre um caixão de vidro onde está o corpo de Cristo (Augusto Casafranca). *Sin título, técnica mixta*, nome que alude às legendas de obras em galerias avisa seu público das dificuldades em classificar-se em uma tendência artística. A interdisciplinaridade e hibridismo não se referem apenas à explosão de linguagens, mas de narrativas, saberes e modos de existir. O embate entre materialidades, visões de mundo, corpos dos atores e dos espectadores corrobora com a recusa da perspectiva única e com a amplitude de possibilidades apontada pela museologia social, uma museologia

decolonizadora, que expõe os limites da museologia normativa atenta mais às normas estabelecidas pelo poder do que à própria vida. Esses museus se desenvolvem na primeira pessoa do plural: nós somos assim; somos uma comunidade que fala por si. São frutos de projetos políticos e poéticos que podem inspirar tantos outros. Ancoram-se em uma nova imaginação, produzem novos

agenciamentos, fazem rizoma com o mundo, estão no mundo, podendo produzir transformações sociais. Os museus são bons para pensar, sentir, intuir, sensibilizar e principalmente são bons para agir. (CHAGAS, 2019).



Como vimos, estas dinâmicas anti-monumentais com subversão dos cânones de expectativa experimentadas em *Hecho em Perú* e *Sin título* também aparecem em *Discurso de promoción*, anos mais tarde. Entretanto a radicalidade de participação encontrada neste último não é a mesma. Embora em seu primeiro ato o público esteja disperso pelos espaços da casa festejando, jogando e dançando com os atores, ao adentrar na sala, sua mobilidade se restringe. Alguns



espectadores são convidados a ocuparem carteiras escolares com rodinhas facilitando pequenos deslocamentos. Os outros em pé ou sentados no chão se voltam para o centro do espaço destinado ao desenvolvimento das cenas. Este

centro às vezes se desloca, aumenta ou diminui de tamanho. Mas é dentro dele que a simultaneidade de materiais acontece. A possibilidade de mirada ainda é múltipla. O acúmulo de imagens exige do público escolhas: para onde olhar?



Contudo, diferentemente das duas obras anteriores, a relação frontal não é completamente abolida, já que tais imagens estão condensadas em uma certa delimitação espacial. O público tem pouca autonomia de locomoção pela sala, com exceção do momento final, no qual são instalados todos os objetos utilizados ao longo do espetáculo, erguendo um museu da História do Peru e da própria experiência teatral ali tecida. Aí sim, já sem a presença dos atores, o espectador pode se aproximar e ver a exposição de distintos ângulos e distâncias.

Isto não significa que Yuyachkani deixou de avançar em sua própria proposta de fruição. A participação do público e sua mescla com a ação cênica é assunto de interesse do grupo desde o início de sua jornada. Este diálogo entre palco e plateia, cuja aproximação entre as partes foi feita ora de forma temática (desde o giro causado por *Puño de cobre*) ora pragmática, tem sido constantemente desenvolvido. Independentemente do tipo de relação, é possível notar que, quanto maiores as quebras nas operações de representação, mais implicados estão os espectadores no evento teatral. Como tantas outras tendências contemporâneas preocupadas no rompimento da ilusão cênica e da perspectiva única, Yuyachkani tenta envolver – mais ou menos corporalmente – o *público-testigo* nas questões da cena, que são questões da História do país.

Uma constelação de espectadores em movimento; uma cena descentralizada para uma memória sem estátuas; rajadas de corpos cujos olhares e certezas instáveis balançam no fio do tempo e espaço; a desconfiança do tesouro; a derrubada do monumento; a preferência do deslocamento ao documento: com esta rede cinética Yuyachkani agita vestígios miúdos da História insuficiente, os

faz vibrar na retina do mundo, fundando batalhas contra invisibilidades e esquecimentos.

5.2 PARA POLÍTICAS DE CINZAS, UMA POÉTICA DA EXUMAÇÃO

O arquivo é a única chance de rebeliões por vir. Porque nos arquivos está o alimento das lutas futuras e das fraturas que ainda precisam incidir no país. São os nossos vestígios que vão libertar as forças de muita gente que ainda nem nasceu. Porque ninguém libera suas forças sozinho. Um dia nós seremos arquivo. O país não nos conserva vivos, quem dirá mortos. Fucemos nos estilhaços de espanto que ainda restam e sigamos lutando por reviravoltas e algumas alegrias por vir. (PIMENTEL, 2018, p.1)



5.2.1 A subversão da medalha, a carne da memória, a sobrevivência do sonho

Ao pensar no incêndio ao Museu Nacional no Rio de Janeiro em 2018, o pesquisador Luiz Pimentel afirma que foram queimadas “duzentos milhões de potências de espanto. Para o Brasil de hoje, isso é muito. E é imperdoável incinerar o espanto, porque a vida vai muito chata quando se vê todo dia um jogo de cartas marcadas demais.” (PIMENTEL, 2018, p.1). A política de deixar queimar um museu é coerente com a de produzir desaparecimentos de tudo aquilo que não é regido pela norma. Como diz Pimentel, o arquivo lembra múltiplas possibilidades de vidas, e com isso, anuncia tantas outras por vir. Esta memória apresenta risco para estruturas de poder que fixam formas de existência. O fóssil jurássico desestabiliza inclusive a dimensão humana enquanto soberania do planeta e lembra: a finitude é para todos. O autor encara o arquivo como fratura e movimento e não como celebração e monumento, que precisa ser colocado em tensão com os vivos: o material do passado não deve ser abandonado em galeria como herança inerte sem que ninguém o veja, o manipule, o questione.

Já o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro afirma que as ruínas do Museu Nacional deveriam ficar intactas como lembrança do descaso governamental para com o acervo não heroico da nação. A destruição de 200 milhões de arquivos como a coleção etnológica indígena, inclusive de povos desaparecidos, precisaria permanecer marcada como a “memória dos mortos, das coisas mortas, dos povos mortos, dos arquivos mortos” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p.1). Os destroços estampados não poderiam dar lugar a um novo e moderno museu como se nada tivesse acontecido. Esconder não apenas o pouco que restou, mas as pegadas da catástrofe seria atitude ainda mais violenta.

Nas páginas anteriores, analisamos os modos de subversão da museografia tradicional encarada por Yuyachkani na encruzilhada documental, ora desconfiando ora valorizando materialidades de memória. O coletivo vai na contramão das práticas patrimonialistas, invertendo a lógica da permanência: o que deve ser conservado são os escombros; o que deve ser desconstruído é o acervo histórico oficial do país marcado pelas “políticas de cinzas” (PIMENTEL, 2020, p.1), e de queima de arquivo. Yuyachkani tenta experimentar ações de exumação, abrindo as tumbas, procurando por entre os ossos marcas do terror ou marcas de uma vida inimaginável, quem sabe até não humana, legitimando tantas possibilidades de existência. É preciso salvar todos os vestígios miúdos que sobreviveram às práticas de extermínio que, como afirma Pimentel, não se configuram apenas como prática de morte, mas de irreversibilidade total da matéria. Os projetos coloniais de esquecimento objetivam o pó, o fim de qualquer lembrança de vidas dissidentes.

Podemos exemplificar tais ideias nas palavras de Dolores Cabero, viúva do Almirante Miguel Grau – comandante do navio Huáscar responsável por vitórias marítimas contra o Chile e morto na Guerra do Pacífico – ditas por Ana Correa em *Sin título, técnica mixta*:

O que nos une agora como nação senão um tecido de cicatrizes costuradas pela morte? Tenho em mãos as medalhas que meu esposo ganhou durante toda carreira como militar honesto e patriota. A quem devo responsabilizar por este sacrifício se não encontramos os culpados dessa hecatombe? Estas medalhas perderão seu valor se no futuro continuarem a condecorar nossos filhos, nossos soldados por cada batalha perdida, por cada derrota do Peru. (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2004)



Yuyachkani coloca em cena a presença desta mulher como muitas outras esquecidas ou escondidas atrás das histórias de seus maridos ou filhos que lutaram na frente de batalha. A palavra dita pela viúva em vez do discurso próprio do herói visibiliza a voz feminina, diversificando o mapa dos que podem falar e do que se pode falar sobre um evento de suposto orgulho nacional. Além disso, a personagem remete-se à medalha como resquício da violência e não como objeto de triunfo, invertendo seu significado usual. Antes da vitória dos batalhões, o troféu marca a derrota coletiva de um país militarizado lutado por inúmeras vidas. Nesta cena, se transgride o peso de honra dado a símbolos pátrios deslocando sua importância para o relato não palpável dito por uma mulher. Um relato que, diferente da medalha, não é feito de metais nobres; pode se perder no tempo e, como tantas outras memórias sem âncoras concretas e prolongamento testemunhal, voltará ao pó do esquecimento.

Neste subcapítulo veremos as estratégias do coletivo em combinar suportes de memória, ora tangíveis, ora efêmeros. Analisaremos os desafios em driblar o esquecimento e lutar pela permanência de narrativas de uma sociedade que por um lado sobrevaloriza medalhas, documentos fixadores de falsas vitórias, e por outro dizima aquelas materialidades que afrontam práticas de poder. Tais movimentos são importantes dentro da investigação pedagógica, já que convidam



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)

o espectador a pensar e agir a partir destas propostas desestabilizadoras dos objetos e suas histórias heroicas/oficiais.

A busca de Yuyachkani por trazer à luz narrativas dissidentes como a de Dolores Cabero exigiu um outro tipo de resgate e difusão de memórias. Não bastava a presença de testemunhos velados, mas era importante descobrir uma nova maneira de operá-los. Ao vasculhar versões não oficiais escondidas nas



brechas da historiografia oficial, o coletivo precisou ir além da mera inclusão na cena. Pesquisou nos modos não canônicos de preservação e transmissão de conhecimento subvertendo as informações fixadas em arquivo (TAYLOR, 2013, p.10), isto é, nos materiais que resistem à mudança como registros, resíduos arqueológicos e qualquer tipo de documento palpável. Como vimos, embora defendidos os vestígios de violência, dentro da lógica sou visível, logo existo, Yuyachkani desconfia dos suportes que, apenas por constituir a materialidade do que permanece, dariam veracidade à memória.

O conjunto de obras do grupo bem como suas ações com comunidades luta por memórias relacionadas ao gesto, ao corpo e a demais conhecimentos não-palpáveis. Ao contrário do arquivo, o repertório (Idem) está em constante transformação, já que seus veículos perenes não podem ser recuperados e armazenados. O desafio de Yuyachkani em trabalhar com memórias veladas e ainda sem valor de prova o empurrou a construir novas evidências que, embora efêmeras, pudessem ter força para disputar lugar e visibilidade com velhos e inertes arquivos. Trata-se de uma ordem performativa que rasga o cotidiano e os com-

portamentos normativos do espectador incluindo-o na responsabilidade coletiva por sustentar tais histórias. O público tona-se parte fundamental da cadeia testemunhal, podendo transmitir o que viu/conheceu. Se a sobrevivência de narrativas ao tempo e aos projetos de morte depende de interlocutores, Yuyachkani privilegia a expectativa enquanto dribla ao esquecimento.

Por outro lado, a investida no repertório não dispensa provas concretas do passado. Pelo contrário. Há que se lembrar da medalha da viúva e das ruínas do Museu Nacional como marcas da violência. Há que se lembrar do fóssil de dinossauro como possibilidade de outras vidas. Yuyachkani radicaliza o peso da



Sin Título - Técnica mixta | Pilar Pedraza (2019)



medalha, a concretude do escombrou no trabalho com seu depósito fantasmal de objetos cujo foco muitas vezes dispensa a presença do ator. Valendo-se por si só e à espera da manipulação do espectador, o material é exposto na cena para que se evidencie sua potência de memória. Mesmo quando acionados pelos artistas, os elementos com narrativas próprias criam dramaturgias paralelas que “ex- põem e não impõem a realidade” (SOUZA, 2017, p.236). É o que ocorre com pa- nels de barro de vendedoras do mercado de Ayacucho, carteiras escolares de um colégio fechado por Fujimori, roupas de desaparecidos, bandeiras do país: índices da História retirados do mundo e não fabricados a serviço do espetáculo.

Entretanto, existem aqueles elementos construídos para cena, como a roupa branco-osso de Rosa Cuchillo, feita sob encomenda por uma costureira tradicional de Carhuaz, povoado natal da personagem e da avó de Ana Correa. A atriz reserva parte da desmontagem do espetáculo para mostrar ao público segredos dos objetos utilizados. O banco com três pernas presentifica os três mundos da cosmovisão andina e tem talhado seus animais sagrados respectivos (serpente, condor e puma). A vara de madeira que acompanha a caminhante possui formato de serpente, da terra dos ancestrais. O mesmo mundo de baixo está presente na faca feita em cartilagem de tubarão, usada para a defesa de violadores. O vaso cerimonial que guarda a *agua florida y sanadora* a ser compartilhada com o público é estreito no meio e aberto na boca e base, também simbolizando a conexão dos três mundos.

A quantidade de detalhes revela o cuidado com estas “âncoras energéticas” e seus “códigos secretos” (CORREA, 2020, p.78). Tais particularidades são fruto de escolhas e produtoras de discursos, e no caso de *Rosa Cuchillo*, contribuem



Rosa Cuchillo | Arquivo Yuyachkani

para o alargamento de leitura do espectador às simbologias andinas operadas na carpintaria do objeto mais além de sua função comum: sentar no banco, cortar com a faca, armazenar água no vaso, apoiar-se no cajado. Como visto, esta subversão de utilidade é tão fundamental para a investigação de Yuyachkani que ganha uma demonstração de trabalho (*Rebelión de los objetos*) exclusivamente reservada às suas possibilidades. Além disso, muitas vezes tais elementos são trazidos à tona em oficinas como os já analisados trabalho com mulheres e seus agenciamentos lúdicos com colheres de pau, sacolas de mercado, bacias de roupa suja; nos jogos com baldes, mantas e travesseiros nos cursos infantis;



e nos *laboratorios* com exercícios com cadeiras, saias, bastões. *Objetos-testigo* que não apenas trazem as próprias memórias ao bojo da experiência pedagógica, mas possibilitam aos participantes marcar o passado, provar e lembrar o que de fato ocorreu.

O rigor com os elementos de cena reflete-se não apenas nos modos de utilização, mas de reutilização, armazenamento e conservação. Se os objetos não são a matéria prima da obra, mas muitas vezes a cena em si, dificilmente seriam substituídos por outros. As máscaras de *Los músicos ambulantes* são as mesmas há mais de 35 anos. A indumentária de *Rosa Cuchillo* não se modificou no tempo. Em *Adiós, Ayacucho*, desde 1990, Augusto Casafranca usa seu figurino de *Q'olla*

típico da festa de Paucartambo, que conta inclusive com um filhote de alpaca dissecado pendurado pelo cinto.

Este fato sublinha a importância do trabalho com um arquivo próprio do grupo, desenvolvido não apenas enquanto depositário de narrativas do país, mas produtor de sua trajetória de 50 anos. O acervo deste museu dinâmico dos artistas de Yuyachkani carrega assim duas memórias entrelaçadas: do Peru, e deles mesmos. De acordo com Rubio, a construção de um repertório composto por espetáculos que podem ser apresentados a qualquer momento é uma das características de coletivos artísticos latino-americanos que mantêm uma cultura de grupo. No caso de Yuyachkani, além do repertório, seu arquivo de obje-

tos também trabalha narrativa e permanência. As duas instâncias de memória se cruzam e são prova de coleções (fora de museus) de lutas do grupo – ora efêmeras ora concretas, mas sempre visíveis, logo existentes – contra políticas de cinzas; políticas que exigem a resposta da exumação (pelo arquivo) mas também a resposta da performatividade (pelo repertório).

Enquanto ossos dos desaparecidos não forem encontrados no Atacama ou nas praias do Pacífico, enquanto mulheres continuarem sendo violadas e esterilizadas sem que se construam provas legais, enquanto mortes de andinos e afrodescendentes sejam estatísticas, enquanto ninguém apague incêndios a museus, enquanto filhos de Rosas Cuchillos permanecerem



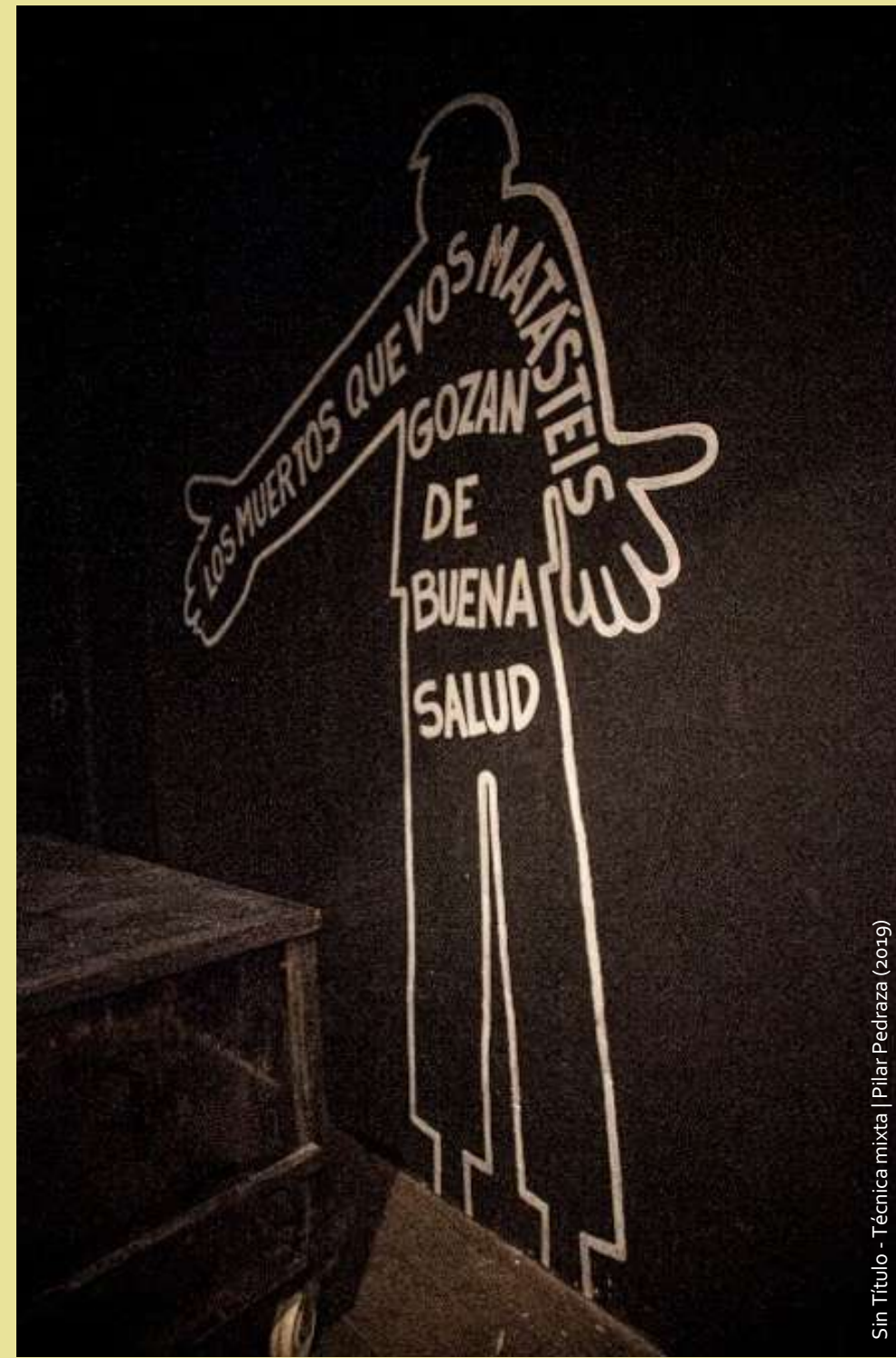
Adiós, Ayacucho | Luis Rodríguez Pastor (2014)

Festa de Paucartambo | Fernando Yamamoto (2019)



desaparecidos, corpos de Cánepas seguirem mutilados, lutos de Antígonas não forem findados, enquanto o arquivo estiver à disposição da manutenção das estruturas de poder, haverá a necessidade do repertório, haverá a necessidade do relato, da dança, do carnaval, do toque do *cajón*; haverá a necessidade do teatro e suas operações de visibilidade; a necessidade de uma nova poética, uma poética do luto que não mimetize a dor mas a elabore de forma outra e de forma coletiva. Na falta de haver o que exumar, tais dispositivos poderão dar carne ao invisível, ao intangível; poderão dar corpo e destino à memória não oficial perturbando discursos dominantes, travando batalhas contra o projeto nacional e seus suportes imaginários.

As práticas do grupo inserem-se nas poéticas do luto, pois confrontam o trauma do Peru com a “obscenidade da sua negação oficial” (VICH, 2015, p. 56). Para o autor, suas ações posicionam-se como arquivo da memória visual no país, já que reativam números e estatísticas, jogam luz em antigos documentos e quadros quantitativos. Entretanto, Yuyachkani transita entre arquivo e repertório, performando a memória, dançando o trauma, cantando o luto. Abre mão dos objetos e medalhas para valorizar o testemunho, privilegiar a escuta, a mirada e especialmente o espectador. Ao portar escrituras não arquivísticas – em especial aquelas relacionadas às categorias andinas, como os códigos festivos do *actor-danzante* em comunidade (*ayni*) com seus espectadores, a partir das múltiplas possibilidades de jogo (*pukllay*) –, o grupo fomenta o próprio repertório do país, ao mesmo tempo em que opera gramáticas não normativas de construção de memória e conhecimento (*qelca*).

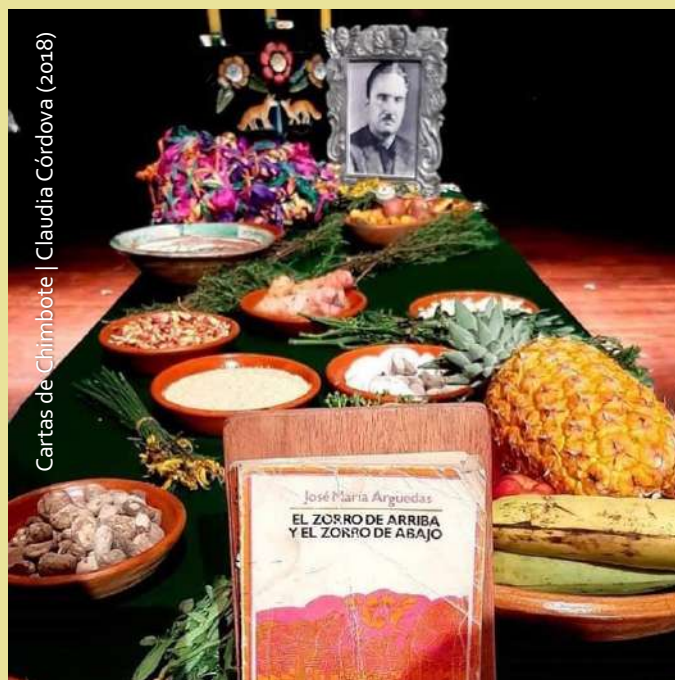


No contexto da guerra suja, o pesquisador Hugo Salazar (1990) lança a pergunta: se a memória é matéria do teatro e se ele é efêmero, como um país pode cuidar da própria memória do teatro? Como o teatro pode servir à documentação histórica e de si mesmo? Ou, na indagação de Rubio frente à violência: “E o teatro, o que pode fazer nesse momento? E Yuyachkani, o que tem para dizer?” (RUBIO, 2008, p. 41). Talvez a efemeridade tenha sido condição de criação e resistência do grupo. Diante das práticas de esquecimento, exigiu-se driblar o próprio problema do teatro e sua fugacidade. Foi preciso experimentar jogos entre corpo e ausência, criando âncoras afetivas para a memória.

Já dizia Degregori (2003): para aprender sobre o mundo, não é necessário somente ler e ter acesso a informações letradas. Sonhar, ver, conhecer são também ações fundamentais para enfrentar o olvido. Não é fácil lembrar-se de um sonho. Mesmo assim, Yuyachkani inventou poéticas análogas, cujas texturas polifônicas justapostas e fragmentos sensoriais sem sentidos únicos convidam seu espectador/sonhador a dar destino ao que testemunhou, sustentando e fazendo sobreviver narrativas borradas que escapam à fixidez. Narrativas não lineares que, embora sem reproduzir a realidade tal qual é, iluminam conhecimentos, problematizam certezas da vida. Talvez a pergunta não seja “E Yuyachkani, o que tem para dizer?” –

que esconderia um tipo de preocupação missionária de transmissão de mensagens –, mas sim: E Yuyachkani, como pode sonhar com seus fantasmas?

O espetáculo de 2015 *Cartas de Chimbote* termina com o funeral de José María Arguedas, que se matou com um tiro aos 58 anos em 1969. No ritual, o grupo estende uma mesa com frutas, folhas de coca e espécies diferentes de milho, a serem compartilhadas com o público. Augusto Casafranca é enfeitado com serpentina típicas dos carnavais andinos e tem a cara coberta de farinha, gesto comum em tais festividades. O rosto sujo da fina substância branca poderia aludir também ao pó das cinzas reunindo na mesma imagem festa e morte: um sonho fantasmal. Cantam-se músicas andinas do gosto do escritor para acompanhar sua homenagem fúnebre e alegre ao mesmo tempo.



Cartas de Chimbote | Claudia Córdova (2018)



Cartas de Chimbote | Claudia Córdova (2018)



A obra conta com a leitura de trechos do último livro de Arguedas, *El zorro de arriba y zorro de abajo* (1971) e de cartas à sua psicanalista Lola Hoffman (1962 e 1969) e ao amigo e antropólogo John Murra (1967 e 1969) durante viagens à cidade de Chimbote em seus últimos anos de vida. O espetáculo é construído na costura de arquivos: registros biográficos e literários tomam corpo em uma encenação pintada com “mais água do que aquarela”⁴ que, embora minimalista, demorou mais de quatro anos para ser produzida. Os atores, atrás de uma mesa, passam a maior parte do tempo lendo textos do escritor. Algumas vezes os personagens da ficção irrompem como um “distanciamento ao contrário”⁵ Sem muitos truques, figuras mais teatrais do universo arguediano atravessam o campo da leitura dos atores.

A imagem da morte aparece na construção de Ana Correa que, vestindo uma máscara de caveira, toca violino e faz rodar um pião a ser recolhido pelo *zorro de arriba* (raposa do mundo de cima) presentificado por Julian Vargas. O ator evita a queda do brinquedo. Com o pião na mão, dirige-se à cadeira onde estaria materializado Arguedas e diz: “*Manaraqmi, pachayqui chayamunchu*. Ainda não chegou sua hora”. Texturas oníricas e fantasmáticas se mesclam novamente convidando o espectador a testemunhar esta atmosfera estranhada onde a ideia de finitude é posta à prova. Quando a morte impulsiona o giro quase infinito do peão, Yuyachkani parece desconfiar do fim, do apagamento, da irreversibilidade da matéria humana; é necessário colocar os mortos em movimento, fazê-los falar.



Cartas de Chimbote | Claudia Córdova (2018)

Para o crítico peruano Augusto Del Valle (2015), o contraste ente o gesto cotidiano e a dimensão teatral se acentua com a oposição das duas mesas. A primeira delas, mesa-altar, pinta um quadro de “natureza morta da cultura” com cores e sabores, vinculando-se a “versões andinas, mágicas e festivas da morte” (DEL VALLE, 2015, p.14). A segunda, crua, sem tratamento é suporte para as

⁴ RUBIO, M. em entrevista à pesquisadora, 2018.

⁵ CORREA, A. em entrevista à pesquisadora, 2019.



folhas de papel dos textos lidos. A mesa branca, lugar do *archivo*. A mesa sensorial, do sonho e da morte, lugar da performance. Embora tal dicotomia não se apresente de forma tão rígida, esta separação assinala diferentes texturas de memória tecidas por Yuyachkani. A palavra de Arguedas sem muita intervenção insiste em ser conservada. Para o grupo, ela é documento, é prova de existência e deve ser dita por si só. Por outro lado, parece haver vida na morte colorida pelo movimento do pião, pela sensualidade das frutas compartilhadas, pelas músicas e serpentinas. Ao exumar seus fantasmas, Yuyachkani convida ao espectador a transformar o ato de lembrar em tarefa festiva e necessária. Opondo-se às políticas de desaparecimento, a prática do coletivo faz aparecer, para o olho do público, a carne da memória.

A performatividade da própria obra de Arguedas, como a recopilação de canções e mitos de distintas regiões do Peru, pulula em tornar-se matéria. Em diversos momentos de *Cartas de Chimbote*, os atores cantam algumas destas músicas, muitas delas em quéchua, inserindo no mapa da cena a voz dissidente, luta análoga do autor de *Todas las sangres*, defensor da pluriculturalidade no país ao travar diálogo com povos andinos e de outras regiões. Sua obra deixa uma coleção documental do próprio país. Por isso ela é ao mesmo tempo arquivo e repertório, escritura e performatividade da História do Peru. Yuyachkani faz dança parecida ao legar memória de ambas maneiras, incluindo seu *espectador-testigo* na cadeia de responsabilidades em abrir tumbas, jogar luz nos ossos, desconfiar de piões estáticos, colocar o próprio corpo em jogo, em embate com o passado para que se mantenha “vivo e vigente” (ELMORE, 2015, p. 4.) como Arguedas,

que reivindica permanência. Rodopiando, dribla a própria morte enquanto irreversibilidade da matéria como quem diz: ainda não chegou minha hora.



Cartas de Chimbote | Claudia Córdova (2018)

5.2.2 Reconquistar os ossos do cuerpo ausente, des-petrificar a memória

Dentro do contexto de produção simbólica do pós-conflito, a artista plástica Lika Mutal constrói o monumento *El ojo que llora* (2004) para lembrar os 70 mil mortos e desaparecidos entre os anos 1980 e 2000. Na região central de Lima, a escultora instala esse memorial composto por uma rocha de 1,5m de altura, de



onde emanam continuamente jorros de água, aludindo às lágrimas derramadas pelas vidas perdidas. Há um olho que viu, testemunhou, e por isso chora. Ao redor, um caminho de onze círculos concêntricos formado por milhares de pedras, cada qual levando o nome de uma das vítimas.

O visitante que percorre o labirinto não passeia por linhas retas e óbvias, mas em um vai-e-vem engaja o corpo na leitura de nomes pelo espaço, concluindo certa participação distinta às tradicionais e imóveis contemplações a estátuas. Ainda que feito de pedra, este memorial tensiona a noção de monumento, dinamizando a memória e os processos de luto. Mesmo fixando nomes em materiais perenes, o corpo do espectador se move. Ativa-se alguma responsabilidade frente aqueles mortos que não deveriam ser esquecidos como pedras quaisquer. O melhor seria encará-los como pedras no caminho, pedras no sapato: lembrança que insiste, passado que persiste, que exige de quem caminha, alguma atitude e mudança de rota. Tal instalação paradoxalmente avisa seu participante de que, se a História oficial *petrificou* a memória, é necessário des-monumentalizá-la, colocá-la em labirinto, movimentá-la para encontrar significados escondidos nas suas “pedrinhas miudinhas” (SIMAS, 2013, p.1).

Além disso, quem visita *El ojo que llora* pode materializar o horror que deixa de ser estatística para tornar-se coisa palpável. O nome inscrito das vítimas devolve suas individualidades anulando a generalização da violência e, mais que isso, reconhece quem antes foi descartado e ignorado. A obra tenta

recuperar a “realidade solitária das vítimas cujos nomes, acumulados no espaço aberto, vão se desvanecendo debaixo do sol” (MORAÑA, 2012 p. 193). Dar nome à pedra é marcar a existência. Cada vida ali importa, contém uma biografia, privada e irrepitível, e esta sensação é multiplicada por 70 mil. A relação entre nome e número concretizado pelas milhares de pedras coloca em jogo quantidade e qualidade, sujeito e coletivo deste massacre que não foi pequeno nem a pessoas quaisquer. Os memoriais que registram longas listas de vítimas têm esse efeito duplo: “a acumulação de nomes nos abruma com a enormidade da perda ao mesmo tempo em que a singularidade de cada nome nos traz à mente a imagem de um indivíduo” (SAONA, 2017, p. 128). Tal paradoxo é apontado também por Moraña que diz “quanto mais se soma, mais se falta” (MORAÑA, 2012 p. 200).



El ojo que llora | Ana Julia Marko (2019)



Com *El ojo que llora* e suas dinâmicas de memória, é possível lançar outro olhar à cultura do monumento que, embora exalte vitoriosos da História, pode driblar o olvido. Segundo Carolina Junqueira dos Santos (2017), os monumentos funerários, por exemplo, têm a função de aliviar a sensação de perda, evitar o desaparecimento e afrontar o esquecimento, sina de todo e qualquer morto, ou melhor de um morto qualquer. Para a pesquisadora, as estátuas de cemitério afirmam sua imagem no jogo entre ausência e presença. O que permanecerá visível, e assim vivo será o monumento, o rosto no lugar daquele que se apagou, o corpo palpável no lugar do que se foi.

Nossos túmulos estão repletos de fotografias e nomes. Mais do que de uma luta contra o esquecimento, trata-se de devolver um corpo, um rosto, uma identidade àquilo que está em estado de invisibilidade, cuja carne corrompe-se no tempo. (...) Este é o corpo que, não sendo mais encarnado, é constituído por seu rastro, seu vestígio, sua imagem, seu nome, qualquer elemento que restitua **alguma corporeidade ao que desapareceu**. Corpo recomposto como um boneco de madeira esculpido, em que colocamos as mesmas roupas, o mesmo sexo, o mesmo rosto. (...) Desaparecido o corpo fisiológico, com a perda de sua função-suporte, outros corpos são chamados a substituí-lo, para que a pessoa, seu corpo simbólico e afetivo, continue a existir. (SANTOS, 2017, p. 27). *Grifo nosso*.

Como vimos, talvez por desconfiar da imobilidade do monumento de concreto, sua petrificação da memória e heroicização da História, Yuyachkani cria outras âncoras às lembranças e gestos de luto, que transitam entre o objeto palpável e o ritual efêmero; entre a memória performada e a memória instalada, radicalmente visível. Os corpos forçadamente desaparecidos demandaram um novo sistema simbólico para responder à urgência e à necessidade da presentificação. Como apontado por Santos, se as imagens fúnebres tentam substituir a

vida perdida, Yuyachkani precisou inventar objetos artísticos para devolver “alguma corporeidade ao que desapareceu” (Idem), precisou encontrar maneiras de talhar quantidades de nomes e suas memórias em obras e práticas com alguma possibilidade de permanência.

Entretanto, os corpos dos atores não são objetos, muito menos estátuas de pedra. Os artistas estão vivos e servir de suporte material para aqueles que se foram acabou tornando-se problema ético. Era necessário transgredir o mimetismo de reproduções dos mortos, encarando “uma série de dilemas a respeito das maneiras de dar fé a tais atos, questionando a autenticidade ou não de usurpar as vozes das vítimas, de falar através de outros, de usurpar ou postergar a presença” (DIÉGUEZ, 2005, p. 18). A operação do *cuero ausente*, já comentada nos primeiros capítulos, é então esta resposta ética/estética do grupo ao embate da “crise da representação cênica com a crise da representação política e com o questionamento do mito da presença e da centralidade do corpo” (SANCHES, 2017, p. 341). Afinal, no caso do conflito armado, as duas instâncias (física e simbólica) de aniquilamento se equivalem, pois os ausentes, em geral, são os próprios invisibilizados. As estruturas de poder dos anos 1980-2000 fizeram desaparecer sujeitos que elas mesmas já descartavam desde o tempo colonial.

A partir da emblemática *Puño de cobre*, Yuyachkani tensiona representação com representatividade, encarando as devidas emboscadas de se interpretar um outro. Mas é no contexto da guerra interna e da violência sistemática que se efetiva o giro na teatralidade e a forma dos atores ocuparem a cena. Como o corpo vivo representa o corpo morto? Como transitar entre presença e ausência? Como não revitimizar os afetados pela violência? O que os personagens de



ficção podem dizer diante da complexidade dos personagens postos pela realidade? Todas estas questões orbitam em torno do contexto testemunhal da CVR cujos relatos em primeira pessoa de centenas de homens e mulheres majoritariamente *quéchua-hablantes*, “cancelavam representações não solicitadas”⁶, exigindo do coletivo inventar outros modos de operar o discurso sem falar e agir no lugar de outros nem repetir a dor dos mesmos.

A prática do *cuero ausente* tenta responder a estas armadilhas de um teatro encruzilhado entre alteridade e ausência. Tornou-se premissa para que Yuyachkani, ao acusar a violência, não efetuasse “representações monumentalizadas” (MORAÑA, 2012, p.211), re-vitimizações e reproduções do horror. Os atores suavizam a construção: abrem mão de personagens definidos para esvaziarem-se de artifícios ou truques de ilusão; se retiram para dar lugar ao corpo aniquilado, aos ossos dos desaparecidos. Tal operação garante que a relação com o personagem não seja de luto, mas de acompanhamento. Em *Rosa Cuchillo*, Ana Correa

não usurpa a voz das vítimas, não suplanta as mulheres que perderam filhos, “mas se deixa habitar por uma força alheia que se converte em uma força coletiva” (SÁNCHEZ, 2017, p.9).



Rosa Cuchillo | Luis Rodríguez Pastor (2014)

⁶RUBIO, M. em entrevista à pesquisadora, 2018.



É importante lembrar que a primeira fase do trabalho do grupo foi marcada pela busca do corpo presente, codificado, construído a serviço da representação. Inspirado nas ideias de Eugenio Barba do final dos anos 70, o objetivo de trabalhar para além da obviedade exigia gestos extracotidianos embutidos em uma interpretação que demandava a presença viva do ator. Através do então treinamento, o corpo era desperto e colocado em riste, à disposição para batalhas de classe, lutas na rua, movimentos de esquerda. Como em outros coletivos latino-americanos surgidos na mesma época, esse vigor era preciso para sustentar ações e presenças da militância, respondendo a urgências de dizer e de resistir: “Buscávamos uma força no palco, resultado de nossas convicções ideológicas. O corpo respondia à necessidade de expressar essa vitalidade, a coluna erigida, o olhar forte, os braços tensos e o punho fechado condensavam a presença dos momentos culminantes.” (RUBIO, 2001, p. 161).

Com o conflito armado e sua produção de ausências, o corpo presente em Yuyachkani não se sustenta. Menos elaborado, este corpo torna-se mais processual. Aproxima-se de qualidades cotidianas e das próprias narrativas dos atores que, em uma operação quase paradoxal, emprestam seus corpos aos de seus personagens, ao mesmo tempo em que se retiram para que estes possam falar. A trança entre corporeidades e vozes próprias e alheias torna-se o grande desafio daqueles artistas que deixarão de representar caracteres para privilegiar a criação de imagens e situações.

Entretanto, como diz Diéguez (2008), este corpo não é apenas executor, não é matéria esvaziada de sentido, mas carrega dimensões éticas. A prática do *cuervo ausente* criou um deslizamento do personagem à “presença” do ator, não

como substituto no mundo dos vivos, não como pedra/suporte, mas como contorno de memória daqueles sujeitos simbólica e fisicamente afetados pela violência. Se Ana Correa empresta seu corpo a Rosa Cuchillo para converter-se em “lugar de enunciação simbólica de um discurso silenciado” (SÁNCHEZ, 2017, p.9), o problema da representação emparelha-se novamente com o da representatividade, já que se trata “de uma mulher do povo não investida previamente de representação alguma, que se converte em representativa de uma situação de dor, de luto, e de exigência de justiça. Rosa Cuchillo representa uma dor comum” (Idem).

O contexto do *cuervo ausente* trouxe outras figuras que buscavam a própria concretude, como Cánepa de *Adiós, Ayacucho* e Antígona. Como vimos, processos de lutos não findados são feridas abertas que dificultam estancar o trauma. Encontrar o corpo, identificar o corpo, enterrar o corpo, unir as partes do corpo: são lutas destes personagens e de tantas vítimas do conflito armado que precisam conviver não apenas com a ausência física de seus entes queridos, mas com a ausência da simbologia de fim. Cánepa, diante de seu corpo mutilado, tenta materializar a existência de distintas formas. Arma o próprio velório com roupas que desenham sua suposta silhueta, como em rituais funerários andinos de desaparecidos. Entretanto, aquelas peças esvaziadas de carne, ali dispostas no chão, destacam ainda mais a ausência que perdura. Talvez o personagem tenha mais sucesso quando, ao retomar a voz, puder pedir justiça, narrar e ditar uma carta-arquivo ao presidente. Um documento que, no lugar de seu *cuervo ausente*, permanecerá. Yuyachkani, assim, na tentativa de devolver alguma



corporeidade ao que desapareceu, aposta nesta teatralidade esvaziada de representação e preenchida de testemunhos performados.

Nenhum documento, foto ou lápide atesta sua aniquilação. Apenas seus ossos, empurrados para dentro do plástico, servem como prova de um acontecimento que não deixou nenhuma outra evidência material. Somente por meio da performance pode-se tornar visível o desaparecimento. O desaparecimento, como os ativistas e artistas latino americanos bem sabem, torna-se ele próprio, por meio da performance (TAYLOR, 2013, p. 284).

O testemunho no lugar da pedra. A performance no lugar da representação. Segundo Pimentel, a palavra *exumação* reúne o prefixo “ex” e a palavra latina “húmus” (terra), “indicando o movimento de se extrair do chão algo já enterrado, da mesma maneira como o gesto de se tirar algo do esquecimento” (PIMENTEL, 2020, p. 110). Exumar os ossos do corpo ausente, retomar sua carne e remexer a história para despetrificar a memória e tornar visível o que não é pedra nem monumento. Se a morte é sina de qualquer ser humano, a exumação

não. É fruto de escolha, como diz Pimentel. Os artistas de Yuyachkani assumem esta responsabilidade de aproveitar sua vida para acompanhar os mortos. Transformam os próprios corpos e gestos em âncora, em algo palpável não para que se firmem narrativas, mas para sustentar o passado, materializar a perda e nomear o terror.

O cuerpo ausente dos actores-testigos estará em movimento; problematizará a representação de histórias insuficientes exaltadas por heróis de mármore, donos das políticas de cinza e aniquilamento. Em estou lembrando, estou pensando, a produção de conhecimento é indissociável não só da memória, mas do gesto performativo, da ação no mundo. Performando para não esquecer, Yuyachkani busca criar comunidades de testemunhas e redes de construção de memória e de conhecimento.



Adiós, Ayacucho | Luis Rodríguez Pastor (2014)



5.3 RETABLOS A CÉU ABERTO

No dia seguinte à apresentação de Rosa Cuchillo, na porta do Mercado de Huamanga, não pude deixar de chorar enquanto eu contava a minha história quando via as *mamitas* chorando também comigo (CORREA in RUBIO, 2008, p. 81).

5.3.1 Águas floridas e velórios de roupas nas ações liminares da CVR

Obviamente, o *retablo* enquanto objeto artístico contém certa beleza decorativa, mas apenas quem abrir suas portas pode conhecer a imagem que guarda e a narrativa que conta. Os protagonistas esculpidos estão à espera da luz para serem revelados. Se as janelas destas caixas permanecem fechadas, as memórias e segredos talhados em seu interior não podem ser vistos, nem lembrados. Além disso, quem ocupa o centro das construções dos *retablos* são geralmente personagens do mundo andino. Afetado por violências de diversas naturezas, o cotidiano nada heroico de homens e mulheres do campo urge em aparecer, emoldurado pelos marcos da linguagem, pelas bordas do umbral de madeira que se abrem para o mundo, como em um apelo: “veja, aqui estamos, olhem, sairemos das sombras, do interior das caixas, espiem, somos visíveis, logo existimos”.





Talvez por isso, em 2003, a organização da CVR escolheu apresentar seu Informe Final em um palco com formato de grande *retablo* tradicional, instalado na praça de Huamanga, Ayacucho⁷. Neste ato público, os comissionados ocupam o lugar das figuras de gesso e massa de batata, habitando esta caixa de memória, nomeando os tantos mortos e desaparecidos pela guerra suja, em sua maioria camponeses, aqueles mesmos retratados pelos *retablistas*. Aqui há a expansão do uso do *retablo* que deixa de ser uma forma de arte regional com representação de temas locais para converter-se em “plataforma nacional” (ULFE

in MIILTON, 2018 p.126) do debate sobre a violência. A caixa que guardou outrora narrativas visuais sobre aspectos variados de uma comunidade descartada simbolicamente agora é palco para amplificar outro testemunho dessa mesma comunidade. Em ambos os casos, tal *objeto-testigo* visibiliza, abre suas portas na construção da memória dissidente.

Junto à opção da CVR em emoldurar sua cerimônia da “entrega da verdade”, Yuyachkani, acompanhando as Audiências Públicas, levou ações e obras a mais de dez comunidades, incluindo as mais distantes e violentadas pelo conflito⁸. A construção de imagens somava forças simbólicas aos informes oficiais. Mais do que apresentar dados quantitativos como números de mortos – anúncio importante que marca o reconhecimento do Estado de tal horror –, Yuyachkani assume outro tipo de responsabilidade. As participações em vigílias, as apresentações de *Antígona*, *Rosa Cuchillo* e *Adiós Ayacucho* em mercados e praças e as instalações com protagonistas de tais espetáculos não apenas informavam, mas estendiam as operações dos *retablos* aos espaços públicos: colocar em evidência acontecimentos do passado; emoldurar sujeitos afetados; testemunhar poeticamente sob céu aberto, rompendo políticas de cinza. Este transbordamento dos *retablos* exumava as existências daqueles que se foram, jogando luz nas tentativas de invisibilização operadas pelas estruturas de violência.

⁷Estado com maior tradição na arte retablista, Ayacucho foi a região mais afetada pelo conflito e, não à toa, onde se produziu mais retablos com temas de violência, como os de Edilberto Jimenez, aqui já analisados.

⁸Com o apoio da instituição SER (Servicios Educativos Rurales), em 2001, meses antes da entrega do Informe Final, o grupo acompanhou a campanha informativa sobre a CVR em cidades andinas,

denominada “Para que no se repita”. Logo depois do contato com a população afetada, Yuyachkani se fez presente nas Audiências Públicas com seu conjunto de gestos performativos analisados neste capítulo.





Rosa Cuchillo | Arquivo Yuyachkani

A resistência ao esquecimento encontrava respostas imediatas nos espectadores destes povoados. Aquele conjunto de gestos públicos rasgava o silêncio e convidava os afetados a participarem das ações, e vice versa: os artistas também se misturavam às procissões, velórios simbólicos, ritos de homenagem aos mortos e vigílias da comunidade. Em seu diário, Rubio sublinha o apagamento da fronteira entre arte e vida, na qual se misturam vozes de artistas e de sobreviventes: “não sei se aqui escreve o homem de teatro ou o cidadão que senti renascer nestes dias” (RUBIO, 2008, p.80). Tais atos híbridos geram “objetos de sociabilidade” (SÁNCHEZ, 2017, p. 46) entre personagens, atores e espectadores transeuntes. Estes últimos, identificados com narrativas apresentadas, podiam participar pela palavra, dança ou canto e muitas vezes se aproximavam

para oferecerem seus testemunhos como se os artistas fossem membros da CVR, alimentando a porosidade entre prática artística e cidadã.

Muitos são os relatos destas justaposições entre cenários da ficção e realidade, como por exemplo as vezes em que os fogos de artifício usados em *Adiós, Ayacucho* eram confundidos pelo público com bombardeios, ou ao contrário, quando o grupo via nos atos da população intertextualidade com os espetáculos. Rubio lembra da emoção de uma senhora ao receber o cadáver de seu marido desenterrado de uma fossa comum: “tanto te busquei, te encontro e você já tem que ir embora” (in RUBIO, 2008, p. 81). Esse corpo que provavelmente foi evocado no velório simbólico de suas roupas – gesto presente em *Adiós, Ayacucho* – estava finalmente nos braços da esposa para ser sepultado com digna despedida, mesma luta de Cánepa e Antígona. Ana Correa também enxerga teatralidades inerentes às ações das comunidades – procissões com cantos em quéchua, multidões com velas e retratos dos mortos, tapetes de flores desenhando os desaparecidos –, e se pergunta se a presença de Rosa Cuchillo nos mercados e praças poderia ser uma entre as tantas invenções da população.

Rosa Cuchillo foi pensada para mercados populares. O posto ambulante fabricado como os demais de 1,50m x 1,50m, com paredes de plástico azul emoldurou a ação de Ana, cujas características foram determinadas pela dinâmica do espaço. Em primeiro lugar, a alta rotatividade dos espectadores que passavam para comprar seus produtos exigiu que a cena não durasse mais de 20 minutos e fosse repetida diversas vezes. Em segundo, para competir com estímulos visuais, de sabores e perfumes, Ana precisou chamar a atenção com seus gestos, vestuários e maquiagem. Antes, já vestida com seu traje tradicional andino e



com o rosto branco-cor-osso, a atriz como uma “alma viva que retorna” (RUBIO, 2008, p.74) percorria os povoados convidando o público: “vem, vou dançar, vou contar minha história”⁹. Nesse caminho, algumas pessoas lhe davam presentes, fotos, objetos de sorte e de memória, e ao final também participavam de seu rito com banhos de águas floridas.

Convocando energias de sua avó curandeira e de tantas *mujeres andinas sanadoras* dos traumas da violência, Ana joga a água perfumada nos espectadores para que “círculos de dor possam ser fechados, feridas curadas, fazendo com que se floresça a memória”¹⁰. Ao se aproximar para o banho de limpeza, o público ritualiza o ato evitando traços representacionais. Nessa purificação simbólica, a ficção se dilui: Rosa Cuchillo não é mais personagem, mas um “ente liminar” (DIÉGUEZ, 2007, p.132) que consola pessoal e socialmente, elaborando o luto de mães que, como ela, perderam filhos para a guerra. Nesse movimento entre ação cênica e espaço público, a atriz intervém em praças e mercados, ao mesmo tempo em que se afeta pelos espectadores, transformando sua partitura de acordo com os riscos do entorno.

Se a arte pode ser o espelho que regressa nossa visão da tríplice ótica que condiciona o ser, é talvez por sua natureza fronteiriça, não em uma dimensão estritamente estética, mas sim pela sua própria natureza ‘convivial’, de evento, sucesso, experiência compartilhada e perturbadora. Nesse tecido de segregações estéticas e vitais emerge o liminar, esse estado de suspensão onde cada gesto conta potencializando micro-transformações reais ou poéticas. (Ibidem, p.82).

⁹ CORREA, A. em entrevista à pesquisadora, 2019.



Rosa Cuchillo | Arquivo Yuyachkani



Rosa Cuchillo | Arquivo Yuyachkani

¹⁰ Idem.



Juntamente a outras ações que acompanharam os contextos das Audiências Públicas da CRV, *Rosa Cuchillo* irrompe no cotidiano destes povoados com radicais operações de visualidade/visibilização de personagens que não podem ser esquecidos. Ao aparecer, foram projetos de olvido que tentaram varrer aquelas existências dissidentes. Rosa, Cánepa e Antígona misturados aos cantos e gestos dos familiares dos desaparecidos voltam do pó da morte por esquecimento, instalando-se no território da mirada, remexendo novamente na retina da memória. Com tais práticas, Yuyachkani abre as portas de seus espetáculos e transborda preocupações comunitárias, de convívio e de representatividade, corando suas batalhas por narrativas outras, elaborando-as pragmaticamente, como ações no mundo.

Se antes os testemunhos não oficiais já estavam veiculados nas obras do grupo, agora a maneira de operá-los efetivamente junto ao espectador, à comunidade, quase se misturando com ela torna-se força de presença. Estas expressões no espaço público radicalizam dinâmicas de expectativa de peças como *Sin título* ou *Discurso de promoción*, nas quais a mescla entre palco e plateia é condição para o acontecimento teatral. Entretanto, os limites de quem faz e quem vê se afrouxam ainda mais quando a ação na rua convida maior número de espectadores, inclusive aqueles que nunca foram ao teatro. Tais características também diluem encruzilhadas antigas de representação x representatividade, já que o que se tensiona não é mais ator, personagem e suas devidas realidades distintas, mas os corpos de quem compartilha o ato, implicados eticamente nestes *retablos* a céu aberto, com portas escancaradas de onde saem quadros vivos. Sem reproduzir quem as olha, estas imagens se modificam a partir de tal

contato, mostrando que o passado não está encerrado, esquecido em caixas de madeira ou heroicizado em redomas de vidro e estátuas de mármore, mas pode irromper no presente, sem que signifique a revitimização dos afetados, a repetição da História e da dor.

Não à toa as características liminares destas ações com fronteiras movediças entre arte e vida e entre passado e presente geraram análises de autores como Sánchez, Diéguez e Dubatti. O esforço em examinar tais gestos poéticos misturados ao cotidiano da comunidade, confundindo narrativa simbólica e histórica e por fim justapondo participações de artistas e da população local, não é mero fetichismo teórico, mas reflete a urgência de Yuyachkani em intervir no mundo. A dita liminaridade é condição não só de seus processos artísticos (que, já vimos, se vale de biografias e imersões em realidades distintas), mas dos processos de construção de memória. Ao agir fora do edifício teatral, o coletivo emoldura um Peru ameaçado pelo esquecimento, como se abrisse janelas dos *retablos* do país, construindo “gestos que deixam visíveis os corpos ausentes, tomando emprestados os próprios corpos dos artistas para que ocorra uma recuperação metafórica de tantos rostos apagados” (DIÉGUEZ, 2005, p.22).

As ações liminares da CVR são apenas alguns exemplos de cruzamento entre condição ética e a criação estética experimentadas por Yuyachkani cuja teatralidade, como vimos, foi se afirmando cada vez mais como ação pública, visível e comunitária, incorporando por um lado dinâmicas festivas populares, e por outro a necessidade de dar alguma corporeidade àquilo que foi aniquilado. Esta matriz performativa, embora gerando cenas-acontecimento fugazes com funcionamento de repertório e escrituras corporais e extra-verbais, contém



materialidade suficiente para sustentar sua permanência na corda bamba da memória. Nestas operações na rua, a pátina poética é fundamental. Graças a ela garante-se alguma separação do cotidiano; garante-se o endereçamento; garante-se que o testemunho possa ser visto por um outro. Devido à teatralidade como moldura, como destaque do que é ameaçado de morte (literal e metafórica), tais ações puderam elaborar simbolicamente violências, amplificar a denúncia e por fim somar esforços aos processos de resistência da memória.

Esta chamada de atenção da mirada então introduz doses de artificialidade como “elemento de alteração da cotidianidade e ruptura da ordem estabelecida” (RUBIO, 2001, p. 43), convidando os espectadores transeuntes a entrarem no jogo assumido enquanto construção separada do tecido cotidiano. Neste paradoxo da liminaridade na qual, por um lado se dissolvem fronteiras entre ficção e realidade e, por outro se constroem gestos poéticos capazes de “semiotizar práticas espontâneas” (DIÉGUEZ, 2007, p.180), criam-se dinâmicas distintas das do dia a dia da rua. Isto quer dizer que, para instalar presenças e narrativas dissidentes no campo da memória, não basta colocá-las nos centros das praças para serem vistas, mas é necessária uma desestabilização do funcionamento dos espaços públicos e com eles das normas de atitude corporal dos que ali passam. Assim, ao território da mirada, Yuyachkani associa os estados lúdicos da experiência e a implicação dos corpos na ação.

Estes estranhamentos de memórias oficiais e de comportamentos hegemônicos, segundo Diéguez e Sanchez propõem situações de margem, de existência alternativa, nas quais a operação poética torna-se possibilidade de resistência, pois convoca: corpos fora do controle das máquinas do poder, modos de

elaborar simbolicamente o luto, a violência ou outros acontecimentos do passado; relações pouco comuns da população entre si, com seu espaço público, e em consequência com o mundo.



Yuyachkani não é o único coletivo a se engajar em ações desse tipo. O grupo faz parte de um conjunto de artistas interessados em lançar sua voz política, desviando-a do discurso em direção ao jogo corporal com/na comunidade. Para Diéguez, a condição social da liminaridade não está em agitar protestos e greves, mas na sua natureza marginal e não institucionalizada, encontrando nos espaços latino-americanos a máxima potência. A autora localiza Yuyachkani como representante de um teatro pragmático, multidisciplinar, no qual a arte, embora mesclada à vida, propõe uma organização estética do mundo. Suas ações públicas acentuam a implicação ética daqueles que fazem e assistem à cena, na “cadeia de ações e sensações escritas no espaço que convidavam o espectador a completar a imagem e escolher sua própria ordem ou desordem” (RUBIO, 2001, p. 190). Yuyachkani é então incluído nesta América Latina com necessidade de manter vivo o teatro como possibilidade de visibilização, como ato de convivência, como espaço de encontro e de subversão.

5.3.2 Ações de exumação, ações de encantamento: corpos livres nas f(r)estas da rua

Quando Yuyachkani e as comunidades afetadas pela guerra suja inventam práticas de homenagem e lembrança, como o banho de água florida ou os velórios com roupas, instauram-se *rituais* de elaboração simbólica da dor, mas, mais que isso: nestas cerimônias há a tentativa de evocar os mortos, torná-los presença e aliviar de alguma forma a perda e a sensação de fim. Para Simas e Rufino, que fazem referência a religiões de matriz africanas, estas convocações dos ancestrais caracterizam atos de *encantamento* que se relacionam com “o canto que enfeitiça, inebria, cria outros sentidos para o mundo” (SIMAS; RUFINO.



Rosa Cuchillo | Luis Rodríguez Pastor (2015)

2020, p.4). Se na lógica das políticas de cinzas, a memória é alvo de queima de arquivo e de nivelamento de plurais existências, o encantamento e a relação com os antigos tornam-se condição de sobrevivência, de luta contra o olvido. Encantar é afirmar a vida através de atos de “desobediência, transgressão, invenção e reconexão” (ibidem, p.6), já que a relação com os mortos é identidade; é lembrança de pertencimento a linhagens não hegemônicas. Assim, perspectivas contrárias à diversidade produziriam o desencanto, esta falta de vivacidade presa às normas dominantes.



O encantamento dribla e enfeitiça lógicas que querem apreender a vida em um único modelo, quase sempre ligado a um senso produtivo e utilitário. Daí o encanto ser uma pulsação que rasga o humano para lhe transformar em bicho, vento, olho d'água, pedra de rio e grão de areia. O encanto pluraliza o ser, o descentraliza, o evidenciando como algo que jamais será total, mas ecológico e inacabado. (Ibidem, p.9).



Adiós, Ayacucho | Arquivo Yuyachkani

Assim, junto à poética da exumação, Yuyachkani constrói uma poética do encantamento. Nessa combinatória, a morte deixa de significar pó/irreversibilidade da matéria e torna-se imagem de presença e continuidade. Exumar é vasculhar escombros e encontrar provas de existência; encantar é retomar estes pedaços, valorizá-los, lembrá-los como algo que, de tanta vida, não deveria ter sido descartado; que vibrou irreverência e liberdade frente às forças homogeneizadoras.

Tais vetores de desencanto encontram na organização urbana sua forma privilegiada, onde impera a domesticação da existência e da festa. Por isso, as ações públicas de Yuyachkani encantam os locais onde ocorrem. Levantam a vida destes territórios destinados ao silenciamento, à passagem disciplinada de corpos e à circulação de mercadoria; reanimam o espaço civilizado espremido em organizações artificiais e desarticuladoras de laços comunitários. Ao evocar os mortos, o coletivo tenta *reavivar* memórias daqueles lugares, afastar seu desencanto. Com rituais de águas floridas, com velórios simbólicos, cantos, pernas de pau, gestos festivos, máscaras grotescas e de pertencimento, os artistas tentam responder com vida a um sistema de morte: reestabelecem dinâmicas de jogo, convívio e imprevisibilidade, desestabilizando comportamentos únicos em ruas e praças. Nas brechas do controle, personagens não heroicos voltam das cinzas, saem dos escombros coloniais para transformar lugares castradores em terreiros (SIMAS, 2019, p.86) de memória, de encantamento.

Yuyachkani não interveio em espaços públicos apenas na campanha da CVR, mas desde a origem, criou inúmeras ações fora do edifício teatral. Todas elas liminares, de encantamento e exumação; através do grifo da teatralidade e moldura visual, todas com capacidade de irromper no mundo, alterar comportamentos corriqueiros daqueles espaços e de seus espectadores; todas em diálogo com os mortos, jogando luz nas memórias não oficiais de mulheres, andinos, afrodescendentes, afetados por violências diversas. Nesta tese já analisamos algumas intervenções: *passacalles* do *Teatro Mujer*, cujos desfiles de mulheres com pernas de pau, máscaras e instrumentos musicais elaboravam narrativas relacionadas às questões de gênero; organizações dos *Carnavais negros* em



Lima, que retomam a prática afroperuana pré-colonial *Son de los diablos* com *comparsas* de *danzantes* e tocadores de *cajón* e *cajita*; apresentações das mesmas manifestações na província de Guayabo, dentro do projeto de Ação Cultural de recuperação de suas identidades e tradições, além de participações em inúmeras marchas de protesto político contra o descaso ao meio ambiente ou contra a corrupção generalizada no país, valendo-se de personagens da vida pública caricaturizados por máscaras e gestos grotescos.

Estas intervenções contam com a presença do já mencionado *actor-danzante*, que conjuga diversas técnicas em sua corporalidade expandida para agir a céu aberto, chamando a atenção e realizando trocas com o espectador. Ele é portador da dimensão ritualística e de encantamento dos espaços públicos; é quem agita o embelezamento e a assepsia colonial das cidades através de funcionamentos lúdicos e subversivos (*pukllay*); é quem balança o fio das memórias soprando o pó, evocando ancestralidade e outras possibilidades de existência; é a ponte entre arte, vida e morte. Flertando com territórios de festa, encontra frestas para operar, fazendo aparecer memórias das sombras. Escavando para *com-memorar* vestígios de vida moídas pelo sistema, cria corpos carnavalizados, *sincopados*, des-controlados em constante reinvenção. Corpos finalmente donos de si e que se ligam à morte sem veicular mortandade. No trânsito com antepassados, Yuyachkani acende encantamento através de agenciamentos lúdicos do mundo. A f(r)esta é resistência; o carnaval é perigoso; a multidão em liberdade ameaça desencantos produzidos por máquinas de esquecimento.

Como nas festas andinas, esse *danzante* gera disposições espaciais de convívio, de negociação de presença com o público nas criações de *terrenos especulares*, e *terreiros de encantaria*. Nos primeiros, intercambiam-se miradas; nos segundos, na chamada de comportamentos não-hegemônicos, convidam-se corpos a experimentar o escape ao controle da norma. Nos primeiros erguem-se aparatos de visualização extracotidianos; nos segundos de visibilização de memórias escondidas nas franjas da morte. Nessa justaposição entre “aparecer e evocar” (DIÉGUEZ, 2016, p.31) Yuyachkani exuma, dança e joga com seus fantasmas (*apariciones*), impondo-se às políticas de *desaparições* forçadas.

Marcha contra a corrupção | Karen Bernedo (2018)



Intervenção contra o desmatamento da Amazônia Brasileira | Ana Julia Marko (2019)



Na nossa língua, evocar e aparecer são dois verbos de raiz latina que indicam qualidades de visibilidade muito diferentes. Evocar, do latim *evocare*, implica trazer algo à memória, por um efeito de lembrança, ou trazer algo à imaginação, por uma associação de ideias. Nessa palavra também habita a possibilidade de chamar os mortos. Aparecer, do latim, *apparescere*, é colocar diante da vista, manifestar, deixar ver, fazer ato de presença, cobrar existência ou dar a conhecer pela primeira vez. Talvez a forma substantiva desse verbo, *aparición*, indica uma zona de proximidade com a arte de evocar. A *aparición*, do latim, *apparitio*, indica o ato de se fazer visível, de emergir diante outros, e é uma ação que implica os vivos, mas também os mortos, pois alude a uma figura real, imaginária ou fabulosa que alguém acredita ver espectro ou fantasma, comprometendo a qualidade do ver como ato de visão. (Idem).

Tais princípios regem até hoje o modo de Yuyachkani operar. As mais recentes ações públicas do grupo não foram diferentes. Sabemos que o mundo se vê imerso em uma pandemia de longa duração que assola em especial países que já foram colônia, estes mesmos onde o confinamento tem se mostrado desafio para grupos com necessidade de articulação comunitária, de subversão e de

festa. Mesmo assim, ainda com altos níveis de contágio aéreo do vírus Covid-19, os artistas de Yuyachkani assumiram riscos. Em meio à grande instabilidade política no Peru, organizaram-se com intervenções para somar esforços aos protestos de novembro de 2020 em todo o território nacional, contra o golpe de Manuel Merino contra o então presidente Martín Vizcarra. Graças a tal mobilização puxada especialmente pela juventude peruana, que dizia preferir morrer de Covid a morrer de ditadura, o ato anticonstitucional foi dissolvido, dando lugar ao governo de Francisco Sagasti.

Em uma das intervenções, os atores de Yuyachkani, vestidos de velhos senhores procuravam lugares para estender seu tapete vermelho e fincar a bandeira pátria, a fim de iniciar uma cerimônia festiva pelos 200 anos de Independência. Entretanto, esta procura tornava-se vã, já que seria irônico festejar frente a tantas dívidas coloniais, a tamanha crise política e sanitária. “Não há nada a celebrar” (VICH, 2017, p. 1). É possível apenas *com-memorar*: recordar



coletivamente aquilo que nestes dois séculos repetiu dinâmicas de morte; marcar o que ainda precisa alcançar independência e liberdade.

Em outra ação pública naquele mesmo contexto dos protestos de 2020, as mulheres de Yuyachkani juntaram-se a demais artistas¹¹ para criar *Marea Roja - ponte el alma*, cujas participantes, vestidas com camisetas brancas e saias vermelhas de *Tondero*, pintavam uma grande massa com cores da bandeira peruana, simbolizando “mátrias contemporâneas, cujo vermelho é cor do poder, da vitalidade, da nossa menstruação, do sangue derramado em lutas libertárias” (CORREA, 2021, p. 9). Tocando tambores para marcar a caminhada em fila, as mais de cinquenta ativistas com suas máscaras de proteção ao vírus levavam tecidos pretos para lembrar o luto na pandemia. Tal ação dialoga com os lenços das *Madres de mayo* em luta pela memória de seus filhos desaparecidos na ditadura argentina. Também alude ao episódio *Caravana de la muerte* de 1783, quando o Rei da Espanha ordenou a 92 mulheres da família de Micaela Bastidas e Túpac Amaru caminharem descalças de Cusco até Lima, para de lá serem mandadas ao México. Com os tornozelos amarrados, em fila, somente 15 delas chegaram vivas do caminho de 1.400 quilômetros, morrendo na viagem de navio antes de aportar ao destino final.

Marea Roja então faz esta ponte entre tempos, *evoca* as mortas e as faz *aparecerem* em praça pública ressignificadas, firmando na memória a incidência colonial do poder autoritários de ontem, golpista de hoje e genocida de sempre. As artistas *terreirizam* o espaço com seu ritual extracotidiano de lembrar, tocar

tambor, nomear cada vítima, chamando a atenção para a mirada, visibilizando tais presenças descartadas pela Coroa. Além disso, as *actrices-danzantes* levam bordadas em suas máscaras ou escritas em seus braços o nome de desaparecidas ou mortas por seus parceiros de confinamento durante a pandemia, marcando novamente a insistência da violência que desde a Colônia acomete mulheres apenas pelo fato de serem mulheres. Ao final, esta multidão feminina que dança ao pé de monumentos de heróis da Independência como San Martín, sacode a paralisia das saias vermelhas, desordena a caminhada fúnebre e a fila formada por corpos equidistantes, como os das netas de Micaela Bastidas e de tantas mulheres que até hoje são obrigadas a se comportar coreograficamente. Está armado o terreiro para a subversão e memória: festa de encantamento com as antepassadas.

Uma detrás da outra, pisando a pegada da companheira que ia à frente, em tempo ritual, rompendo a velocidade da rua, em energia sutil, agindo juntas: olhando nossa mão aberta dispostas a dar, levantando e oferecendo o braço, tomando a saia com um punho e avançando corajosamente. (...) Estivemos duas horas unidas, unísonas, buscando gerar através do ritual a energia vital para nosso povo. Incorporamos os giros até formar um círculo para dançar um *huayno* sem parar com a motivação interna do *Taqi Onqoy*, o movimento de resistência anticolonial, cuja característica principal foi a dança nas *huacas* sagradas e o abandono de tudo o que o conquistador trouxe. Logo depois de esse momento de ruptura, voltávamos ao tempo lento intenso, denso, digno, enquanto sentíamos que o meio da praça ia se enchendo de jovens ativistas, trabalhadores, feministas, estudantes indignados, com raiva. (Idem).

¹¹ Em especial das organizações feministas *Warmicuna raymi* e *Collera red*.





Marea roja | Pilar Pedraza (2020)

Junto com milhares de outros coletivos de ativistas, organizações sociais e uma caudalosa juventude que gritava “se meteran com la generación equivocada”, que também produziam práticas de resistência, os artistas de Yuyachkani precisaram sair às ruas; precisaram correr o risco porque contar estas histórias era urgente. Anular o golpe era urgente. A mudança política só foi possível pois organizaram-se coletivamente, driblando o medo, o vírus, a morte. Ninguém permaneceu em casa, tentando fazer revolução por detrás da tela do computador, ou solitário escrevendo textos em redes sociais. A força da multidão na rua não só gritava palavras de ordem nas marchas, mas construía aparatos visuais, imagens transitórias que emolduraram, destacaram poeticamente a urgência da transformação.

As pessoas carregavam tanta morte histórica e ao mesmo tempo dor pelas perdas de uma não resolvida e sem saída epidemia de



Marea roja | Pilar Pedraza (2020)

Covid-19, de uma crise econômica que lembrava os shocks neoliberais de García e Fujimori do século passado. Levavam também centenas de conflitos sociais sem solução, suspensos, pendurados, relacionados com a saúde, com mineração, com a agroindústria (Ibidem, p.10).

As mobilizações do Peru e as ações de f(r)esta de Yuyachkani não precisam ser modelos, ainda mais quando tais aglomerações poderiam acelerar níveis de contágio que há tempo já colapsaram o sistema de saúde, deixando tantos mortos à espera por um leito de hospital. Mesmo assim é importante olhar para tais protestos que, embora com intenção pacífica, tiveram respostas truculentas das forças de repressão do Estado, causando a morte de dois jovens e mais de 70 desaparecidos. O risco ao corpo é antigo nestes contextos de luta (dentro e fora da rua), muito antes do perigo da Covid-19 e atinge principalmente aquelas vidas consideradas descartáveis. Jack Bryan Pintado Sánchez y Jordán Inti Sotelo Camargo, as duas vítimas de balas impunes da polícia, eram descendentes de camponeses andinos. A violência de parte da polícia segue classista, racista e institucionalizada.

Sacudir a memória, abrir as janelas dos retablos, exumar as evidências de vida dissidente, encantar comportamentos adormecidos e espaços de controle: estas marchas dependeram da comunidade, da multidão, da linguagem, do alto-falante da memória. Dependeram do movimento de constelações de gentes miúdas, anti-heroicas que com seus corpos festivos, testemunhais e coletivos enfrentam uma massa de *cuerpos ausentes* de vida. Afinal, se o corpo boia, o corpo sobra, o corpo incomoda, que ele possa *aparecer* e, contra toda paralisia colonial, ser veículo de transformação, suporte de escrituras outras, como no poema de Vallejo entoado/evocado pelas *danzantes* de *Marea Roja*.



Ya va a venir el día; da
cuerda a tu brazo, búscate debajo
del colchón, vuelve a pararte
en tu cabeza, para andar derecho.
Ya va a venir el día, ponte el saco.
Ya va a venir el día; ten
fuerte en la mano a tu intestino grande, reflexiona,
antes de meditar, pues es horrible
cuando le cae a uno la desgracia
y se le cae a uno a fondo el diente.
(...)
Ya va a venir el día, ponte el sol.
Ya viene el día; dobla
el aliento, triplica
tu bondad rencorosa
y da codos al miedo, nexo y énfasis,
pues tú, como se observa en tu entrepierna y siendo
el malo ¡ay! inmortal,
has soñado esta noche que vivías
de nada y morías de todo... (VALLEJO, 1698.)

Aniversário de José María Arguedas | Miguel Rubio (2019)



Você finalmente irá descobrir quem é de alguma parte.

Você é filho de alguém.

Você não é um vagabundo.

É de algum lugar, de algum país,

de alguma paisagem.



considerações finais



Um epitáfio em vida:
kaschkaniraqmi, seguimos siendo a pesar de la muerte

1908. San Andrés de Sotavento. O Governo decide que os índios não existem. O governador, General Miguel Marino Torralvo, expede o certificado exigido pelas empresas petrolíferas que operam na costa da Colômbia. *Os índios não existem*, certifica o governador, ante escrivão e com testemunhas. Já faz já três anos que a lei 1905/55, aprovada em Bogotá pelo Congresso Nacional, estabeleceu que os índios não existem em San Andrés de Sotavento e outras comunidades indígenas onde haviam brotado súbitos jorros de petróleo. Agora o governador não faz mais que confirmar a lei. Se os índios existissem, seriam ilegais. Por isso foram enviados ao cemitério ou ao desterro (GALEANO, 2010, p. 17.)

Esta conclusão não deveria começar pela morte. Há tanta vida no trabalho de Yuyachkani assim como tanta vida que contornou a escrita da presente tese; tanta vida que embalou a pesquisa. Esta conclusão não deveria começar pelo cemitério. Nosso estudo não quer ser enterrado ou esquecido. Quer fazer vibrar antepassados, contagiar caminhos de continuidade e poderia terminar com festejo, bailados, carnavais andinos; afinal são 200 anos de independência do Peru, 50 anos de Yuyachkani, 5 anos de doutorado. Mas a morte insiste, embora ela já não seja mais aquilo que a medicina considera o fim, o desaparecimento da matéria humana, o sumiço do corpo, do suporte da vida. A morte dita aqui se relaciona ao “esvaziamento da existência” (ALMEIDA apud FRANCO, 2021, p.13), interrompendo a memória, paralisando a identidade e abatendo possibilidades de testemunho nas quais um sujeito poderia contar histórias sobre si e sobre sua comunidade.

Nas páginas anteriores vimos que tal sistematização política da morte – que se instaura mesmo quando a vida biológica já cessou – sustenta modos de controle na América Latina, alastrando a aventura colonial há mais de meio milênio. A incineração do que não interessa a tais estruturas de poder se materializa em

matar e em deixar morrer, em esterilizar o corpo e a cultura, mutilar o corpo e a cultura, dismantelar o corpo e a cultura de mulheres, negros, indígenas; “corpos-feitos-para-a-morte, corpos sem vida, ou seja, sem valor, sem sentido, nem história” (idem).

Entretanto, se a morte é peça do jogo político e do cálculo econômico, há quem se movimente nos vetores contrários, imprimindo força de resistência. “Tudo que morre pode viver pela palavra, pela celebração dos ritos de lembrança e pelo arrebatamento. Tem morto mais vivo e dançando mais do que muito vivo que, ainda que respire, morreu: essa gente que não dança” (SIMAS, 2019, p.151). Vimos que Yuyachkani é um entre tantos coletivos do cone Sul que tenta responder com vida e encantamento a tais sistemas de mortandade, construindo ações poéticas e políticas sobre bases de sustentação mútuas: lembrar e saber. A memória só sobrevive se é conhecida, transmitida entre gerações. O conhecimento, por sua vez, só é sustentado se não esquecido, desaprendido. Ambos ficam ainda mais ameaçados quando des-petrificados, quando tecidos na própria fragilidade processual, na oralidade, nos códigos plásticos e coreográficos, sem depender da imortalização supostamente garantida por suportes fixos como estátuas, papel e demais materiais palpáveis: documentos suficientemente oficializados para perdurarem no tempo.

Por isso, esta tese, aproximando-se do significado do nome quéchua do grupo, escolhe olhar para a pedagogia enquanto deslocamento das histórias canônicas e únicas para a aprendizagem de histórias anti-heroicas, múltiplas, originárias e de novas datas, dos participantes e de suas comunidades. Estou pensando, estou recordando, estou junto ao outro, estou dialogando com o



diferente, estou dinamizando o passado sem perdê-lo de vista, estou dançando o ancestral, estou vestindo a máscara de pertencimento, estou testemunhando, estou elaborando o luto simbolicamente, estou escavando vestígios de ausências; estou me identificando com um grupo maior, estou conectando minha narrativa pessoal a uma memória coletiva, estou recuperando meu cadáver, estou buscando meu filho desaparecido, realocando a vida em pátina poética, propondo ações na rua, experimentando as potências do corpo dissidente, do corpo não cotidiano, do corpo jovem em desequilíbrio com a cultura antiga. A reunião desses gerúndios é rebeldia às agendas de olvido; dribla a morte; afronta políticas de cinzas que não se envergonham de esconder o que tentaram esquecer.

Através dos espetáculos e trabalhos com a comunidade, Yuyachkani, de duas maneiras distintas, se soma às lutas pela sobrevivência de corpos e cosmovisões ameaçados. Na primeira delas, o grupo cria espaços de visibilização de presenças e de audição de vozes dissidentes. Estes aparatos preveem desde a incorporação nas obras de princípios, língua e linguagem de andinos, amazônicos e outros sujeitos descartados simbolicamente, até a participação destes mesmos indivíduos na criação cênica, seja enquanto participantes de oficinas, seja enquanto público passante da rua ou dos espetáculos. Tais espectadores são desafiados corporalmente e têm sua imaginação desestabilizada. Nesse caso não se trata mais da inclusão de presenças e vozes de terceiros, mas da oportunidade de estes sujeitos falarem com voz própria, dançarem com corpo próprio, testemunhando poeticamente sua existência. Tal oportunidade é uma das

responsáveis pela potência pedagógica das práticas de Yuyachkani, como ocorre com as mulheres dos *talleres de autoestima* ou com os participantes do *laboratorios abiertos* quando atribuem (novos) sentidos à vida. Através do manejo da linguagem teatral, experimentam simbologias inéditas, problematizando processos de invisibilização aos quais foram submetidos.

Em segundo lugar, o coletivo batalha pela memória de quem já se foi. Aí, a morte concreta é driblada. Mesmo findada a matéria, a existência de antepassados importantes para determinadas comunidades é lembrada, e por isso, segue pulsando no mundo dos vivos. É o que ocorre com os relatos dos avós das crianças dos *talleres de niños*, ou com as coreografias e narrativas bailadas pelos participantes das oficinas de Guayabo e do *Son de los diablos*, quando a aprendizagem de novas (ou antigas) epistemes se alia ao fortalecimento da identidade coletiva. Em ambos os modos de tensionar vida com morte, Yuyachkani enfrenta sistemas institucionalizados de produção de esquecimento. Nesta prática pedagógica contra-colonial que inclui propostas de des-domesticação corporal, de desaprendizagem do cânone e de “afronta à catequização e à captura dos mundos, das subjetividades e da regulação do ser em suas dimensões sensíveis” (RUFINO, 2021, p. 21), o grupo parece ocupar a expressão quéchua *Kaschkaniraqmi*: “apesar de tudo, apesar da ameaça de morte, apesar inclusive de estarmos mortos, seguimos sendo, ainda estamos aqui, ainda existimos”¹.

Tal ideia da cosmovisão andina, que também alude a um comprimento usual entre pessoas que não se encontram faz tempo, é retomada por José María

¹ CASAFRANCA, A. em entrevista à pesquisadora. Fevereiro 2019.



Arguedas. Em sua obra, *Kaschkaniraqmi* adquire o símbolo de persistência da memória, especialmente no poema *A nuestro padre creador Tupac Amaru*, que no espetáculo *Alpa Rayku* era entoado em quéchuá pelos atores de Yuyachkani. A ode ao líder indígena clama para que o sangue derramado em nome da luta pela independência não seja apenas lembrado em vida, mas encoraje e abra caminhos às resistências do porvir.

Estamos vivos; somos, todavía! (...) Já não temos medo da pólvora dos senhores, das balas e da metralhadora. (...) Como as multidões infinitas das formigas selváticas, nos lançaremos, até que nossa terra seja realmente nossa terra e nossos povos sejam nossos povos (...) O açoite, a prisão, o sofrimento inacabável e a morte nos fortaleceram. Até onde esta nova vida nos empurrará? A força que a morte fermenta e cria no homem não pode fazer que o homem revolva o mundo, que o sacuda? (ARGUEDAS, 2020. p.5)

A morte como motor da vida ameaçada, porém persistente incide nos trabalhos de Yuyachkani, como em sua instalação dentro da 34ª Bienal de São Paulo (2021), que na presente conclusão da tese materializa reflexões sobre tais estratégias de sobreviver e fazer sobreviver narrativas escondidas experimentadas pelo grupo. Referenciando *Sin título - técnica mixta*, Yuyachkani armou o depósito da própria memória, composto por parte de seu arquivo de objetos, figurinos, máscaras, vídeos, canções, textos, programas, cadernos de trabalho, artigos de imprensa e notícias sobre fatos cabais no país. Em um corredor escuro, amontoavam-se materiais relacionados aos diferentes momentos nos quais a violência atingiu a produção artística do coletivo. Ao visitante-espectador era apresentado este escombros polifônico e sensorial dos 50 anos de Yuyachkani que, sem vocação museológica, trouxe à luz da galeria seus restos fantasmais,

provas de uma memória da margem que resiste às políticas de morte, e apesar delas, seguem sendo. Nos primeiros dias de exposição, Teresa Ralli e Jorge Baldeón – responsáveis pela montagem da obra – realizaram intervenções públicas dentro da instalação, a fim de dinamizar o arquivo e seu próprio passado que, assim como o passado do Peru está vivo e pode ser acionado a partir do corpo dos artistas e de suas perguntas no presente.



34ª Bienal de São Paulo | Ana Julia Marko (2021)



34ª Bienal de São Paulo | Andre Gimenes (2021)



Tal acúmulo de pedaços do acervo de Yuyachkani e sua relação com sombras e violências alinha-se ao tema geral da exposição: *Faz escuro, mas eu canto*. A frase do poeta amazonense Thiago de Mello (1965) é utilizada como contorno para a Bienal que traz à tona a possibilidade de resistência da arte em tempos de trevas. Entre as obras está a intervenção do artista indígena Jaidier Esbell sobre páginas de um livro-cânone de arte europeia. Também foram expostas as cartas de Joel Rufino dos Santos (1972) – autor de livros didáticos que visavam a reforma do ensino de História – a seu filho, escritas dentro da cadeia na ditadura. Nelas, o professor contava sobre orixás, outros deuses e outras origens do mundo que não as oficiais. Não à toa, a proposta de Yuyachkani divide a mesma linha curatorial da exposição de tais cartas que, embora revisadas pelos censores

da época, encontraram frestas para sobreviver, escapando de aprisionamentos físicos, do imaginário ou da memória. Também foram exibidos bordados de João Candido, filho de escravizados e líder da Revolta da Chibata (1910) quando preso, apertando a costura com o enunciado da mostra do grupo peruano.

Apesar de serem vistos como nota de rodapé da história, os bordados possuem valor inestimável, por condensarem a possibilidade da expressão mesmo em momentos em que parece não haver saída. Atestam que cantar no escuro é possível e, talvez, a mais corajosa demonstração de força. Atestam a convicção de que enquanto houver vida existirá luta e poesia, pois ambas, juntas são partes inalienáveis da existência.²

Estes vizinhos de pavilhão e seus cruzamentos temáticos afirmam novamente que Yuyachkani não está sozinho. Juntamente a outros artistas, o grupo

² Catálogo da 34ª Bienal de São Paulo. *Faz escuro, mas eu canto*. 2021.



se soma à rede latino-americana de práticas que problematizam a narrativa oficial sobre o mundo e o modo como ela gera violência sobre corpos e comportamentos. Yuyachkani participa de um contexto mais largo, cujo caráter coletivo e multifacetado prevê a diferença, fortalecendo resistências ao nivelamento homogeneizador de vidas, resultante dos mecanismos de exclusão, dominação e genocídio físico e cosmogônico. Este gesto contra-colonial contribui para a constituição de sujeitos e subjetividades autônomas, já que produz saberes próprios e “evoca independência e potência do local, do emergente e do marginalizado frente aos imperativos universalizantes” (HAAS, 2017, p.8).

Por fim, a Bienal reservou um espaço para peças que sobreviveram ao incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018, justamente o fato que aqui deu contorno à ideia de política de cinzas aportada por Pimentel (2018). Entre os artigos exibidos na mostra de São Paulo, encontra-se uma ametista (quartzo violeta) que com o calor se transformou em citrino (quartzo amarelo). A pedra calcinada é prova do crime do descaso governamental para com o arquivo histórico do país. Ela evidencia que atravessou o fogo de pelo menos 450° C., temperatura mínima necessária para esse tipo de metamorfose física. A pedra simultaneamente é testemunha da violência e testemunha de resistência. Ela é pedra é indício de que, embora sob labaredas da incineração de projetos de morte, vidas podem resistir e seguir transformando a si mesmas e ao mundo.

As histórias não oficiais urgem ser contadas. Elas são rebeldes como o quartzo que mesmo sendo forçado por violências incendiárias a mudar de cor e composição, se mantém vivo. As histórias não oficiais não aguentam a sombra, não suportam ficar trancadas em caixas e caixões. Escapam das prisões. Precisam

ter suas janelas abertas, para respirar, para serem vistas. Memórias, corpos e testemunhos resistem dentro de *retablos*. Não apenas esperam o momento do escancaramento das portas para irromper no mundo, mas lutam por, quando saírem, seguirem sendo, sobrevivendo aos projetos de desaparecimento e ao desencanto.

Vimos que no trabalho de Yuyachkani, tal abertura de portas para que a narrativa não dominante apareça, seja dita e escutada se dá principalmente nas práticas pedagógicas calcadas em variadas operações de *testigo*. Frente às formas de violência que tomam corpos e memórias dos participantes das oficinas, o coletivo propõe uma ação dupla: testemunhar e editar o testemunho. Já na primeira delas, a História insuficiente pode ser confrontada através de relatos em primeira pessoa, utilizados como evidência do que de fato se passou. Mas é na prática de edição em que tais memórias e contra-provas, submetidas a operações de linguagem e ampliadas poeticamente devem alçar voos maiores, ao serem endereçadas a olhos públicos. Com esta articulação, o grupo coloca em xeque tanto processos de fixação em documentos oficiais, quanto de representação que forjam modos específicos de ocupar o mundo e imaginários pouco flexíveis sobre ele. No lugar, valoriza-se o aprendizado da linguagem teatral e de suas potências para descolonizar a memória, o conhecimento e a mirada historiográfica. Através de tais construções que cruzam o particular e o coletivo, abrem-se brechas para o debate de problemáticas silenciadas durante mais de 500 anos, em conexão às perguntas do participante-enunciador do presente nas diversas oficinas.



É importante lembrar que o tratamento do cotidiano através de artifícios teatrais garante de alguma forma que os testemunhos não se centrem em perspectivas individualistas ou terapêuticas, tendência constatada no exame dos *laboratorios* naqueles exercícios que convidavam os participantes a falarem de suas memórias. A pátina poética, pelo contrário, permite que o material particular de cada um se torne interessante a outras pessoas, se desprendendo do território do si/psi. Da mesma forma, Yuyachkani fica atento para que a cobertura de linguagem dada às *práticas-testigas* também proteja tais dizeres do didatismo ou proselitismo ideológico. Palavras de ordem ou gritos panfletários pouco interessam aos artistas em seus espetáculos e nas conduções pedagógicas. É preferível que com maior complexidade, o *actor-testigo* se valha de elementos como textos, figurinos, objetos – acumulados sensivelmente durante o processo – para que, ao final desta equação pedagógica, construa um conhecimento teatral inseparável do conhecimento sobre si, sobre sua comunidade e sobre o mundo.

Guiado pela preocupação em abrir *retablos* e exibir memórias veladas e proibidas, vimos também que durante sua trajetória, Yuyachkani foi traçando diálogos e realizando imersões em povoados periféricos do Peru. Na tentativa de visibilizar tais presenças em suas encenações, o grupo esbarrou nas limitações éticas nesta ideia de “inclusão” e preferiu partir para práticas da encruzilhada, da tensão entre diferenças, entre materialidades de quem enuncia e de quem é retratado em cena. Diversas foram as estratégias encontradas para superar as contradições de um grupo bem intencionado que aos poucos reviu o próprio movimento: a preocupação de levar “cultura para o povo” deu lugar à efetiva

criação em e de comunidade. Já a problematização da representação do corpo ausente/ corpo colonizado/ corpo silenciado passou por diferentes fases de acordo com o contexto histórico do país.

Primeiro surgem necessidades de inventar um teatro que não existia na América Latina, provido de cantos, mitos e códigos dissidentes. Depois, o contorno dado pela prática testemunhal dos afetados pelo conflito na CVR cancela representações não solicitadas, exigindo que o ator construa sua personagem de forma pouco delineada e o acompanhe com distanciamento. Mais tarde, a desconfiança da mimetização das figuras alheias à cena como andinos e imigrantes faz os artistas falarem por si, coroando operações de *actor-testigo*. Por fim, afirma-se a preferência pela atualização dos princípios das manifestações populares em detrimento das suas reproduções no palco.

Entretanto, é apenas o espaço das práticas pedagógicas em que não somente os artistas de Yuyachkani, mas outras pessoas podem dizer, simbolizar, protagonizar e interferir no mundo: abrirem seus *retablos*. Assim como ocorre com os atores do grupo, os participantes das oficinas aqui analisadas exercitaram sua própria condição de *testigos*, de cidadãos, elaborando relações entre a situação de seu país e seu âmbito pessoal através da teatralidade. Mulheres, crianças, moradores de Guayabo, dançantes de *Son de los diablos*: todos tomam a responsabilidade sustentar em cena linguagem e memória. Todos têm a possibilidade de se assumirem seres públicos, dignos de serem lembrados, pensantes da própria condição, afirmando que existem, que estão vivos, seguem sendo, apesar de tanto silenciamento e extermínio. A pergunta que se inicia na apresentação de *Puño de cobre* em 1972, vai encontrando respostas quando abrem-



se espaços para comunidades não apenas serem vistas, mas ocuparem a cena, produzirem a cena, transformarem a cena e a elas mesmas.

Eles são sujos, eles são inadequados, eles são incapazes, eles são descartáveis, eles são infiéis, eles foram feitos para nossos benefícios, eles odeiam nossa liberdade, eles não têm documentos, eles são pretos, eles são índios, eles são menos, eles estão contra nós, até que, finalmente, eles não existem mais. Nesse constante mantra de violência reformulada, é você ou eles. Isso é o índio? É assim que querem o índio? Preso no passado? Sem direito a futuro? Nos roubam a imagem, nos roubam o tempo, e nos roubam a arte. Os índios não tem que ficar presos a imagens que brancos construíram. Estamos vivos! Vivos, apesar do roubo, da violência e da história da arte³

Por um lado, as oficinas são espaços privilegiados para um “subalterno falar”, isto é para que grupos de sujeitos descartados simbolicamente possam ensaiar e exercer modos outros de habitar o mundo, trazendo as próprias memórias emudecidas ao cerne da ação. Por outro lado, a preocupação com encruzilhadas entre representação cênica e representatividade política em Yuyachkani abre novas perguntas ligadas à participação. Vimos que em muitos de seus espetáculos, o espectador é convidado a interagir com materiais disponíveis, embaralhar-se com os atores, criando dramaturgias próprias. Contudo, certas problematizações podem ser lançadas frente a experiências contemporâneas que trazem ao palco presenças dissidentes, corpos de artistas não profissionais como os “atores do cotidiano” (GUIMARÃES, 2017, p.1). Junto às pautas de identidades reivindicadas por diversos coletivos especialmente brasileiros, fortaleceram-se

lutas para alargar cada vez mais o “regime de visibilidade dos corpos e subjetividades no âmbito das artes cênicas, ao ampliar as possibilidades de quem pode atuar no teatro e na dança” (Ibidem, p. 8).

Diferentemente do Brasil, tal necessidade parece não se acentuar ao se observar a cena limenha na qual se inclui Yuyachkani. Mesmo assim podemos nos perguntar porque o exercício de falar daqueles sujeitos minorizados ou não profissionais se limita ao espaço pedagógico. Por que destes laboratórios, principalmente aqueles nos quais o processo de investigação do grupo é aberto e estendido à comunidade, os participantes não ocupam um lugar nas encenações? Se a trança entre princípios pedagógicos e artísticos é tão importante para Yuyachkani, seria o caso de efetivar e radicalizar o trânsito entre sala de criação e seu entorno, incluindo mulheres periféricas, amazônicas, afro-peruanos e andinos nas produções enquanto enunciadores da própria vida e tecedores da própria memória? Como chamar a população para abrirem juntos os *retablos*?

Talvez conscientes de tais contradições, ao serem perguntados sobre o futuro do grupo pós 50 anos, as respostas dos artistas são unânimes: a continuidade ao trabalho através da intensificação de oficinas e da troca com comunidades fora ou na periferia de Lima: “há um passo seguinte ao que estamos, que está mais relacionado ao lado pedagógico, e a sair para o interior. Vamos nos permitir ir, cada um sozinho, possivelmente, nos reunindo de tempo em tempo para criar.” (RUBIO, in MARKO; TELLES; YAMAMOTO, 2021, p.345). Por outro

³ BANIWA, Denilson Pajé-Onça: Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo (2018). Performance disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2FRQsyG7lIM>



lado, tal futuro não se relaciona com a necessidade do coletivo em deixar algum legado, ou capilarizar sua metodologia Peru afora. O interesse é de realmente poder escutar mulheres em Ayacucho, jovens artistas em Andahuaylas e em Villa el Salvador, ceramistas amazônicas em Tarapoto etc.⁴

Assim, Yuyachkani pode terminar de forma análoga à que começou, quando antes mesmo de se reunir para a construção de obras, desenvolveram processos teatrais e de oratória com adultos da comunidade periférica *El Agustino*, como já mencionado anteriormente.

Não existia a palavra treinamento, não usamos a improvisação. Não sabíamos quase nada do que estávamos fazendo. Nossa prática era intuitiva e inspirada em estudos e conversas ainda não muito organizadas. Escutamos pessoas mais velhas, a maioria migrantes, que tinham vergonha em se expressar mesmo com grande desejo em falar em seus centros comunitários. Essa foi nossa partida de nascimento: ao propor uma oficina em que estaríamos no lugar de professores, acabamos aprendendo mais que ensinar. Desde então sentimos um vínculo circular na pedagogia: Talvez se não tivéssemos começado assim nossa pedagogia não seria tão horizontal e talvez não nos interessássemos tanto em compartilhar espaços com pessoas que não estão destinados a serem atores. Entendemos o poder não apenas do resultado, mas do processo e do próprio teatro como rota de transformação. Com o tempo, vimos que não faríamos a revolução. Mas ela estaria dentro de cada um de nós. E revolucionar coletivamente segue sendo nossa tarefa. Depois das oficinas no *El Agustino* nunca deixamos de propor práticas pedagógicas com mulheres, crianças, jovens, comunidades por onde passávamos. (RALLI, in MARKO; ZAMARIOLA, 2021, p.26)

Este caminho em espiral, ao longo dos 50 anos privilegia desde seu início a pedagogia como “partida” (e não contrapartida) social e não como anexo à sala de ensaio. Os espaços de cruzamento do trabalho pedagógico com a criação afugentam o fato de que a idealização das oficinas ocorreria para a mera obtenção de recursos financeiros que assegurassem a sobrevivência deste coletivo independente poucas vezes fomentado por prêmios, editais ou leis. É evidente que o grupo se transformou e alterou os modos de pensar e produzir a cena, com mais ou menos água e aquarela, com mais ou menos representação ou atualização, com mais ou menos abertura ao público. Mesmo assim, a perspectiva pedagógica nunca se perdeu de vista e persiste como importante base de sustentação do projeto cultural como um todo.

Os espetáculos estariam comprometidos sem os *laboratorios abiertos*, os *talleres de niños*, os projetos de *Teatro Mujer*, as oficinas de *Son de los Diablos*, as ações nas ruas. Se não fossem tais práticas, Yuyachkani perderia seus parceiros de criação, perderia o trânsito entre o que já fez e o que vai fazer, especialmente quando coloca questões latentes de seus processos e trechos das encenações para serem jogadas e transformadas nos *laboratorios*. Yuyachkani deixaria de inventar dispositivos para geração de material cênico lado a lado de sua comunidade. Diminuiria a chance de imergir em processos de aprendizagem nos quais seus próprios integrantes se aventurassem no entendimento de dissidentes gramáticas de mundo. Yuyachkani correria o risco de cair no status de um coletivo

⁴ Coroando as ações pelo 50º aniversário, cada uma destas comunidades recebeu um dos artistas do grupo para o desenvolvimento de uma oficina teatral dentro do projeto Somos, aqui estamos em novembro de 2021. Embora cada integrante agisse sozinho, partilhavam uma linha comum:

todos deveriam orientar seus grupos em ações em espaços públicos relacionadas aos 200 anos de independência no Peru.



teatral fixado e fechado em si mesmo, cuja pesquisa de linguagem, mesmo que bem intencionada, reproduziria colonialmente o outro no palco. O conhecimento do outro e a memória do outro continuariam fechados em *retablos*; seus corpos e cosmovisões não seriam vistos, lembrados ou aprendidos. Estou lembrando, estou recordando só foi e é possível no tecido pedagógico.

Entre começar pelo presente e seguir por um passado que ainda não acabou, nos perguntamos: e o futuro? O que virá depois dos 50 anos? Pelo aforismo ayмара, o futuro misterioso está nas costas e não na frente dos olhos, como o passado. A única hipótese é que ele virá e será urdido na pedagogia. Yuyachkani seguirá sendo, seguirá afugentando a morte: das memórias proibidas e dos corpos dissidentes. Seguirá exumando desaparecidos, juntando ossos dos mutilados, removendo a terra sobre os enterrados. Mas antes, Yuyachkani tentará driblar o próprio fim. Mesmo que não haja mais espetáculos, mesmo que não haja mais reuniões e processos de criação, mesmo que seu casarão centenário venha abaixo, mesmo que aqueles senhores artistas deixem de habitar esta terra, a pedagogia será seu epitáfio. Mais do que qualquer arquivo e documento palpável, é ela quem dará alguma corporeidade àquilo que se foi; é ela quem alastrará os modos de pensar o mundo de um grupo também ameaçado de morte; um coletivo que vibra a própria vida e chacoalha a poeira do desencanto, que também tenta manter abertas e porosas as janelas de seus *retablos*. Será a pedagogia, por fim, que lutará contra histórias insuficientes, em especial aquelas produzidas na América Latina, na nossa terra fúnebre, mas acima de tudo festiva.



Cerimônia para o dia de los muertos | Augusto Casafranca (2021)



Referências bibliográficas



34ª BIENAL DE SÃO PAULO (Brasil) *Faz escuro mas eu canto*: Catálogo. São Paulo, 2021. Disponível em: <http://34.bienal.org.br/artistas/7328>. Acesso em: 20 dez. 2021.

ADICHE, Chimamanda Ngozi. *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

AGÜERO, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2015.

_____. *Persona*. Lima: Fondo de Cultura econômica, 2018

AGÜERO, José Carlos; UCCELLI, Francesca; PEASE, María Angélica; PORTUGAL, Francesca. *Atravesar el silencio: memorias sobre el conflicto armado interno y su tratamiento en la escuela*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2017.

AGUILAR, Gina Monge. *Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latinoamérica: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz*. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

AGUIRRE, Carlos; PANFICHI, Aldo. *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Lima, Fondo editorial PUC: 2014.

ARAÚJO, Antonio. *A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008

ARBEX, Marcia; Ravetti, Graciela. (org.) *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2016.

ARGUEDAS, José María. *Todas las sangres*. Lima: Peisa, 2001.

_____. *Katatay*. Lima: Casa de la Literatura Peruana, 2020.

_____. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____. *Nuestra música popular y sus intérpretes*. Lima: Mosca Azul y Horizonte, 1977.

AZEVEDO, José Fernando. "A história do teatro brasileiro era resultante do apagamento de práticas e corpos". Entrevista a João Wady Cury. *Estado de São Paulo*. 14 de novembro de 2019. Disponível em: <https://cultura.estado.com.br/blogs/arcenico/uma-geracao-de-artistas-negros-esta-politizando-suas-praticas/>. Acesso em: 10 mar. 2020.

BENJAMIN, Walter *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENZA, Rodrigo Guerra. "Una mirada al Peru: Teatro documental contemporâneo". *Anais do Simpósio da Internacional Brecht Society*, vol.1, Porto Alegre, 2013.

_____. *7º Laboratorio abierto. Encuentro Pedagógico com Yuyachkani* Lima, 2015. (Texto não publicado e cedido pelo autor)

_____. *O professor dialógico: um aprendizado a partir do teatro intercultural na Amazônia peruana*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2013.

BJERREGAARD, Lena. *Memorias del Guayabo: Reflexiones y notas sobre los cinco Talleres de Teatro y Música para niños y jóvenes del Guayabo*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1999. Disponível em: <https://teatrinviajero.blogia.com/2005/050602--strong-memorias-del-guayabo-i-parte-strong-.php>. Acesso em: 18 jun. 2021.



BEDREGAL, Gino Luque. *Ismene redimida: la persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*. Buenos Aires: Celcit, 2010.

BRAVO-ELIZONDRO, Pedro "La realidad latinoamericana y el teatro documental" *Texto Crítico, revista de la universidad veracruzana*. Vera Cruz. 1979, n. 14, p. 200-210.

BOSI, Ecléa. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*. São Paulo: Autêntica, 2015.

CÁRDENAS, Miguel Angel. "Yuyachkani. Amnesias, insomnios, memorias y antimemorias. Exorcismo nacional". *La Republica*. 21 de julho de 2001. Lima. Disponível em: <https://larepublica.pe/archivo/325312-yuyachkani-amnesias-insomnios-memorias-y-antimemorias-exorcismo-nacional> Acesso em: 16 out. 2018.

CARRIÓ, RAQUEL. "Por dentro e fora dos muros: porque um teatro laboratório na América Latina" *Núcleo de laboratórios teatrais do nordeste*. 2004. Disponível em: http://www.nortea.com.br/Nortea/artigo-por_dentro_e_fora....html Acesso em: 26 ago. 2019.

CECCHINI, Giselle Mollon. Palavra encena ato em canto; palavra em cena, ato encanto: Uma leitura da poética da Cia. Teatro Balagan em Prometheus - a tragédia do fogo Dissertação (Doutorado em Teoria da Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017

COELHO, Teixeira. *O que é ação cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. Informe Final. Tomo VII, 2003. Disponível em: www.cverdad.org.pe Acesso em: 20 mai. 2021.

COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN. *Yuyanapac. Relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2003 b.

COIMBRA, Cecilia. *Fragments de memórias malditas - invenção de si e de mundos*. São Paulo: Hedra, 2021.

CORADI, Terena Zamariolli. *Teatro e Comunidade: uma travessia em campo emaranhado*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CORNAGO, Oscar. "Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad" In: *Telonde fondo Revista de teoria y crítica teatral* N. 1 Agosto Madri, 2004.

_____. "Atuar de verdade. A confissão como estratégia cênica" In: *Revista Urdimento* n. 13 Revista de Estudos em Artes Cênicas da Universidade de Santa Catarina (UDESC) 2009.

_____. "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro" In: *Latin American Theater Review*. Kansas University, 2005.

CORREA, Ana. *Tirulato: teatro Peruano para niñas y niños*. Lima: Grupo cultural Yuyachkani/ San Marcos/ Cooperación técnica belga, 2009.

_____. "Rosa Cuchillo, desmontagem e tradução" *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p.63-85, 2021.

_____. *Confesiones*. Lima: Grupo cultural Yuyachkani 2013.

_____. *La tebelión de los objetos*. Lima: Grupo cultural Yuyachkani 2019

_____. "Marea roja ponte el alma, crónica de insurgencia y creación" *Conjunto: revista de teatro latino-americano*. N. 198, p. 7-10, 2021



_____. "Construyendo una ruta, entre memorias y objetos" *A(l)berto – Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, v.1, p.38-46, 2011.

_____. "Grupo Cultural Yuyachkani". In: OLIVOS, Fernando; SALAZAR, Ximena (org). *Artivismo: cambio social y activismo cultural*. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, p. 54-62, 2014.

_____. "El arte es um caminho de sanación para uma sociedade". 2015. Disponível em: <https://tvrobles.lamula.pe/2015/03/27/ana-correa-el-arte-es-un-camino-de-sanacion-para-una-sociedad/tvrobles/> Acesso em: 10 dez. 2020.

CORREA, Ana.; CORREA, Debora. *Kay Punku*. Lima, 2007.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. Sociologia de la imagen. *Miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Nociones comunes/Tinta limón, 2015.

_____. *Um mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde um presente em crisis*. Buenos Aires: Nociones comunes/Tinta limón, 2018.

_____. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Nociones comunes/Tinta limón, 2010.

DEMUS. "Manta y Vilca: Nuevo juicio oral a militares por violación sexual en conflicto armado inizia em marzo de" 2019. Disponível em: <https://www.demus.org.pe/noticias/manta-y-vilca-nuevo-juicio-oral-a-militares-por-violacion-sexual-en-conflicto-armado-inicia-en-marzo-de-2019/>

DEGREGORI, Carlos Iván. Qué difícil es ser Diós. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2010.

DEL PINO, Ponciano; HUBER, Ludwig (orgs). *Políticas em justicia transicional. Miradas comparativas sobre el legado de la CVR*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2015.

DESGRANGES, Flávio. *A pedagogia do espectador*. São Paulo, Hucitec, 2003.

DEL VALLE, Augusto. "Cartas de Chimbote". In: *Yuyachkani. Cartas de Chimbote. Programa de mano*. Lima, 2015.

DÍAZ, Aimelys. "Encuentro com Yuachkani, experiências de uma convivência escénica y humana" *Conjunto: revista de teatro latino-americano*. N. 181, p. 94-99, 2016. Disponível em: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/181/Yuyachkani.pdf> Acesso em: 06 ago. 2019.

DÍAZ, Camila Fernanda Sastre. "Las obras teatrales Kay Punku (Ana y Débora Correa, 2007) y Manta y Vilca (Asociación Cultural Trenzar, 2017): representaciones teatrales de la desigualdad de género, la violencia sexual y la ausencia de justicia". *CROLAR Critical Review on Latin American Resarch*. Vol. 8. N. 1. 2019. Disponível em: <http://www.crolar.org/index.php/crolar/article/view/345/html> Acesso em: 15 jul. 2020.

DIÉGUEZ, Ileana Caballero. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

_____. "Práticas de visibilidade. Ethos, teatralidade y memoria." México, 2005. In: RUBIO, Miguel Zapata. *El cuerpo ausente: performance política*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

_____. "Um teatro sem teatro: a teatralidade como campo expandido". *Sala Preta*, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014.

_____. *Escenários Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani...más allá del teatro)*. Ciudad de México, 2004. Disponível em: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf Acesso em: 20 dez. 2021.

_____. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Monterrey: Publicaciones UANL, 2016.

_____. "Desmontagem cênica" *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 1 n. 1 p. 5-12. 2014.

_____. *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Cidade do México: UIA, INBA, CITRU, 2009.



_____. "De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y de la pérdida" In: DIÉGUEZ, Ileana Caballero; FARÍAS, Maritza; INSUNZA, Iván; SAAVEDRA, Lorena (org). *Poéticas del dolor. Hacer del trabajo de muerte um trabajo de mirada*. Santiago: Oxímoron, 2017.

DIÉGUEZ, Ileana; LEAL, Mara (org.) *Desmontagens. Processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2018.

_____; SOUZA, Carla Dameane (trad). "Evocações espectrais: a propósito de *Sin título, técnica mixta*" *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8 n. 1 p. 28-38. 2021.

DUBATTI, Jorge. *O teatro dos mortos. Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: SESC, 2016.

_____(org). *Poéticas de liminalidad em el teatro*. Lima: ENSAD, 2017.

_____(org). *Poéticas de liminalidad em el teatro II*. Lima: ENSAD, 2019.

ELMORE, Peter. "Arguedas y Yuyachkani". In: *Yuyachkani. Cartas de Chimbote*. Programa de mano. Lima, 2015.

ENCINAS, Percy. "Teatro y política em la sociedade peruana del 'post'" *Conjunto: revista de teatro latino-americano*. N. 189, p. 50-56, 2018 Disponível em: <http://www.casa.co.cu/publicaciones/revistaconjunto/186/10%20Percy%20Encinas.pdf> Acesso em: 20 fev. 2019.

ENSTERMAN, Josef. *Filosofia andina. Estudio intercultural de la sabiduria autóctona andina*. Cusco: Abya-Yala, 1998.

ESCÓSSIA, Liliana da; KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo. (Org.). *Pistas do método da cartografia –Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

FARGE, Arlete. *O sabor do arquivo*. São Paulo: EDUSP, 2017.

FÉRAL, Josette. *Além dos Limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades Contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. "Experiências do real no teatro." *Sala Preta*, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 3-13, dec. 2013.

FISCHER-LICHTE, Erika. "Teatro coral na década de 1990: estabelecimentos de novas formas de teatro nas sociedades pós industriais" In: ARAÚJO, Antônio; Azevedo; José Fernando; Tendlau, Maria (org). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

FRANCO, Fábio Luís. *Governar os mortos. Necropolíticas, desaparecimentos, subjetividade*. São Paulo: Ubu, 2021.

GAGO, Verónica. *A potência feminista ou o desejo de transformar tudo*. São Paulo, Elefante, 2020.

GALEANO, Eduardo. *Memoria del Fuego 3: el siglo del viento* Buenos Aires: Sigloveintiuno, 2010.

_____. *O livro dos abraços*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

GARCIA, Silvana. "Feito no Peru" *Repertório* vol. 1 nº 17, p.89-95, 2011 Salvador. 2011.

GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. *Yuyachkani: 45 años de teatro*. Lima, 2016. Disponível em: <http://yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf> Acesso em: 21 abr. 2018.

_____. *Documentos de teatro. Assunto: talleres teatro mujer*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1991.

_____. *Allpa Rayku: una experiencia de teatro popular*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1983.

_____. & LANDOLT, Gredna. *Un día en perfecta paz*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1989.



GROTOWSKI, Jerzy. "Eres hijo de alguien". In: *Revista Máscara*. Ano 3. Cidade do México, p. 69-75, 1996. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/161343006/Grotowski-Jerzy-Tu-Eres-Hijo-de-Alguien-pdf> Acesso em: 28 jun. 2019.

GUZMÁN, Patricio. *Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários*. São Paulo: SESC, 2017.

HAAS, Marta. *Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói nóiz aqui traveiz (Brasil)*. Dissertação (Mestrado em Educação) - Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

HIBBET, Alexandra; DENEGRI, Francesca (orgs). *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política em el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo editorial de la Pontificia Católica del Perú, 2016.

HUHLE, Rainer. "Qué nos hacen y qué hacemos con las imágenes de la violencia?" *Memoria(s) Revista académica del lugar de la memoria, la intolerância y la inclusión social*, p. 233-257 2007.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI de España Editores: Madrid, 2002.

JIMENEZ, Edilberto. *Chugui: violência y trazos de memoria*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2009.

KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

_____. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das letras, 2020.

_____. Em entrevista feita por Lilia Schwarcz. 2020. Disponível em <https://www.instagram.com/tv/CB8UjSLHBu/> Acesso em: 10 dez. 2021.

LE GOFF, Jacques. "Documento/Monumento". In: *História e Memória*. Campinas: UNICAMP, 1990, p.485-499.

LORA, Isadora Lucía Cuentas. Yuyachkani en la posmodernidad. Visibilización y resistencia. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2019.

MACHER, Sofía. *¿Hemos avanzado? A 10 años de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2014.

MARKO, Ana Julia. "Rosa Cuchillo desmontagem e tradução". *Revista Rascunhos Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, n. 7 v.1 p 63-85, 2021. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/59416> . Acesso em: 28 dez. 2021.

_____. "Carta a los héroes blancos: Aquí hay un grupo que es visible, luego existe en la cuerda floja de la memoria" *Revista Conjunto*, n. 199 v. 1 p.14-18, 2021. Havana. Disponível em: <http://casadelasamericas.org/revistaconjunto.php#arr> . Acesso em: 01 nov. 2021.

_____. "Voz para quem já diz, corpo para quem já dança" :Contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani" *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/11761/18491> . Acesso em: 01 nov. 2021.

_____. "Espaço vazio entre tambores: a retomada da dança afro peruana Son de los diablos pelo grupo Cultural Yuyachkani". *Pitágoras 500*, Campinas, SP, v. 10, n. 1, p. 136-152, 2020. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8658942> . Acesso em: 28 dez. 2021.

MARKO, Ana Julia, TELLES, Narciso., & YAMAMOTO, Fernando. "Como Enfrentar solidões? Entrevista coletiva a Yuyachkani *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p. 345-347, 2021.



MARKO, Ana Julia; ZAMARIOLA Paola "Memórias e horizontes de Yuyachkani em seu 50 aniversário. Entrevista a Teresa Ralli" *Teatro Situado Revista de Artes Escénicas con ojos Latinoamericanos Experiencias pedagógicas en la enseñanza teatral*. (Segunda parte) N° 3. novembro, 2021.

MAVER, Tom. *Sara Luna*. São Paulo: Moinhos, 2020.

MÉGEVAND, Martin. "Choralité" In: RYNGAERT, Jean Pierre (org). *Nouveaux Territoires du dialogue*. Arles: Actes Sud-Papiers, 2005.

MENCARELLI, Fernando Antonio. *Práticas corporais e alteridade na cultura de grupo: Yuyachkani e Workcenter*. 2013. Disponível em: <https://pt.sli-deshare.net/fernandomencarelli/prticas-corporais> Acesso em: 10 jul. 2018.

MENDES, Julia Guimarães. *Teatros do real, teatros do outro: os atores do cotidiano em cena contemporânea*. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

_____. "Teatros do real, teatros do outro: a construção de territórios da alteridade a partir da presença de (não)atores em espetáculos contemporâneos" *Sala Preta*, v.13 n. 2, p. 45-55, 2013.

MEZA, EDDY Romero. "El império de una imagen. El reto de desanmartinizar a representación histórica de la independencia". Disponível em: <https://sociohistoria.lamula.pe/2017/05/18/el-imperio-de-una-imagen/eddy/> Acesso em: 22 mar. 2020.

_____. "El imaginário histórico peruano: representaciones y mentalidades sobre la historia nacional". Disponível em: <http://hahr-online.com/el-imaginario-historico-peruano-representaciones-y-mentalidades-sobre-la-historia-nacional/> Acesso em: 22 mar. 2020.

MILLA VILLENA, Carlos. *Ayni*. Lima: Amaru Wayra, 2004.

MILTON, Cynthia E. (org.), *El arte desde el arte fracturado peruano*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2018.

MORAÑA, Maribel. "El ojo que llora: biopolítica, nudos de la memoria y arte público en el Perú de hoy". *Latinoamérica. Revista de estudios latinoamericanos*. n.54 México, 2012. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742012000100008 Acesso em: 25 mai. 2020.

MUGUERCIA, Magaly. *Teatro latino-americano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. Lima: ENSAD, 2018.

_____. "Teatro como 'acontecimento' na América Latina dos anos 50 e 60". *Sala Preta*, v. 13, n. 2, p. 224-235, 2013.

_____. "Cuerpo y política en la dramaturgia de Yuyachkani." In PELLETTIERI, Osvaldo (Ed). *Indagaciones sobre el fin de siglo: Teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna; Fundación Roberto Arlt, 2000.

NUGENT, Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: UPC, 2012.

ORTEGA, Julio. *Adiós, Ayacucho*. Lima: Fondo de cultura económica, 2018.

PIMENTEL, Luiz Paulo Souza. "Tragédia, destino dos ossos: políticas da cinza e da exumação". *Sala Preta* v.20, n.1, p.101-122, 2020.

_____. "Um dia todos nós seremos arquivo". 2018. Disponível em: https://facebook.com/story.php?story_fbid=878635262333485&id=100005610580913. Acesso em: 28 jun. 2020.

POOLE, Deborah & RENIQUER, Gerardo. *Perú: tempos de medo. Violência, resistência y neoliberalismo*. Lima: Punto cardinal, 2018.

PORTOCARRERO, Gonzalo. *La urgência por decir 'nosotros': los intelectuales y la idea de nación em el Perú republicano*. Lima: Fondo editorial de PUCPE 2015.



PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. "O lúdico e a construção do sentido" *Sala Preta*, v.1, p.181-187, 2001.

_____. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015.

PUPO, Maria Lúcia; VELOSO, Veronica. "Ação Cultural e Ação Artística: territórios movediços". *Revista brasileira de estudos da presença*, v.10, n.2. 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/96342> Acesso em: 22 mar. 2021.

RALLI, Teresa. *En el escenario del mundo interior: talleres de autoestima: un manual. Reflexiones sobre la experiencia conjunta con Rebeca Ralli y Ana Correa*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2003.

RAMOS-GARCIA, Luis A. "Las notas de Miguel Rubio: teatralización en el imaginário social peruano". In: *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RÍOS, Francisco Izquierdo. *El Bagrecico*. Lima: Instituto Nacional de Cultura. 2004.

ROJAS, Monica. "El son de los diablos, un breve recuento histórico". 2004. Disponível em: http://www.herencialatina.com/Sones/Son_de_los_Diablos.htm Acesso em: 19 mar. 2020.

ROSTOROWSKI, María. *Kon El Dios Volador Y El Pequeño Naycashca*. Lima: Banco Continental, 1995.

RUBIO, Miguel Zapata. *El cuerpo ausente: performance política*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

_____. *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

_____. *Raices y semillas: maestros y caminos del teatro em América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

_____. "O teatro e nossa América". *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*, n. 22, p. 259-266, 2014.

_____. "Sobre viver em grupo". *Subtexto: revista de teatro do Galpão Cine Horto*, n. 11, p. 164-199, 2015.

_____. "O grande teatro de Paucartambo" In: *Sala Preta*. São Paulo, v. 16, p. 26-38, 2016.

_____. *Discurso de promoción*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2017. Programa do espetáculo.

_____. "O Princípio de Equivalência no Teatro do Yuyachkani Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata com Grupo Clowns de Shakespeare". *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p.301-326, 2021

_____. "Uma cena com múltiplas entradas Entrevista com Miguel Rubio Zapata por Paola Lopes Zamariola , Ana Carolina Fialho de Abreu". *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p.327-344, 2021

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro, Mórula, 2019.

_____. *Vence-demanda. Educação e descolonização*. Rio de Janeiro, Mórula, 2021.

SALAZAR del Alcázar, Hugo. *Teatro y violencia: Una aproximación al teatro peruano de los 80*. Lima: Centro de Documentación y Video Teatral, 1990.

SALLES, João Moreira. "A Dificuldade do documentário" In: LABAKI, Amir (org). *A verdade de cada um*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.

_____. *Cuerpos ajenos. Ensayos sobre ética de la representación*. La Mancha: La uña rota/Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2017.



_____. *Ética y Representación*. México D. F.: Paso de Gato, 2016.

SANTOS, Carolina Junqueira dos. *O corpo, a morte, a imagem: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem*. (Tese) Doutorado em Filosofia - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2015.

SANTA CRUZ, Nicomedes. *Son de los Diablos. Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana*. Lima: El Virrey Industrias Musicales S.A. 1975.

_____. *La decima em el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1982.

SANTA CRUZ, Victória. *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Seminario afroperuano de artes y letras, 2019.

SAONA, Margarita. *Los mecanismos de la memoria: recordar la violencia em el Perú*. Fondo editorial PUCP: Lima, 2017.

SARRAZAC, Jean Pierre "Coro/Coralidade" In: *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify. 2012.

SEPÚLVEDA, Luis. *Historia de una gaviota y del gato que le enseñó a volar*. Barcelona: Tusquets. 2001.

SEVILLA, Benjamín "Yuyachkani: Discurso de promoción, la historia recuperada" *Conjunto: revista de teatro latino-americano*. N. 185, p. 53-55, 2018.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. "Spivak, los subalternos y el Perú". *Revista Hueso Húmero*. n. 49, p. 133-144, 2006.

_____. "Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política". In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por*

la Memoria: antagonismos de la promesa peruana. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003. 203-226.

_____. "Maternidad y basurización simbólica. El testimonio de Giorgina Gamboa" *Alternativas. Revista de estudios culturales latino-americanos*, n.3, 2014. Disponível em: <https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2014/essays2/silva.html> Acesso em: 22 mar. 2020.

SELIGMANN, Marcio e NESTROVSKI, Arthur (orgs). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

SIMAS, Luiz Antonio. *Almanaque brasilidades. Um inventário do Brasil popular*. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2018.

_____. *Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros*. Rio de Janeiro: Mórula, 2013.

_____. *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2019.

_____. *Coisas nossas*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2017.

SIMAS, Luiz Antonio e RUFINO, Luiz. *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula, 2019.

_____. *Fogo no mato*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018

SOLER, Marcelo. "O espectador no teatro de não-ficção". *Sala Preta*, v.8, p. 35-40, 2008.

_____. *Teatro Documentário: a pedagogia da não ficção*. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. *O Campo do teatro Documentário: morada possível de experiências artístico pedagógicas*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SOUSA, Thaís Helena Rissi de. *Yuyachkani: teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América*. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes) -



Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

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*. 2013. Tese (Doutorado em Literaturas Modernas e Contemporâneas) -Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

_____. *A encenação do sujeito e da cosmogonia a andinos: César Vallejo e Yuyachkani*. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

_____. "Ritualidades em escena: la presencia de José María Arguedas em Cartas de Chimbote (2015), de Yuyachkani y la teorización del Wanka moderno". *Revista Rascunhos - Caminhos Da Pesquisa Em Artes Cênicas*, v. 8, n.1, p.39-62, 2021

_____. "Relatos do sujeito andino em *Anta warmikuna* (2011) e *Kay punku* (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani)". *Moringa: Artes do espetáculo*, v. 3 n. 2, 2012. Disponível em <http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15351> Acesso em: 9 abr. 2020.

_____. "O que aprendemos com o passado: *Sin título, técnica mixta*, revisado (2015), de Yuyachkani" *Aletria*, v.26, n.1, p. 49-66, 2016.

_____. "Choque de Heterogeneidades: A Montagem "Shock" nas instalações plástico-performáticas do Teatro de Grupo Yuyachkani". *Anais Abrace*. Campinas, 2010.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SQUINO, Mirella. *Alquimistas do palco: os laboratórios teatrais na Europa*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TELLES, Narciso. *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula*. 2007. Tese. (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

_____. *Pedagogia do teatro e o teatro de rua*. Porto alegre: Mediação, 2012.

TELLES, Narciso. "Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória". *Urdimento: revista de estudos em artes cênicas*. n. 17, v.1 p. 143-149, 2011.

TELLES, Narciso; ALEIXO, Fernando *Ateliês em artes cênicas: produção, extensão e difusão cultural*. Uberlândia: EDUFU, 2017, p. 157-173.

TELLES, Narciso; MUNDIM, Ana Carolina; BRAGA, Bia; VELOSO, Graça (orgs). *Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas Artes Cênicas*. Jundiá: Paco, 2017.

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós, 2000.

TRIAU, Christophe. "Coralidades difratadas: a comunidade em negativo". *Alternatives théâtrales*. Paris, 2003. (tradução de Marcus Vinicius Borja).

ULFE, María Eugenia. *Cajones de la memoria: la historia reciente del Peru através de los retablos andinos*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011

_____. "Reflexiones sobre los usos del testimonio en la esfera pública peruana". In: CÁNEPA, Gisela.; ULFE, María Eugenia. (Eds.) *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*. Lima: Concytec, 2006.

URIARTE, Urpi Montoya. "Identidades mestiças: reflexão baseada na obra do escritor José Maria Arguedas" In: LOPES, Luiz Paulo da Motta; BASTOS, Liliana Cabral. *Identidades: recortes inter e multidisciplinares*. Campinas: Mercado das



letras, 2002. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/linguisticaaplicada/gtidentidade/docs/uriarte.pdf> Acesso em: 12 jun. 2021.

VALDERRAMA, Abdón Yaranga. *Dicionário de organologia andina: instrumentos de música, danza y teatro*. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial; Paris: Paris 8 Université Vincennes – Saint Denis, 2006.

VALDILLO, David H. Alvarado. *Una comprensión andina del cuerpo*. Lima: Multigrafik ediciones, 2019.

VALLEJO, Cesar. *Obra poética completa*. Lima: Francisco Moncloa Editores, 1968.

VARINE-BOHAN, Hugues. *Os museus no mundo*. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

_____. “Entrevista de Hugues de Varine concedida a Mario Chagas” *Cadernos de Sociomuseologia*. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, n. 5, v.1, 1996. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2605> Acesso em: 2 nov. 2019.

VARGAS, Arístides. “Teatro de grupo en el nuevo milênio”. *Conjunto: revista de teatro latino-americano*, n. 122, p. 8-10, 2001.

VERÍSSIMO, Luís Fernando Veríssimo. *A mãe do Freud*. Porto Alegre: L&PM, 1985.

VICH, Víctor. *Poéticas de duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia Política en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

_____. “Poéticas do luto: memórias que ocupam a cidade” *Sala Preta.*, v. 14, n. 2, p. 4-22, 2014.

_____. “Nada que celebrar”. *La Mula*, 2017. Disponível em: <https://victorvich.lamula.pe/2017/05/20/nada-que-celebrar/victorvich/>. Acesso em: 11 jan. 2018.

VICH, Víctor; Hibbet Alexandra. “La risa irónica de um cuerpo roto”. In: ORTEGA, Julio. *Adiós, Ayacucho*. Lima: Fondo de cultura económica, 2018.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Entrevista a Eduardo Viveiros de Castro”. *Ipsilon*. 2018. Disponível em: <https://www.google.com.br/amp/s/www.publico.pt/2018/09/04/culturaipsilon/entrevista/eduardo-viveiros-de-castro-gostaria-que-o-museu-nacional-permanecesse-como-ruina-memoria-das-coisas-mortas-1843021/amp> Acesso em: 19 jun. 2019.

ZAMARIOLA, Paola Lopes. *O Real como dispositivo nas práticas in(ter)disciplinares latino-americanas contemporâneas: Emilio Garcia Whebi, Mapa Teatro e Lot*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. “Discurso de promoción: acumular imagens, vislumbrar imaginários”. *Pós: Revista do programa de pós graduação em artes da EBA/UFMG*. v.8, n.15, 2018. Disponível em: <https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/view/629/pdf> acesso 17/10/2018.



