

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES - PPGCA

Thaís Helena Rissi de Sousa

***Yuyachkani:  
teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América***

Niterói  
2014

Thaís Helena Rissi de Sousa

***Yuyachkani:***  
***teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América***

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientador:  
Prof. Dr. Jorge Vasconcellos

Niterói  
2014

Thaís Helena Rissi de Sousa

***Yuyachkani:  
teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América***

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**Prof. Dr. Jorge Vasconcellos**  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Prof. Dr. André Queiroz**  
Universidade Federal Fluminense – UFF

---

**Prof. Dr. André Gardel**  
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro -  
UNIRIO

## SUMÁRIO

<b>Resumo</b>	6
<b>Abstract</b>	7
<b>Introdução</b>	8
<b>1 <i>Estoy Pensando, Estoy Recordando: opressão e repressão, memória e luta</i></b>	16
1.1 A ditadura fujimorista e os manifestos dos grupos marxistas e comunistas	20
1.2 <i>Vitrinas para un Museo de la Memoria: a formação e importância da memória para o povo peruano</i>	25
<b>2 <b>Pátinas Poéticas</b></b>	31
2.1 <i>Adiós Ayacucho</i>	40
2.2 <i>Rosa Cuchillo</i>	50
2.3 <i>Sin Título: tecnica mixta</i>	58
<b>3 <b>Manifestações Pacífico-Ativas Enquanto Práticas Teatrais</b></b>	67
3.1 Criação sobre opressão e sob repressão	71
3.2 <i>Laboratorio Abierto 2013 Yuyachakani</i>	75
<b>Considerações Finais</b>	84
<b>Referências Bibliográficas</b>	90
<b>Anexos</b>	93
Anexo A – Entrevista Miguel Rubio Zapata	93
Anexo B – Entrevista Ana Correa	99
Anexo C – Entrevista Augusto Casafranca	113

## Relação das Ilustrações

<b>Fig. 1</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	47
<b>Fig. 2</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	47
<b>Fig. 3</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	47
<b>Fig. 4</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	49
<b>Fig. 5</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	49
<b>Fig. 6</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	49
<b>Fig. 7</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Adiós Ayacucho</i> ”.	49
<b>Fig. 8</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Rosa Cuchillo</i> ”.	54
<b>Fig. 9</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Rosa Cuchillo</i> ”.	54
<b>Fig. 10</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Rosa Cuchillo</i> ”.	54
<b>Fig. 11</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Rosa Cuchillo</i> ”.	56
<b>Fig. 12</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Rosa Cuchillo</i> ”.	56
<b>Fig. 13</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Rosa Cuchillo</i> ”.	56
<b>Fig. 14</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	61
<b>Fig. 15</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	61
<b>Fig. 16</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	61
<b>Fig. 17</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	63
<b>Fig. 18</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	63
<b>Fig. 19</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	63
<b>Fig. 20</b>	Grupo Cultural Yuyachkani, “ <i>Sin Título: tecnica mixta</i> ”.	63

## **Agradecimentos**

Agradeço à minha mãe Magali e meu pai João pelo apoio, desde sempre respeitando minhas escolhas e sendo solidários no meu caminhar.

À minha irmã Morgana pela parceria e ajuda, e à Júlia por fazer dos meus dias mais alegres.

Às amigas Alice Lino, Makeliny, Rosa Adelina, Gabriela Chiari por opinarem, corrigirem e ajudarem na construção do projeto.

Ao amigo Aender pelas indicações bibliográficas e ajuda temporal e geográfica.

Aos professores Fernando Passos e Suzana Martins pelo auxílio.

Às amigas Flávia Oliveira, Baby e Flora por me darem abrigo e ombro nessa caminhada.

Às amigas Aline Oliveira e Cláudia Santos pelos conselhos e compartilhamentos.

Aos professores Zeca Ligiero e Narciso Telles pela participação e contribuição com textos, conselhos e por participarem do meu projeto.

Aos professores do Departamento de Artes da UFF pelas aulas e contribuições. Em especial Andréa Copeliovitch, Guilherme Vergara e Luís Sérgio Oliveira pelas dicas e colaboração.

Aos funcionários do Departamento de Artes da UFF.

Ao Vinícius pela parceria, correções e por abrir portas para minha ida ao Peru.

À Linsy pelo abrigo, carinho, companheirismo e amizade. Gracias chica!

Aos colegas da sala de aula pelas trocas de material prático e teórico.

À Ana Alice, Flora Milito e Iuri Bittar pela ajuda com o abstrato. Thanks!

Ao Professor Jorge Vasconcellos por trilhar o restante dessa jornada comigo, me acalmar e orientar, possibilitando a conclusão desse projeto.

Às amigas e amigos feitos durante a estadia junto aos Yuyas.

Agradeço especialmente ao Yuyachkani que foram a inspiração desse trabalho e que compartilharam generosamente seu espaço, suas vivências e seu fazer artístico comigo.

Miguel Rubio Zapata,

Ana Correa,

Augusto Casafranca,

Teresa Ralli,

Débora Correa,

Rebeca Ralli,

Julián Vargas.

Gracias por me receberem e me ajudarem na construção desse trabalho.

## RESUMO

O presente texto tem por objetivo apresentar trechos do trabalho do Grupo Cultural Peruano Yuyachkani em três de seus espetáculos, *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo* e *Sin título: técnica mixta*, almejando através do teatro evidenciar a história do seu povo nos períodos de opressão. Ao analisar o processo de criação desses espetáculos e a estética de recepção, concebendo o teatro como uma ação política, uma atividade cênica em diálogo com a memória coletiva e a rica diversidade corporal existente na cultura popular peruana. A produção dos diversos espetáculos está diretamente comprometida com ações pelos direitos civis. Os espetáculos apresentados durante os processos e audiências públicas da Comissão da Verdade e Reconciliação transformaram os discursos políticos em práticas de arte, onde o teatro documental, ao se valer de relatos reais na construção da sua dramaturgia promoveu uma ruptura com as políticas de silenciamento numa rearticulação simbólica da memória. Quando representam em seus espetáculos ações performativas e teatrais construídas sobre as tradições pré-hispânicas aliada à temática dos Direitos Humanos o Yuyachkani propõe um fortalecimento da luta junto aos períodos de conflito como as ditaduras e guerrilhas. Os atores-performers são hoje algumas das testemunhas simbólicas das desapareções forçadas e anulação da garantia de cidadania dos peruanos ao transpor o teatro para uma prática política de resistência. Em um diálogo com teóricos teatrais, antropólogos, historiadores e filósofos indagando o fazer teatral enquanto uma prática de manifestação pacífico-ativa.

*Palavras-chave: Yuyachkani; arte & política; memória coletiva; manifestação pacífico-ativa.*

## ABSTRACT

This paper aims to present excerpts from the work of the Grupo Cultural Peruano Yuyachkani in three of their shows , *Adiós Ayacucho* , *Rosa Cuchillo* and *Sin título : mixta* technique craving through theater to highlight the history of his people in times of oppression. By analyzing the creation process of these shows and aesthetics of reception, designing theater as a political action, a theatrical activity in dialogue with the collective memory existing in the rich body diversity of Peruvian popular culture . The production of various performances is directly committed to civil rights actions . The shows presented during processes and public hearings of the Truth and Reconciliation Commission transformed the political discourse on art practices where the documentary theater, that take advantage of real stories in the construction of his dramaturgy , had these actions promoting a break with the policies of silencing and enabling a rearticulation of a symbolic memory . When they represent in their performative and theatrical spectacles actions built on pre - Hispanic traditions allied to the theme of Human Rights, the Yuyachkani proposes a strengthening of the struggle with the periods of conflict as dictatorships and guerrilla warfare . The actors - performers today are some of the symbolic witnesses of forced disappearances and void the warranty of the Peruvian citizenship when crossing the theater for a political practice of resistance . In a dialogue with theatrical theorists , anthropologists , historians and philosophers questioning the theater while making a practice of manifestacin Pacific-active .

*Keywords : Yuyachkani; Art & Politics; collective memory; Pacific-active manifestation.*

## INTRODUÇÃO

O Grupo Cultural Yuyachkani<sup>1</sup>, originado em 1971, trabalha com o intuito de fortalecer a relação entre o teatro peruano e a história de seu povo. Formado durante um período de grandes transformações mundiais e uma duradoura ditadura militar no Peru que manteve um constante conflito armado com os grupos de esquerda como o Sendero Luminoso (PCP-SL)<sup>2</sup>, os integrantes do Yuyachkani buscavam uma forma de manifestar solidariedade ao povo de seu país e retratar os horrores cometidos em tempos difíceis.

Criando espetáculos que retratam a realidade peruana das pessoas mais atingidas pelas atrocidades dos tempos de tortura e morte, sem perder a poesia e beleza do fazer teatral baseam-se principalmente em documentos e relatos reais sobre as violências, fruto da disputa entre os militares e os senderistas. Os espetáculos do Yuyachkani utilizam-se das tradições,

---

<sup>1</sup>Em *quechua Yuyachkani* significa estou pensando, estou recordando. O Grupo Cultural Yuyachkani, fundado em 1971, é uma instituição independente. Suas obras, sua pedagogia e seu Centro Cultural são relacionados a diversidade cultural peruana e voltados para a sociedade, envolvendo o espectador num ato reflexivo e apaixonante. O Yuyachkani renovou a cena peruana apresentando um teatro de inclusão comprometido com a memória e diversidade peruana, tendo o rito, o sagrado e o espaço andino como pontos de inspiração de suas obras provocando um retorno ao passado para melhor compreender o presente. No original: El Grupo Cultural Yuyachkani, fundado en 1971, es una institución independiente. Sus obras, su pedagogía y su Centro Cultural, están dirigidos y relacionados con la sociedad y la diversidad cultural peruana involucrando en un acto reflexivo y apasionante al espectador. Yuyachkani renovó la escena peruana postulando un teatro inclusivo y de la memoria que muestra la gran diversidad peruana, encontrando justamente ahí su punto de inspiración, tomando como referencia los ritos, lo sagrado, el espacio andino, entre otros, para provocar una introspección en el pasado que nos hace entender el presente. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org/historia.html>.

<sup>2</sup> O Sendero Luminoso é uma organização de inspiração maoísta fundada na década de 1960 por professores e alunos da Universidade do Peru. É classificada por diversos países como terrorista. Abimael Guzmán (professor de Filosofia da Universidade Nacional de San Cristóbal de Huamanga) é considerado seu fundador e adota o codinome *Presidente Gonzalo*. A guerrilha foi quase considerada extinta no final da década de 1990, mas reapareceu na primeira década do século XXI e até hoje se tem resquícios de senderistas atuando na Latino-América.

ritos, danças, festas e costumes do povo andino peruano para criar espetáculos de rua, palco e instalações, onde a aproximação ao universo das tradições pré-hispânicas auxilia as personagens a contarem histórias de pessoas simples desprovidas de direitos e cidadania, sendo na sua maioria campesinos das regiões de Ayacucho e outras cidades mais afetadas pela atuação dos senderistas e dos militares.

Quando os atores e atrizes do Yuyachkani se valem de personagens da rica diversidade cultural peruana para contar histórias omitidas sobre os mortos e desaparecidos, vítimas das disputas por poder, nos aproximamos um pouco mais de sua cultura através de obras que destacam personagens, consideradas parte de um folclore, para as vemos como pertencente das tradições e da cosmogonia andina tornando-se deladoras de fatos reais e desumanos, como no caso de *Adiós Ayacucho* onde o *qolla*, personagem típico da dança tradicional *Capac Qolla*<sup>3</sup> de Cusco, empresta seu corpo à personagem Afonso Cánepa para ir a Lima buscar seus ossos pra ser enterrado e assim poder descansar em paz, ou Rosa Cuchillo, releitura do texto homônimo, que conta a história de uma deusa da cultura andina que encarnada em forma de mulher e mãe ganha vida para saber das atrocidades ocorridas na terra e na adaptação torna-se Rosa Cuchillo mãe, e não mais deusa, que morre ao tentar encontrar seu filho que aliado aos senderistas acaba morto pelas tropas militares.

As apresentações de espetáculos durante a ditadura e conflitos armados entre militares e senderistas atuaram no fortalecimento do diálogo com a população, com intuito de delatar as atrocidades cometidas entre os anos de 1968 à 2000 durante as relatorias das audiências da *Comisión de la Verdad e Reconciliación del Perú*<sup>4</sup>, mostraram-se como acalento para as famílias dos mortos e desaparecidos que ao verem histórias tão semelhantes às suas serem encenadas se sentiam menos solitários na luta por justiça e reparação.

Quando não se permite que atos violentos de opressão sejam esquecidos eles perpetuam-se não somente para quem os sofreu, mas também para além. No momento que uma história de sofrimento e injustiça ganha vida poética ela torna-se uma importante arma de denúncia. Prova disso é que tantos anos depois de suas criações e primeiras apresentações, os

---

<sup>3</sup> *Cápac colla*, é uma dança cusquenha que representa os comerciantes mestiços do planalto andino que iam a Cusco trocar produtos. O traje se caracteriza por um sombrero retangular decorado com lantejoulas e fitas coloridas, uma máscara branca de lã, luvas, além de uma vicunha dissecada amarrada à cintura.

<sup>4</sup> A criação da Comissão da Verdade e Reconciliação representa mais uma etapa do longo processo de acerto de contas desenvolvido pelo Estado junto às vítimas de períodos de guerras, torturas e violações do direitos da sociedade. A comissão tem como seu objetivo principal esclarecer os fatos e as circunstâncias dos casos de graves violações de direitos humanos ocorridos.

espetáculos *Rosa Cuchillo* e *Adiós Ayacucho* são ainda hoje apresentados em diversos festivais mundo afora. Essas vozes, figurações dos oprimidos e insjutiçados, ganham corpo e ecoam servindo de denúncia para que se tente evitar que tragédias como as dos períodos de guerras e ditaduras voltem a repetir-se.

Oficinas para vítimas dos anos de conflito também são parte do repertório do Yuyachkani. Laboratórios teatrais para mulheres vítimas de abusos como estupros ou as esterelização forçadas<sup>5</sup>, onde através de experimentações cênicas elas se viam novamente em contato com seus sonhos e anseios voltando a ver seus corpos novamente pertencentes a si mesmas.<sup>6</sup> Trabalhos que proporcionavam acalento para as mulheres que perderam seus filhos e ou maridos e nunca tiveram notícia do paradeiro de seus corpos.

O Peru assim como outros países da Latino-América passaram por períodos de ditaduras militares. Dentre os anos de 1968 à 1980 e 1990 à 2000 o país viveu duas sequenciadas ditaduras e um longo conflito armado interno que geraram medo, insatisfação e revolta no povo peruano. Protestos nas ruas e levantes populares foram as formas encontradas pela população para rebelar-se contra o sistema opressor vigente. Grupos de guerrilha como o Sendero Luminoso e Tupac Amaru<sup>7</sup> (MRTA), iniciaram ainda na década de 1970 conflitos armados contra as tropas militares. Nesse tenso período vários sequestros, torturas, assassinatos, desaparecimentos e estupros causavam pânico e terror na população das regiões onde havia uma intensa atuação do Sendero Luminoso, já que os senderistas também eram impiedosos com quem desconfiassem ter algum envolvimento com o governo ou fossem contra as insurgências armadas.

Artistas, jornalistas, professores, escritores e toda uma gama de intelectuais peruanos pensaram, durante os períodos de crise, maneiras de protestar e expressar o sofrimento de seu

---

<sup>5</sup> Milhares de mulheres, sofreram esterelizações forçadas autorizadas pelo Estado Peruano. Na maioria se tratava de camponesas que eram levadas para Lima, onde nos postos de saúde eram submetidas à cirurgias arriscadas, desprovidas de higienização adequada. Logo depois essas mulheres eram deixadas para retornarem para suas casas sem o menor auxílio. A maioria dessas mulheres não voltaram para suas casas pois não tinham dinheiro como também não tinham qualquer familiaridade com a capital do Peru, Lima e eram deixadas à sua própria sorte. Milhares de mulheres morreram de hemorragia pós-operatória ou na mesa de cirurgia. Em conversa e entrevistas com integrantes do Yuyachkani, agosto de 2013.

<sup>6</sup> Em entrevista com Ana Correa em agosto de 2013. Lima, Peru

<sup>7</sup> O Movimento Revolucionário Túpac Amaru é um grupo guerrilheiro peruano, fundado em 1984, inspirado em outras guerrilhas de esquerda de países da região. O grupo guerrilheiro se define como uma organização político-militar, integrada pela classe operária, cuja a ideologia é o Marxismo-Leninismo, tendo como objetivo organizar e dirigir a "Guerra Revolucionária do Povo", para derrotar o Governo legal, estabelecendo um "Poder Popular", que conduza à edificação do Socialismo.

povo através da arte. Movimentos em prol dos direitos humanos como o “*Primer Encuentro de Teatro por la Vida*”<sup>8</sup> no ano de 1988, que em pleno auge da violência no Peru saía às ruas para pedir justiça em nome dos mortos e desaparecidos colocando em risco sua própria segurança para falar em nome dos silenciados são exemplos disso. Dentre outros movimentos que aconteciam não somente no Peru como nos demais países da Latino-América e ganhavam coro e força atuando em diferentes comunidades num mútuo auxílio em prol de justiça se destacam. Grupos como o uruguaio “*El Galpón*”<sup>9</sup> que para fugir da ditadura de Stroessner se exilaram no México em meados da década de 1970 retornando para Montevideu somente em 12 de outubro de 1984, e dirigidos por Athahualpa del Cioppo foram uma enorme influência na construção artística do Yuyachkani, demonstrando através de sua persistência a vontade de um coletivo que em tempos difíceis, exilados juntos, deram continuidade ao seus trabalhos. Outro importante evento para os artistas da Latino América é *La Fiesta Internacional de Teatro en Calles Abiertas (FITETECA)*, festival de teatro que acontece anualmente no bairro de La Banlanza no distrito de Comas na cidade de Lima, com sua primeira edição no ano de 2001, organizado pelo grupo teatral peruano *La Gran Marcha de los Muñeques*<sup>10</sup>, foi um evento que abriu espaço para a comunidade trocar experiências com grandes e pequenos grupos teatrais de todo o mundo.

---

<sup>8</sup> Com a participação de grupos de teatro de Lima e do interior do Peru o *Primer Encuentro de Teatro por la Vida* aconteceu numa época onde eram frequentes as execuções de civis e a descoberta de tumbas clandestinas, e aumentava alarmantemente o número de pessoas desaparecidas. As condições nas quais trabalhavam os grupos teatrais do interior, especialmente as zonas dos conflitos, eram realmente inimagináveis. O *Primeiro Encontro* foi realizado com parte da campanha Contra a Desaparição Forçada no Peru, no marco da celebração de 40 anos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. No original: Con la participación de grupos de teatro de Lima y del interior del país. Entonces eran frecuentes las ejecuciones de civiles, el descubrimiento de tumbas clandestinas, y aumentaba de manera alarmante el número de personas desaparecidas. Las condiciones en las que trabajaban los grupos teatrales del interior, especialmente en las zonas de emergencia, eran realmente inimaginables. El Primer Encuentro fue realizado como parte de la Campaña Contra la Desaparición Forzada en el Perú, en el marco de la celebración del 40 Aniversario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/eng/newsletter/issue8/pages/rubio.shtml>

<sup>9</sup> As origens do grupo *El Galpón* refere-se ao Uruguai do pós-guerra no qual iniciava uma etapa de desenvolvimento socio-econômico fundado com base nos termos de troca favoráveis que a situação internacional concedia à produção agrícola do Uruguai. No original: Los orígenes de El Galpón se remontan al Uruguay de la post-guerra, el cual estaba iniciando una etapa de desarrollo socio-económico fundado en los favorables términos de intercambio que la situación internacional concedió a la producción agropecuaria de este pequeño país. Disponível em: [http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc\\_9\\_1.html](http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc_9_1.html).

<sup>10</sup> Criado em 1991 com o objetivo de criar espaços de encontro de todos nas artes. Frente a falta de salas de teatro e outras alternativas de entreterimento cultural para a comunidade, a rua repleta da violência e conflitos armados se torna o espaço lúdico, criativo e otimista do Grupo. Dentre os trabalhos na rua e com a comunidade surge a necessidade de criar um festival e eis que organizam o FITECA. Disponível em: <http://www.lagranmarchadelosmunecones.net/nosotros.html>

As manifestações artísticas se seguiram em toda Latino-América com o intuito de expressar, fortalecer e resgatar a arte de um povo que teve sua cultura e costumes quase dizimados pela colonização, ganância e opressão. Os grupos teatrais seguiam com seu trabalhos. Espetáculos, esquetes e performances eram apresentadas sempre que possível em comunidades, parques, feiras, praças e vilareijos. Por anos, artistas que tentavam se manifestar de uma forma mais pacífico-ativa seguiram com seus trabalhos até o resultado final da *Comisión de la Verdad e Reconciliación del Perú* no ano de 2003, marcado pela apresentação dentre outros trabalhos da performance “*Cásate con la verdad*”<sup>11</sup> realizado pelas estudantes de Comunicação e Artes da Universidade Católica de Lima e apresentado em frente ao Palácio da Justiça na capital do país.

Durante esse trajeto da história do teatro latino-americano, e do Peru, temos o Grupo Cultural Yuyachkani como expoente diretamente envolvido nesses trabalhos acima citados e que fizeram de sua pátina poética a história de seu país. Espetáculos elaborados com base em documentos históricos, personagens caracterizadas como figuras típicas da cultura andina e uma criação cênica permeada por rituais de um povo que por vezes tiveram suas tradições culturais inferiorizadas e submetidas à imposição cultural dos conquistadores espanhóis. Cada vez mais sufocada e anulada a cultura peruana andina pré-hispânica de raiz matriarcal, se viu forçada sob moldes da cultura européia colonial e patriarcal.

Nós brasileiros parte dessa Latino-América, vivemos também períodos de ditadura e opressão, mas não conservamos na memória o lugar da luta, o lugar da lembrança. Preferimos esquecer para assim não sofrer. Talvez seja uma saída, que existe e é fortemente repetida em nosso país. Esquecemos os políticos corruptos, esquecemos a ditadura militar, esquecemos a corrupção. Não saímos às ruas no Primeiro de Maio, não aderimos às greves de outras categorias e além disso não nos consideramos parte da Latino América, motivo esse que acredito ser em partes por não falarmos espanhol, mas que independentemente me fez pensar em estudar o teatro de um país tão próximo ao nosso com uma cultura tão diferente apesar de uma história tão semelhante. Estudar o Peru e um grupo teatral tão reconhecido mundialmente

---

<sup>11</sup> No dia 12 de junho de 2003 às 12h30, cerca de trinta mulheres, vestidas de noiva e carregando buques que rosas vermelhas e brancas em analogia ao sangue derramado e a busca pela paz, atravessaram o Passo da República em direção ao Palácio da Justiça paravam na praça do Palácio e olhavam fixamente para um ponto e na sequência caminhavam até a escadaria do Palácio e ali escreviam frases sobre os desaparecidos e os pedidos de retratação e devolução dos corpos dos milhares de mortos e mutilados durante os anos de luta armada. Em entrevista com Teresa Ralli, agosto de 2013, Lima-Peru.

me estimula a pensar o teatro político, tanto peruano quanto brasileiro e me faz indagar se o teatro e a performance podem acrescentar na luta de povos e parcelas da população oprimidas.

Fortalecer os laços entre outras nações que não europeias ou anglo-saxãs, para um intercâmbio artístico e cultural que amplie nossos horizontes mostrando que o teatro latino-americano pode ser tão rico e encantador quanto os clássicos europeus, pode ser para nós uma importante bandeira de luta e memória ao construirmos um teatro onde lembrar não é reviver um sofrimento, mas impedir que eles sejam omitidos ou ocultados, mostrando através da arte que governos podem ser desumanos e precisamos saber que tais atrocidades existiram e podem voltar a existir.

No momento em que a sociedade se recorda das barbaridades cometidas por um governo opressor, que teria por princípios básicos proteger e fazer a nação crescer, se possibilita que tais barbaridades sejam evitadas. Mesmo que muitas vezes essas lembranças sejam repletas de dor e perda, é importante lembrar para que outros não esqueçam, nem os povos de outras nações e nem as novas gerações peruanas que ainda virão. A necessidade que se coloca é a de resgatar a cultura através da não desaparecimento da memória, do não esquecimento.

Através de três de seus espetáculos “*Adiós Ayacucho*”, “*Rosa Cuchillo*” e “*Sin Título: técnica mixta*” vamos acompanhar a trajetória do Grupo Cultural Yuyachkani na criação e circulação desses espetáculos. Espetáculos estes que foram criados com o intuito de manifestar junto à população sua insatisfação durante o período da ditadura militar, acompanhando e apoiando a comunidade durante as sessões da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru fazendo da memória o lugar da resistência do povo peruano.

Na década de setenta do século passado, formar um grupo era o que sem dúvida alguma desejava fazer aqueles que queriam transformar o mundo com o teatro. Nossos grupos eram como famílias e em nossas obras anunciavam-se a conquista do pão e da felicidade. Nossas obras, nas quais se refletia a realidade política e social de nosso país, estavam repletas de esperança, mas pouco a pouco foram convertendo-se em inventários do horror: personagens vítimas da violência, migrantes, errantes, desabrigados e desaparecidos povoaram nossos cenários.

Mesmo assim, posso dizer que ao lado das motivações sociais existe uma história coletiva e pessoal que também está presente em nosso trabalho. Foi

nessa encruzilhada de caminhos, entre o teatro e a vida, que nasceram as nossas obras.<sup>12</sup>

Para desenvolver a reflexão sobre a real atuação do teatro político pesquisei primeiramente sobre a história do Peru durante os conflitos armados decorrentes no mandato de Alberto Fujimori utilizando de textos como a relatoria da *Comisión de la Verdad y Reconciliación del Perú* além de textos de jornais, sites e artigos. Entrevistas, publicações, imagens de espetáculos, desmontagem dos trabalhos e visualização de quase todo repertório do Yuyachkani também ajudaram a compor o processo metodológico na busca por uma afirmação sobre a potencialidade da arte nos tempos de opressão e conflito.

No primeiro capítulo será contextualizada uma parte da história do Peru, mais especificamente a ditadura militar nos anos de 1980 à 2000 presidida por Alberto Fujimori e os conflitos com os grupos de guerrilha como o Sendero Luminoso que por anos oprimiram e assassinaram grande parte da população peruana, principalmente os moradores do campo aos arredores de Ayacucho. Através de documentos derivados das sessões de julgamento da *Comisión de la Verdad e Reconciliación del Perú*, irei adentrar nas questões políticas em que se deram a formação e atuação do Grupo Cultural Yuyachkani. Ainda no primeiro capítulo será feita uma análise sobre a questão e o lugar da memória, solidificada através da arte ao realatar em tempos e culturas distintas as aflições de um povo específico, mas que no entanto poderia exemplificar a vivência de diversos povos.

A linguagem artística ultrapassando fronteiras e transformando arte em luta, será o tema do segundo capítulo, contando uma parte da história do Yuyachkani que se constrói à sombra da história do seu país por relatar em seus trabalhos a marginalização do povo peruano, a cultura e o sofrimento de um país que teve em seu passado recente uma grande mancha fruto de uma antiga colônia de exploração ao fortalecer as vozes dos oprimidos para que não sejam silenciados em tempos difíceis. Este capítulo será subdividido em três partes onde serão apresentados e analisados três espetáculos do Grupo *Adiós Ayacucho, Rosa Cuchillo e Sin Título: tecnica mixta* narrando parte do seu processo de criação.

No terceiro capítulo será feita uma análise dos processos de criação do grupo e a base do teatro documental, também serão expostas situações onde houveram repressão juntos aos trabalhos, tanto no processo de criação quanto no momento das apresentações, além da

---

<sup>12</sup>Sobre o Yuyachkani. Trecho da entrevista com Miguel Rubio Zapata, diretor do Yuyachkani no Festival "Mirada". Setembro de 2012, Santos/SP - Brasil.

construção da estética de recepção junto às comunidades e a questão do teatro político enquanto agente transformador da sociedades. Por último será relata minha experiência junto ao Yuyachkani durante o “5º *Laboratório Abierto Yuyachkani 2013*”, de 01 à 09 de agosto, desenvolvendo o corpo num processo onde voz e gesto são a base da encenação na criação textos a partir de experiências e experimentações, compartilhando do processo de criação do Grupo na participação de processos de criação coletiva, desmontagem dos espetáculos, através de relatos, oficinas, vídeos e compartilhamento do espaço de vivência coletiva.

Nas considerações finais retornarei aos temas abordados nos capítulos anteriores na tentativa de uma conclusão mais sintética das reflexões apontadas ao longo do trabalho de modo a tentar finalizar a análise sobre a encenação do Yuyachkani quanto à perspectiva de um fazer teatral fronteiriço enquanto manifestação pacífico-ativa e luta frente a não desaparecimento da memória.

## 1 ***ESTOY PENSANDO, ESTOY RECORDANDO: OPRESSÃO E REPRESSÃO, MEMÓRIA E LUTA***

*Do rio que tudo arrasta,  
diz-se que é violento.  
Mas ninguém chama violentas  
às margens que o comprimem.*  
--- Bertolt Brecht

Durante os períodos de opressão a parcela mais carente da população se torna o maior alvo das atrocidades por serem em sua maioria desprovidos de informações referentes aos seus direitos e deveres civis junto à Constituição vigente em seu país, essa parte da comunidade, acuada e oprimida, muitas vezes não consegue encontrar uma forma de resistir de maneira pacífica às ações injustas causadas pelos governos violentos, por vezes grupos subversivos isolados resolvem agir fazendo o uso de armas em sua luta. Esses conflitos armados entre militantes e governo arrasa comunidades e gera medo e sofrimento às famílias. No Peru uma parcela andina da população sofreu um longo período de desconfortos e barbaridades junto aos conflitos armados<sup>13</sup>. Jovens, mulheres, homens, anciões e crianças foram assassinados brutalmente durante esse período.

---

<sup>13</sup> Guerra que aconteceu entre os meses de maio de 1980 e dezembro de 2000. No Peru, como resultado do confronto entre grupos subversivos e o exército. Em maio de 1980, o grupo Sendero Luminoso do Partido Comunista Peruano iniciou uma luta armada em Ayacucho tendo resposta das Forças Armadas do Estado. Este confronto, que durou 20 anos, tinha como foco principal a população civil do Peru, gerando uma massiva violação dos direitos humanos com um elevado número de mais de 70 mil vítimas. Com a escandalosa renúncia do Presidente Alberto Fujimori, enviada *via* fax, em dezembro de 2000, começou um período de transições estabelecendo-se com o tempo a democracia no Peru e as investigações dos fatos acontecidos através da Comissão da Verdade e a Reconciliação (CABALLERO, 2011: 66).

As décadas de sessenta e setenta para alguns países da Latino América, foram marcadas por ditaduras militares, ora fruto de golpes de Estado, ora por presidentes eleitos que se tornaram corruptos ditadores. No caso do Peru, na década de 1990, houve uma campanha presidencial para Alberto Fujimori que teve uma enorme popularidade pois partia de um plano ético-legal e nas eleições de 1990 Alberto Fujimori tornara-se então presidente. Um mandato que seguia a Constituição peruana de 1979, mas em 5 de abril de 1992, através de um autogolpe de Estado, foi implantada a ditadura de um governo corrupto que utilizava da sua relação de poder político para uma liberdade de conduta criminal. Alberto Fujimori elaborou o autogolpe militar com a ajuda de Vladimiro Montesinos<sup>14</sup>, acessor presidencial e reformado militar, que aconselhou Fujimori a desviar-se de seu plano de governo original e estabelecer o sistema de governo que eles chamariam de democracia dirigida, mas que logo se tornaria um sistema ditatorial.

A alteração principal do formato do mandato de Fujimori consistiu em aumentar a importância e poder efetivo do Serviço de Inteligência Nacional (SIN)<sup>15</sup>. Através de jogos políticos, como a realização de comícios municipais, foram feitas tentativas de manter intacta a imagem do até então inócuo e respeitado presidente peruano entre a população e principalmente entre os prefeitos e demais auxiliares do sistema governamental. Com a fundação dos “Decretos Legislativos de 1991” (CVR, 2008: 83)<sup>16</sup> e a revisão dos mesmos pelo Congresso Nacional peruano, influenciado e auxiliado por Montesinos, Fujimori vê necessário acelerar o golpe de estado.

Um fator importante na aceitação das medidas extremas tomadas durante o governo de Fujimori pode ser encontrado nos diversos atentados causados pelo Sendero Luminoso atuante no país desde os anos de 1980. Aparentando uma falsa proteção à população, em investidas contra os senderistas, o governo de Fujimori foi bem visto durante bastante tempo por uma grande parcela da população.

---

<sup>14</sup> Vladimiro Lenin Montesinos Torres (1945) é um político militar peruano, chefe do SIN, Conselheiro de Segurança do governo e acessor presidencial entre 1990 à 2000. Apelidado de “Eminência Cinzenta”, foi responsável pela política contra o terrorismo aplicada durante o governo de Fujimori. Fundador do Grupo Colina, esteve envolvido em acusações e escândalos de ações questionáveis e ilícitas para acúmulo de poder e benefício econômico, em escala nunca antes vista na história democrática do Peru.

<sup>15</sup> SIN: Sistema de Inteligência Nacional (Peru). Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo III, cap. 2.3. Acesso em 15 fev. 2013.

<sup>16</sup> Consistia na dissolução do Parlamento Nacional e da intervenção junto ao Poder Judiciário, ao Conselho Nacional de Magistratura, ao Tribunal de Gratias Constitucionais e ao Ministério Público, substituindo esses por tropas militares. Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo III, cap. 2.3. Acesso em 15 fev. 2013.

As negociações com organismos financeiros internacionais, especialmente com Estados Unidos da América, para assegurar o apoio militar e econômico condicionado à uma melhora em respeito aos direitos humanos e as formas democráticas. (CVR, 2008: 60).<sup>17</sup>

Porém, atentados contra os direitos humanos foram a faceta mais marcante do mandato de Fujimori. Dirigidos pelo SIN um grupo de operações especiais chamado Colina<sup>18</sup> deram início à uma violenta caçada ao Sendero Luminoso que culminou num número alarmante de mortos.

Desde o governo, intencional e progressivamente, se organiza uma estrutura estatal que controla os poderes do Estado assim como outras dependências chaves que utilizam de procedimentos formais e legais para assegurar impunidade, primeiro aos atos violadores dos direitos humanos, segundo aos atos de corrupções (CVR, 2008:59).<sup>19</sup>

As Forças Armadas do Peru (FFAA)<sup>20</sup> que desde 1989 conseguia cada vez mais espaço, foram ganhando autonomia e dificultando a possibilidade de controle democrático dos seus atos. Lentamente o Governo passava e alterava as políticas internas conseguindo assim um maior respaldo junto a população. Aumentaram o trabalho da polícia de Direção Contra o Terrorismo (DIRCOTE) gerando uma falsa sensação de proteção para a comunidade peruana. Essa foi a maneira encontrada para que a ditadura de Alberto Fujimori se estendesse por tantos anos conseguindo permanecer no poder pelo período de dois mandatos consecutivos através de eleições diretas.

A atuação desumana e devastadora do Sendero Luminoso foi real e desnecessária, mas a atuação do governo de Fujimori para impedir o Sendero foi tal qual desumana. Os grupos de

---

<sup>17</sup> No original: (...)las negociaciones con organismos financieros internacionales y, especialmente, con los EEUU para asegurar el apoyo militar y económico condicionado a una mejora en el respeto de los derechos humanos y las formas democráticas. Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo III, cap. 2.3. Acesso em 15 de fev. 2013.

<sup>18</sup> O Colina, era um grupo paramilitar anticomunista, “esquadrão da morte”, criado no Peru em 1990 até 1994, durante o governo de Fujimori eles foram os maiores responsáveis pelas violações dos direitos humanos nesse período do Peru. Foram responsáveis pelos massacres de: Barrios Altos, La Cantuta e Santa, regiões camponesas no Peru.

<sup>19</sup> No original: Desde el gobierno, intencional y progresivamente, se organiza una estructura estatal que controla los poderes del Estado, así como otras dependencias claves, y utiliza procedimientos formales/legales para asegurar impunidade para actos violatorios de los derechos humanos, primero, y de corrupción después.

<sup>20</sup> Na língua espanhola as abreviações no plural dobram a letra abreviada. Portanto, Forças Armadas abrevia-se FFAA.

guerrilha foram usados pelo governo como bodes expiatórios para que o povo se sentisse protegido e assim desviasse a atenção das atuações corruptas e do jogo de favores entre os detentores dos cargos de governo. Dessa forma uma das principais facetas da ditadura se constituiu no controle da população através da manipulação midiática frente às denúncias de corrupção por órgãos jornalísticos e outros meios de comunicação.

É importante contextualizar que durante as décadas da ditadura de Fujimori a facilidade com a qual se formaram os grupos de oposição fortemente armado foi possível porque nas regiões mais afetadas pelas práticas dos subversivos e militares havia abandono e descaso frente às necessidades da população. Os povoados mais atingidos pelas ações dos senderistas foram Huamanga e Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huanuco, Lima, Huancavelica e Puno. Essas cidades e vilarejos estavam abandonados pelo Governo, o que facilitou um fortalecimento dos grupos de guerrilha e dificultou a tentativa de denúncias por partes dos cidadãos já que era dispendioso e arriscado deslocar-se até Lima para fazer tais denúncias, além de sofrerem represálias dos militares sofreriam ameaças infringidas pelos senderistas ao regressarem às suas casas. Um terrível fato como o que ocorreu entre os anos de 1983 e 1984 no povoado de Uchuraccay exemplifica o que se passava com as populações afastadas dos grandes centros, quando alguns repórteres tentaram informar o que ocorria nesse povoado de Ayacucho e oito deles foram assassinados (Eduardo de la Piniella, Pedro Sánchez, Félix Gavilán, Jorge Luis Mendivil, Willy Retto, Jorge Sedano, Amador García, Octavio Infante, o guia Juan Argumedo e o campesino auxiliar Severino Huáscar Morales), onde as tentativas de denúncias eram abafadas e os delatores ou colaboradores das denúncias eram brutalmente punidos. Esse fato gerou diversas consequências catastróficas, o povoado foi praticamente dizimado e os familiares das vítimas se abrigaram em povoados mais afastados retornando para suas casas quase uma década depois, em outubro de 1993.

Morreram 135 pessoas de uma comunidade que em 1981 possuíam 470 habitantes. A crueldade com que os mataram aumenta a tristeza e dor; muitos recordam que seus familiares e amigos foram assassinados por machadadas, apedrejamento, golpes de enxada ou enforcados. Em muitos casos os corpos eram abandonados nas montanhas distantes sendo devorados por cachorros. Alguns nunca foram encontrados. Tampouco foram denunciados como desaparecidos.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> No original: Murieron 135 personas en una comunidad que en 1981 tenía 470 habitantes. La crueldad con la que los mataron ahonda la tristeza y el dolor; muchos recuerdan que sus familiares y amigos fueron

Frente a violência vivida fica a memória responsável por desenvolver um processo de tentativa de cura dos ocorridos nos tempos de barbárie. Se por um lado a lembrança traz novamente à tona momentos de dor, ela também se faz sanadora para os que sofreram tais momentos. Partindo do pressuposto que a lembrança auxilia na reparação dos danos e na tentativa de reconciliação com o passado, rememorar os tempos de conflito podem ser uma maneira de evitar que eles voltem a se repetir.

A ideia de montar uma Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru não partiu de nenhum governo, órgão estatal ou instituição, foi uma formação independente que reuniu doze cidadãos respeitados da sociedade peruana e tinha o intuito de reparar os danos causados pela inadimplência e violência deixadas como rastros do governo de Fujimori e sua fracassada tentativa de combater as forças subversivas. Trazer à tona a verdade e reconciliar o povo com ele mesmo e com seu passado através de inquéritos, audiências públicas com relato das vítimas, julgamentos dos culpados, busca pelos corpos desaparecidos e toda tentativa de reparação frente ao desrespeito com os direitos humanos cometidos no país.

### **1.1 A ditadura fujimorista e os manifestos do grupos marxistas e comunistas**

O Peru teve na sua história mais recente uma grave guerra interna fomentada pelo governo ditatorial de Alberto Fujimori e pelo grupo dissidente do Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL).

Fortemente atuante nos anos 1980 o Sendero Luminoso era um grupo armado de tendência ideológica marxista, leninista, maoísta considerada uma organização subversiva terrorista dissidente do PCP-Bandeira Vermelha,<sup>22</sup> que pretendia através de uma revolução campesina alcançar o fim da burguesia e o estabelecimento de uma nova democracia.

[...] a presença de movimentos políticos organizados por camponeses e a realização de reformas agrárias, a partir da segunda metade do século XX,

---

asesinados con hachazos, apedreados, acuchillados o ahorcados. En varios casos los cuerpos fueron arrojados en los cerros, siendo comidos por los perros. Algunos nunca fueron hallados. Tampoco fueron denunciados como desaparecidos. Disponível em Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo V, cap. 2.4. Acesso em 13 abr. 2014.

<sup>22</sup> O Partido Comunista do Peru foi fundada em 1930 por Eudócio Ravines. Em 1964 houve uma divisão, fazendo com que partido ficasse nas mãos da facção pró-soviético, que recebeu o nome de seu jornal: "Unidad", enquanto outra facção pró-chinesa do grupo assumiu o nome de "Bandera Roja" consigna de sua publicação.

substituíam os sistemas tradicionais de fazendas que existiam sob o regime do latifúndio e reconfiguravam as relações de poder antes existentes, além da própria estrutura social da cidade. A implantação da reforma agrária e a reforma educativa que reabriu em 1959 a *Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga* revigoraram a cidade e a projetaram no movimento de renovação e progresso. A UNSCH tornou-se, desde aí, um espaço de produção e disseminação de conhecimento que acolheu, bem como as demais universidades da região, as ideias oriundas do pensamento marxista, e tornou-se ambiente propício para o surgimento do Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso. (SOUZA, 2014: 111-112)

Criado na década de 1970 por Abimael Guzmán, até então, professor de filosofia na Universidade Nacional de São Cristóvão de Hualmanga na cidade de Ayacucho nos centro dos Andes peruanos, o Sendero começou uma luta armada no anos de 1980 quando o país convocou uma eleição democrática depois de onze anos de duração do regime ditador de Juan Velasco<sup>23</sup>. Em 17 de maio de 1980, véspera das eleições presidenciais, o Sendero queimou urnas e cédulas de votação no povoado de Chuschi em Ayacucho. Esse foi o primerio ato do Sendero contra a política do país. Os responsáveis foram presos, mas a luta do Sendero estava apenas começando. O primeiro ataque importante do Sendero foi em abril de 1982, quando eles invadiram a delegacia na cidade de Ayacucho mataram alguns policiais e libertaram membros do partido. Em retaliação a polícia invadiu o hospital da mesma cidade e matou alguns senderistas que se encontravam ali internados.<sup>24</sup>

Logo após o autogolpe de Estado que Alberto Fujimori proclamou, a luta do PCP-SL se tornou mais ativa e presente. Atuando principalmente junto as regiões campesinas, o Sendero Luminoso passou a agir de forma radical e opressora contra qualquer um que se opusesse aos seus métodos na luta contra o governo. As Forças Armadas em conflito com o Sendero Luminoso e outros grupos marxistas como o Tupac Amaruc (MRTA), deixaram um número devastador de mortos.

---

<sup>23</sup>Juan Velasco Alvarado ( 1909-1977) foi um militar, político e presidente do Peru de 3 de outubro de 1968 a 30 de agosto de 1975. Nacionalizou o setor petrolero, depois de expropriar as companhias petroleras estadunidenses que operavam no país, declarou o "Dia da Dignidade Nacional". Impôs restrições à liberdade de imprensa, lançou uma reforma agrária com o objetivo de elimianar as grandes propriedades sem nenhum outro programa de longo alcance, o que resultou em um fracasso total, tornando o país importador de alimentos típicos como a batata. Nacionalizou os setores chave da economia levando ao colapso da produção industrial do país. Com o objetivo de mobilizar organizadamente a população, criou o Sistema Nacional de Mobilização Nacional (SINAMOS), o qual atuou como aparato de propaganda política e manipulação social.

<sup>24</sup> Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo III, cap. 2.3. Acesso em 15 fev. 2013.

Na luta contra a opressão o então grupo de esquerda Sendero também agia de forma opressora deixando um rastro de desespero na população que sofria tanto com a barbárie das ações do Estado como dos senderistas.

No ano de 1992 o DIRCOTE/DINCOTE<sup>25</sup> prendeu o Abmael Guzmán, líder e fundador do Sendero Luminoso, fato do qual o governo se beneficiou na obtenção de vantagens para manter uma boa aparência frente à população, conseguindo assim uma maior popularidade junto à campanha antiterrorista.

Em retaliação ao Sendero Luminoso as forças especiais do governo ditador de Fujimori, grupo Colina, executavam senderistas em situação de desarme, rendidos ou através de invasão nas prisões onde se encontrassem membros do partido, também assassinaram um incalculável número de camponeses considerados subversivos ou colaboradores do Sendero. Um incontável número de desaparecidos nunca foram encontrados, adicionando-se na lista dos milhares de desaparecidos, os chamados corpos ausentes.

A população, principalmente de moradores das áreas rurais, vivia um verdadeiro pesadelo, pois se houvesse qualquer contato com membros do Sendero eles eram torturados e muitas vezes assassinados pelas forças governamentais, se houvesse contato com os aliados do governo eles eram assassinados pelos senderistas. Uma onda de desespero dominou as regiões principalmente ao redor de Ayacucho e camponeses entregavam-se uns aos outros aleatoriamente. A violência começou a tornar-se parte da realidade e as pessoas estavam passando a acostumar-se com ela.

Mais preocupado em assegurar sua continuidade e mesmo que ressaltando sua imagem de mão dura sem concessões frente à subversão, Fujimori acabará descuidando da prática da política contrasubversiva e não dará uma solução final quanto o problema da subversão, focalizada há vários anos em algumas áreas marginalizadas e pouco acessíveis do território nas quais coincidia de ocorrer as ações do narcotráfico. Esse descuido se evidenciou também na política penitenciária, sendo entre alguns dos legados para o governo seguinte, uma situação descontrolada nas prisões, evidenciando que a severidade do regime carcerário não era como parecia ser. A drástica situação do sistema penitenciário provocou, a médio prazo, a volta dos ataques criminosos por parte do Sendero Luminoso e pelo MRTA, levando as autoridades a um colapso. (CVR, 2008: 61)<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> Policía Nacional do Peru e Grupo de Inteligência Especial. Dirección Contra o Terrorismo (DIRCOTE) e Dirección Nacional Contra o Terrorismo (DINCOTE).

<sup>26</sup> No original: Preocupado más por asegurar su continuidad, y aun resaltando su imagen de mano dura sin concesiones frente a la subversión, Fujimori terminará descuidando en la práctica la política

A confirmação total e absoluta das intenções do governo de Fujimori deram-se no ano de 1993, quando a consolidação da impunidade foi estabelecida pelo Congresso Constituinte Democrático (CCD), a aprovação da Lei da Anistia com o intuito de absolver quase todos os oficiais que atuaram de forma abusiva contra os princípios estabelecidos na carta dos Direitos Humanos frente aos senderistas, camponeses e demais parcelas da população peruana<sup>27</sup> mostra as facetas antiéticas desse governo.

Esse período de manobras do governo para distrair a atenção da população, utilizando de dinheiro do Estado para financiar o controle dos meios de comunicação, espalhavam através de manchetes a “positiva” atuação das forças governamentais contra os revoltosos, encarados como terroristas e únicos responsáveis pelos massacres e atentados contra a vida humana. Manipulação e desvio de atenções fez a aceitação de Fujiori permanecer alta. O manuseio de informação e as atitudes desmedidas acabaram ganhando o nome de “Guerra Suja”, por ter sido marcada pela desonestidade e uso de bodes expiatórios.

Isso não significa que a atuação do Sendero Luminoso ou Tupac Amaru, tenha sido pacífica e/ou positiva, mas se esperava do governo uma medida mais condizente com a Carta dos Direitos Humanos e não a utilização da morte de vários cidadãos como cortina de fumaça para acobertar práticas de corrupção e disputa pelo poder.

Longe de reverter-se, o processo de corrupção normativa continuará pelo restante da década, dessa vez com o objetivo único: assegurar a perpetuação do regime. Para eles, o governo utilizará, com fins eleitorais e controle político, a estrutura militar implantada com o pretexto contrasubversivo, dentro de um contexto no qual a subversão se redobrava. Explorados os meios de comunicação com fim de acumulação de forças políticas, as últimas ações de grande impacto da guerra interna culminaram com êxitos, ao

---

contrasubversiva y no dará una solución final al problema de la subversión, focalizada desde hacía varios años en algunas zonas marginales y poco accesibles del territorio en las que coincidía con el narcotráfico. El descuido se evidenció también en la política penitenciaria, por lo que entre algunos de los legados para el gobierno de transición se encontró una situación descontrolada en las cárceles, que evidenciaba que la severidad del régimen carcelario no era ya tal. El régimen penitenciario drástico establecido provocó, en el mediano plazo, la retoma de los penales por parte de Sendero Luminoso y el MRTA y el colapso del principio de autoridad. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo III, cap. 2.3. Acesso em 15 de fev. 2013.

<sup>27</sup> O Congresso Constituinte Democrático (CCD), foi estabelecido por Fujimori com o intuito de substituir o Senado e Câmara dos Deputados. Dissolvendo Congressos e intervindo sobre o Judiciário e Ministério Público, a Controladoria Geral da União e o Tribunal de Garantias Constitucionais, o CCD tinha por objetivo exercer total controle sobre as Instituições Governamentais para uma maior manipulação dos poderes municipais, regionais e federais. Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo III, cap. 2.3. Acesso em 15 de fev. 2013.

mesmo tempo que manipulava os medos da população com a ameaça de “terrorismo”. (CVR, 2008: 60).<sup>28</sup>

As operações contrasubversivas passaram a não ser mais um meio para capturar os líderes subversivos e acabar de uma vez por todas com as ações do PCP-SL e do MRTA, mas se tornou um meio de propaganda para o governo que transformou essa busca aos terroristas em uma cortina de fumaça acobertadora dos excessos e delitos do governos denunciados cada vez com mais frequência porém sempre ignorados e passados impunemente. “Isto foi possível em grande medida pelo progressivo e quase total controle dos meios de comunicação de massa, comprados com dinheiro do Estado”<sup>29</sup>. (CVR, 2008: 61)

No ano de 2003 foi formada, por membros da comunidade acadêmica e ativistas do Direitos Humanos, a Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR), com a ajuda do governo democrático de Alan Garcia. A CVR concluiu que mais de 69 mil pessoas haviam morrido como consequência da violência entre 1980 e 2000, três a cada quatro vítimas eram camponeses e viviam no Andes.

A CVR tratou de ser o mais imparcial possível e reconheceu que o Sendero Luminoso era responsável por mais das metade das mortes, enquanto o Governo era responsável por 37%. “Seu trabalho incluiu ainda uma impactante exibição de fotografias e testemunhos dos sobreviventes. Denominada *Yuyanapaq* (“para recordar”, em quechua<sup>30</sup>), esta exposição

---

<sup>28</sup> No original: Lejos de revertirse, el proceso de corrupción normativa continuará el resto de la década, esta vez con un objetivo único: asegurar la perpetuación del régimen. Para ello, el gobierno utilizará, con fines electorales y de control político, la estructura militar desplegada con pretexto de la contrasubversión, en un contexto en el que la subversión se replegaba. Explotará en los medios de comunicación, con fines de acumulación política, las últimas acciones de gran impacto de la guerra interna que concluyeron en éxitos, al tiempo que manipulaba los miedos de la población con la amenaza del «terrorismo». Las operaciones contrasubversivas dejaron de ser un medio para capturar líderes subversivos y terminar finalmente con las acciones del PCP-SL y del MRTA, para convertirse en un medio de propaganda para el gobierno, en el mejor de los casos, y en una cortina de humo, en el peor, tapando los excesos y los delitos que se denunciaban cada vez con más frecuencia. Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo II, cap. 2.3. Acesso em 15 de fev. 2013.

<sup>29</sup> No original: Esto fue posible en gran medida por el progresivo y casi total control de medios de comunicación masivos, comprados con el dinero del Estado. Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Disponível em: <http://www.cverdad.org.pe/>. Tomo II, cap. 2.3. Acesso em 15 de fev. 2013.

<sup>30</sup> O quíchua (*qhichwa simi* ou *runa simi*), também chamado de quechua ou quéchua, é uma importante família de línguas indígena da América do Sul, ainda hoje falada por cerca de dez milhões de pessoas de diversos grupos étnicos da Argentina, Bolívia, Chile, Colômbia, Equador e Peru ao longo dos Andes. Possui vários dialetos inteligíveis entre si. É uma das línguas oficiais de Bolívia, Peru e Equador. O quechua era falado na região central dos Andes desde bem antes da época do Império Inca, o qual adotou a mesma como oficial da administração. É o idioma nativo mais falado na América do Sul. Distribui-se sua influência no Peru, centro e sudoeste da Bolívia, sul da Colômbia e do Equador, noroeste da Argentina e norte do Chile.

percorreu o Peru antes de encontrar um lugar temporal no Museu da Nação” (RAGAS, 2008).<sup>31</sup>

## **1.2 *Vitrinas para un Museo de la Memoria*<sup>32</sup>: formação e importância da memória para o povo peruano**

O que seria a memória? Um ato necessário ou involuntário? Lembramos para esquecer ou para recordar? Talvez a memória sirva para mostrar um lugar onde ninguém jamais deveria ter que visitar, um lugar sombrio de sofrimento e violência onde talvez recordar seja a única forma de mostrar o que nunca deveria ter sido. E como diria Nietzsche (1844-1900), “só aquilo que não para de doer perdura na memória”.

Há a memória individual e a memória coletiva. A memória individual pode ser um ato isolado e não interferir no coletivo, como um trauma marcado por uma queda de uma árvore ou um afogamento, mas a partir do instante que a construção de uma memória se refere a um ato de proporções amplas que passam de um indivíduo para a questão social está sendo construída a memória coletiva. Cada período da história possui em seus registros situações adversas que ocupam um lugar na memória coletiva. “A rememoração dá forma aos nossos elos de ligação com o passado, e os modos de rememorar nos definem no presente. Como indivíduos e sociedades, precisamos do passado para construir e ancorar nossas identidades e alimentar uma visão do futuro” (HUYSSSEN, 2000: 67).

Povos distintos criarão maneiras distintas de construir seus registros baseados nos fatos históricos, sendo dessa forma distintas as necessidades de rememoração dependendo da cultura e visão social de cada nação. Aqui abordamos a memória que se constói a partir de uma afetação negativa frente à sociedade. A necessidade de rememorar os tempos difíceis frente às questões políticas opressoras. Após alguns dos grandes períodos de sofrimento para a humanidade, como a Segunda Guerra Mundial em 1945 e o Holocausto na Alemanha, a queda do muro de Berlim em 1989, as ditaduras da América Latina, o *apartheid* na África,

<sup>31</sup> No original: “Su trabajo incluyó una estremecedora exhibición de fotografías y los testimonios de los sobrevivientes. Denominada Yuyanapaq (“para recordar”, en quechua), esta muestra recorrió el Perú antes de encontrar un lugar temporal en el Museo de la Nación”. Disponível em: Jose Radas em Historia Global Online. Março de 2008. <http://historiaglobalonline.com/2009/03/the-economist-opina-sobre-el-museo-de-la-memoria/>. Acesso em 15 de fev. 2013.

<sup>32</sup> Vitrines para um museu da memória . Subtítulo do espetáculo do Yuyachkani “*Hecho em el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*”. Ano de criação 2001.

geraram o questionamento do lugar da memória, sua importância ou não junto aos períodos de barbarie e opressão.

Discursos de memória de um novo tipo emergiram pela primeira vez no ocidente depois da década de 1960, no rastro da descolonização e dos novos movimentos sociais em sua busca por histórias alternativas e revisionistas. A procura por outras tradições e pela tradição dos “outros” foi acompanhada por múltiplas declarações de fim: o fim da história, a morte do sujeito, o fim da obra de arte, o fim das metanarrativas. (HUYSSSEN, 2000: 10)

Essa questão da construção da memória em torno da história de “outros” povos pode estar associada à solidarização mútua advinda tanto do reconhecimento de que a dor do próximo pode me pertencer e que todo ato isolado pode tornar-se um ato pertencente ao coletivo, como por exemplo, as guerras mundiais. Uma das maneiras encontradas para a materialização das memórias se faz através da construção dos museus. A difusão da construção dos museus ao redor do mundo com registros documentais, imagens e relatos das grande atrocidades ganharam um lugar do modismo, mas não deve por isso perder sua real importância de compromisso com a perduração das lembranças das grandes atrocidades muitas vezes dizimadoras de grandes parcelas da população, causadas em sua maioria por governos corrompidos, ditatoriais e desumanos.

A disseminação geográfica da cultura da memória é tão ampla quanto é variado o uso político da memória, indo desde a mobilização de passados míticos para apoiar explicitamente políticas chauvinistas ou fundamentalistas (por exemplo: a Sérvia pós-comunista e o populismo hindu na Índia) até as tentativas que estão sendo realizadas, na Argentina e no Chile, para criar esferas públicas de memória “real” contra as políticas do esquecimento, promovidas pelos regimes pós-ditatoriais, seja através de reconciliações nacionais e anistias oficiais, seja através do silêncio repressivo. Mas ao mesmo tempo, é claro, nem sempre é fácil traçar uma linha de separação entre o passado mítico e passado real, um dos nós de qualquer política de memória em qualquer lugar. O real pode ser mitologizado tanto quanto o mítico pode engendrar fortes efeitos de realidade. Em suma, a memória se tornou uma obsessão cultural de proporções monumentais em todos os pontos do planeta. (HUYSSSEN, 2000: 16)

O contágio da onda dos museus pode ter um ponto negativo que seria a cooptação desses espaços por governos visando usá-los como meios para se auto promoverem, mas esse fato não desvalida a função primordial desses “Museus das Memórias” que seria registrar

fragmentos da memória através do uso de imagens, permitindo deslocar o visitante para o tempo do ocorrido, com toda a esfera do lúdico pertencente aos museus e seu caráter informativo “[...]toda estrutura de memória (e não apenas o seu conteúdo) é fortemente contingente frente à formação social que a produz” (HUYSSSEN, 2000: 73)

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos *lugares de memória (lieux de mémoire)*, bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos *ambientes de memória (milieux de mémoire)*, ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. (MARTINS, 2003 apud SOUZA, 2014: 103)

Muitas atrocidades assolaram a humanidade e foi-se discutida a necessidade de registrar através de “Museus das Memórias” por todo o mundo onde os atos de barbárie aconteceram. Em fevereiro de 2008, a Alemanha, vítima do holocausto, prestou sua solidariedade ao Peru, oferecendo dois milhões de dólares para a construção de um *Museo de la Memoria*. O Ministro da Defesa do Peru, Ántero Flórez Araoz, disse que “não era uma prioridade”, em um país “onde existem outras necessidades básicas para satisfazer”<sup>33</sup> e em apoio ao Ministro, o presidente Alan Garcia disse que “a memória não pertence a um grupo em particular”<sup>34</sup>, no que foram severamente criticados pela CVR, em particular por Mario Vargas Llosa<sup>35</sup> que escreveu. “Nós peruanos necessitamos de um museu da Memória para

<sup>33</sup> No original: “no era una prioridad” en un país “en donde hay otras necesidades básicas por satisfacer”. Disponível em: Jose Radas em Historia Global Online. The Economist Opina Sobre el Museo de la Memorial. Março de 2009. Acesso em 22 de abr. 2013.

<http://historiaglobalonline.com/2009/03/the-economist-opina-sobre-el-museo-de-la-memoria/>

<sup>34</sup> No original “la memoria no pertenece a un grupo en particular”. Disponível em: Jose Radas em Historia Global Online. The Economist Opina Sobre el Museo de la Memorial. Março de 2009. Acesso em 22 de abr. 2013. <http://historiaglobalonline.com/2009/03/the-economist-opina-sobre-el-museo-de-la-memoria/>

<sup>35</sup> Nasceu em Arequipa, Peru em 1936 é escritor, jornalista, ensaísta, nobre e político peruano, laureado com o Nobel de Literatura de 2010. Em 1980 começa a ter maiores atividades políticas no país. Em 1983 a pedido do próprio presidente Fernando Belaunde Terry preside comissão que investiga o assassinato de oito jornalistas, mortos em Ayacucho durante uma campanha contra o Sendero Luminoso. Em 1987 inicia o movimento político liberal contra a estatização da economia, o que ia de encontro ao presidente Alan García. Em 1990 concorre à presidência do país com a Frente Demócrata (FREDEMO), partido de centro-direita, vencendo o primeiro turno já no segundo, perde a eleição para Alberto Fujimori.

combater essas atitudes intolerantes, cegas e obtusas que desatam a violência política”, atitudes exemplificadas e indicadas pelos comentários de Flores Áraoz.<sup>36</sup>

Alguns peruanos se mostram reticentes em revolver o passado. Alan García que se encontre entre aqueles que talvez devam dar satisfação frente aos abusos cometidos durante seu primeiro governo (1985-1990). Seu primeiro vice-presidente, então aposentado, o Almirante Luis Giampietri, tomou parte na repressão de uma revolta dirigida pelo Sendero Luminoso do interior de uma prisão em 1986, na qual os presos foram assassinados mesmos depois de terem se rendido. García tem toda razão quando diz que o Museu “deveria considerar todos os pontos de vistas”. Essa é mais uma razão para nós o construirmos (RADAS, 2008).<sup>37</sup>

Observar através de um período obscuro da história de um povo pode fortalecer na luta contra novos períodos de barbárie. A não aceitação da construção do Museu da Memória se mostra muito forte entre aqueles que veem na memória um perigo, um resquício da luta e da não submissão. Os envolvidos nas ditaduras e no massacre dos camponeses são os mais relutantes frente à materialização das lembranças do sofrimento, pois para eles, um povo que lembra é um povo que evita o retorno de tais lembranças, e para evitar tais retornos é necessário lutar contra todo e qualquer sistema de governo opressor e corrupto, portanto um perigo para os mal intencionados futuros candidatos às urnas.

Se a capacidade de rememorar é um dado antropológico, algumas culturas valorizam a memória, mais do que outras. O lugar da memória numa determinada cultura é definido por uma rede discursiva extremamente

<sup>36</sup>No original: “*Los peruanos necesitamos un Museo de la Memoria para combatir esas actitudes intolerantes, cegas y obtusas que desatan la violencia política*” actitudes ejemplificadas, señala, por los comentarios de Flores Áraoz. Disponível em: Jose Radas em Historia Global Online. The Economist Opina Sobre el Museo de la Memoria. Março de 2009.

<http://historiaglobalonline.com/2009/03/the-economist-opina-sobre-el-museo-de-la-memoria/>

Jose Radas em Historia Global Online. The Economist Opina Sobre el Museo de la Memoria. Março de 2009. Acesso em 22 de abr. 2013.

<sup>37</sup>No original: “Algunos peruanos se muestran reticentes a remover el pasado. Que Alan García se encuentre entre ellos se debe quizás a su preocupación por los abusos cometidos durante su primer gobierno (1985-1990). Su primer vicepresidente, el Almirante en retiro Luis Giampietri, tomó parte en la represión de una revuelta dirigida por Sendero Luminoso en las cárceles en 1986, en la cual los internos fueron ultimados pese a haberse rendido. García tiene toda la razón cuando dice que el Museo “debería considerar todos los puntos de vista”. Y esa es una razón más para construirlo”. Disponível em: Jose Radas em Historia Global Online. The Economist Opina Sobre el Museo de la Memoria. Março de 2009.

<http://historiaglobalonline.com/2009/03/the-economist-opina-sobre-el-museo-de-la-memoria/>

Jose Radas em Historia Global Online. The Economist Opina Sobre el Museo de la Memoria. Março de 2009. Acesso em 22 de abr. 2013.

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

Essa necessidade de renegar os ocorridos no passado é o que nos mantém reféns da submissão cultural e intelectual, porque negamos o que é passado, mas com data marcada. O que quero dizer é que negamos a cultura anterior a do colonizador, mas não negamos a cultura do colonizador, também antiga e tradicionalista. Negamos a cultura dos nossos ancestrais pagãos, mas aceitamos o catolicismo e seus santos e para não estarmos tão segregados da cultura opressora vigente mesclamos e introjetamos a cultura do dominador à nossa e não indagamos porque ela pode ser considerada superior à nossa, ou quem deu-lhe o atestado de válida, e para nós o atestado de “a-culturados”. Quando o Yuyachkani busca um retorno às tradições acentrais peruanas, estão não só denunciando períodos de violência como também mostram o valor de um povo detentor de uma cultura tão rica e diversa, mas que foi relegado à condição de índio passível de domesticação.

“Submeter à crítica a memória da violência vivida, assim como as formas sociais e políticas que teriam que ser configuradas para evitar que estes tipos de conflitos se repetissem no futuro” (GAMIO GEHRI, 2010 apud SOUZA, 2014: 127)<sup>38</sup>. Considerando que um trabalho de luto não havia sido feito, decorrente dos não esclarecimentos das violações cometidas, as testemunhas necessitavam relatar suas experiências vividas e ao mesmo tempo tentar uma reparação através das audiências. Compartilhando um desejo de justiça e dando início a um processo de luto, os testemunhos e confissões durante as audiências públicas convocadas pela CVR, implicam num momento de rememoração do traumático daquelas pessoas que viveram silenciadas durante os anos de conflito.

Ao serem levadas para os auditórios, no contexto das audiências públicas, essas vítimas se encontraram num lugar que, mesmo não se opondo

---

<sup>38</sup> No original: Someter a crítica la memoria de la violencia vivida, así como las formas sociales y políticas que tendrían que configurarse para evitar que esta clase de conflictos violentos pudiesen repetir en el futuro.

totalmente ao arquivo jurídico com os quais trabalhou a CVR, proporcionou as condições necessárias para que pudessem falar e fazer com que toda a sociedade peruana ouvisse e reconhecesse o seu discurso.” (SOUZA, 2014: 127)

Aqui nesse trabalho a intenção da disseminação da memória está descolada dos espaços convencionais das salas de museus ou bibliotecas, e associada ao teatro e sua potência repetitiva. O teatro enquanto reproduzidor das memórias atuando como um museu vivo e ambulante que viaja para diferentes lugares apresentando trechos de histórias que se não tivessem sido transformadas em espetáculos teatrais estariam sendo exibidas em salas de museus, onde o lugar do nativo peruano está relegado ao lugar do passado de um período considerado bárbaro e inferior, mas quando são levados para o teatro são novamente inseridos na sociedade e apresentados como parte de uma cultura ainda existente e digna de ser respeitada enquanto parte da cultura mundial, também possível produtora de modismos, textos teóricos, acadêmicos e filosóficos, e não mais somente sombra da artes ditas dos povos civilizados.

## 2 PÁTINAS POÉTICAS

*El arte no sólo sirve  
para decir  
lo que uno tiene que decir,  
sirve, también,  
para decir  
lo que uno tiene que callar.  
--- Enrique Buenaventura*

Quando o Yuyachkani foi formando, havia a necessidade de descobrir uma certa autenticidade no teatro latino-americano. Os padrões existentes do fazer artístico tinham sua fonte na Europa e não preenchiam as necessidades almejadas na Latino-América que dentre os anos de 1960 à 2000 viviam a realidade das ditaduras, enquanto a Europa ainda estava se recuperando da avassaladora II Guerra Mundial, o que distanciava mais ainda as necessidades desses dois continentes. A hegemonia européia apresentava grandes teatrólogos como Bertolt Becht e Eugenio Barba que pesquisavam e exploravam um tipo de fazer teatral mais político e fronteiro, o que cabia em partes no objetivo buscado pelos grupos teatrais latino-americanos, mas não representava a Latino-América, pois não faziam parte da mesma raiz e nem das mesmas experiências de vida.

“Então, desde quando existe teatro no Peru?” Esta pergunta, fundamental em minha vida de amante do teatro, me fiz, ainda muito jovem, quando tive a

sorte de ver exibida a coleção de máscaras de Arturo Jiménez Borja<sup>39</sup>; uma experiência na qual que me foi revelado um universo que desconhecia e a mostra me aproximava de usos muito antigos da máscara no Peru, isto, mais além de um simples dado, significava repensar radicalmente a noção recebida na escola, onde aprendi que o teatro era um gênero literário que chegou com a Conquista (ZAPATA, 2011: 215).<sup>40</sup>

O teatro latino-americano, aqui nesse texto representado pelo Yuyachkani, buscou através de uma experiência com outros grupos e outros fazeres artísticos, bebendo tanto das culturas hegemônicas, como a européia, como das mais antigas e um tanto desprestigiadas, como o teatro oriental japonês, além dos pequenos grupos das pequenas cidades da Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Cuba, México, Uruguai e claro, o Peru para encontrar nas danças e culturas dos povos desses países, uma forma de falar de seu povo, para seu povo e posteriormente para os povos de todo o mundo. A busca de um teatro autêntico, porém sem perder o viço e dinâmica poética que um espetáculo deve ter.

A busca por um novo fazer teatral passava pela quebra das correntes que prendiam a arte latino-americana aos paradigmas do passado e aos moldes já existentes, mas que também não poderiam caminhar sem rememorar o passado. Um resgate da memória para assim poder coexistir em tentativa de paz com o que já havia sido. Recomeçar, mas sem tentar apagar as cicatrizes do inapagável. O teatro latino-americano começa a surgir enquanto potência criativa em meados do século XX e busca fugir da repetição de algo que mesmo despercebido continuava a se fazer à sombra da arte européia.

Se trata [...] da convicção de sermos parte de uma grande revolução teatral que andava junto à uma grande revolução social por vir e que não deixava nenhuma dúvida da sua possibilidade e eminência. Como todo fenômeno artístico, nossa prática vinha acompanhada de simplificações, de voluntarismo, de retórica, etc. Em meio século de história, os fundamentos do que chamamos moderna tradição do teatro latinoamericano havia passado por muitos estágios nos quais nosso teatro não havia deixado de agir, sobre o

---

<sup>39</sup> Arturo Jiménez Borja (1908-2000), peruano, descendente da primeira ordem do último *curaca* indígena de Tacna, Toribio Ara. Formou-se como médico cirurgião, mas consagrou-se nos estudos de trajes, máscaras e instrumentos musicais indígenas dos antigos povos peruanos.

<sup>40</sup> No original: “Entonces, ¿desde cuándo existe teatro en el Perú?” Esta pergunta, fundamental en mi vida de amante del teatro, me la hice cuando, siendo muy joven, tuve la suerte de ver exhibida la colección de máscaras de Arturo Jiménez Borja; una experiencia en la que sentí que me fue revelado un universo que desconocía, ya que la muestra me acercaba a usos muy antiguos de la máscara en el Perú, y esto, más allá de un simple dato, significaba replantearme radicalmente la noción recibida en la escuela, donde aprendí que el teatro era un género literario que llegó con la Conquista.

contexto e o público de diferentes maneiras. Nossa dificuldade em assumir o ativo e o passivo dessa memória não deve levar à pretensão de sermos “modernos”, incluindo o custo de omitir nossa história recente, como se fosse possível construir o novo omitindo o vivido (ZAPATA, 2011: 10-11).<sup>41</sup>

Durante o período de criação e consolidação do Yuyachkani, houve a troca com vários artistas que enriqueceram seu repertório e auxiliaram na aproximação do teatro com a necessidade de expressar as aflições e a não perda da memória. Encontros com personagens como Luis Valdez e seu teatro camponês, Augusto Boal, Vicente Revuelta, Flora Lauten, Santiago García, Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura, Osvaldo Dragún, Rosa Lima Márquez, Antunes Filho, Eugenio Barba que são considerados para o Yuyachkani grandes e influentes mestres do seu fazer teatral. Através da visita às sedes desses grupos, ou em oficinas com esses mestres do teatro em outros espaços, houve o encontro da arte com a memória, com a cultura e a tradição dos povos peruanos. Buscando formas expressivas no trabalho do corpo das atrizes e atores para com um vasto repertório de exercícios e jogos cênicos, permitir que o corpo criasse, influenciado por trechos de documentos somados à experimentação com danças populares e tradições andinas peruanas.

Os trabalhos do Yuyachkani no início uniu-se aos trabalhos de outros grupos como: Magia, Cuatrotablas, Yawar Sonqo, Barricata, Raíces, Ensayo, Expresión e Nosotros<sup>42</sup> que juntos criaram o MOTIN (Movimento de Teatro Independente) estimulando o fazer teatral em Lima por meados de 1974, que diretamente envolvidos com as questões políticas da época, realizaram diversas apresentações durante o período da ditadura de Juan Velsaco Alvarado. Os projetos do MOTIN eram de espetáculos juntos à população e em defesa da revolução social.

Ao meu entender, os melhores momentos, se é que podemos falar em melhores momentos, ou, para ser mais exato, os momentos de grande força e

---

<sup>41</sup> No original: Se trata [...] de la convicción de sabernos parte de una gran revolución teatral que andaba al paso de una gran revolución social que estaba cantada y la que no teníamos ninguna duda acerca de su posibilidad o de su inminencia. Como todo fenómeno artístico, nuestra practica vino acompañada de simplificaciones, de voluntarismo, de retórica, etc. En medio siglo de historia, los fundamentos de eso que llamamos la moderna tradición del teatro latinoamericano han pasado por muchos estadios en los que nuestros teatros no han dejado de accionar sobre el contexto y el público de maneras muy diversas. Nuestras dificultades para asumir el activo y el pasivo de esa memoria no debe llevarnos a la pretensión de ser “modernos”, incluyendo esto costo de omitir nuestra historia reciente, como si se pudiera construir lo nuevo omitiendo lo vivido.

<sup>42</sup> Esses grupos, todos peruanos, ainda estão atuando em sua maioria e foram e são importantes representantes do teatro peruano.

singularidade nesta história foram aqueles em que nosso teatro foi parte das lutas de nosso povo na busca de uma vida melhor. Então, nesses momentos, nos atrevemos a reconhecer em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro que nos fazia falta, sem nos vermos obrigados a seguir o compasso das culturas hegemônicas (ZAPATA, 2011: 16).<sup>43</sup>

Esse novo lugar da arte peruana onde as aflições e necessidades de seu povo é parte da criação cênica e se transforma em *pátina* poética<sup>44</sup>. O período que se segue aos anos da década de 1990, foi particularmente duro para a comunidade peruana. Os conflitos entre Sendero Luminoso e os militares de Fujimori, que permaneceu por dois mandatos governando o país, deixou a maior parte dos distritos e povoados em situação de miséria além de milhares de mortos e desaparecidos. Toda essa questão política que embalava o Peru fez surgir a necessidade de transformar a arte em luta ou ao menos em um suporte para as vítimas e familiares dos silenciados. Envolvendo-se em situações fronteiriças, o Yuyachkani buscava uma forma de manifestar-se em nome do seu povo. Desvenciliar-se do lugar de colônia, de fornecedor de mão-de-obra barata. Deixar de ser considerado somente após a colonização, como se antes não houvesse gente, ou cultura. A busca por uma arte de seu povo passava por essa necessidade e que culminou durante a década de 1990.

O país passava por uma terrível situação política e a pergunta do teatro latino-americano era: por que não pensar em fazer um teatro da cultura nacional? E a resposta vinha de toda uma situação social que condicionava as pessoas do terceiro mundo como submissos às culturas dominantes e isso se dava através da exploração vinda da dependência implantada nos países que mesmo deixando de serem colônias, continuavam enquanto semicolônias.

Se uma cultura nacional [...] passa pelo analfabetismo e o analfabetismo passa por todos os aspectos, o aspecto de ter ou não ter uma tecnologia, de não ter acesso à tecnologia universal. O caráter dos países marginalizados que são dedicados a monocultivos ou dedicados digamos a certas formas de produção, que não podem produzir maquinário, que não tem acesso a alta tecnologia que muitas vezes produz cérebros que vão trabalhar em outros países desenvolvidos no setor da tecnologia. Tudo isso faz parte da cultura e

---

<sup>43</sup> No original: A mi entender, los mejores momentos, si podemos hablar de “mejores momentos”, o más bien, los momentos de gran fuerza y singularidad en esta historia, han sido aquellos en que nuestro teatro há sido parte de las luchas de nuestros pueblos por darse una vida mejor. Entonces, en esos momentos, nos atrevimos a reconocernos en nuestra particularidad y a inventar creativamente el teatro que nos hacía falta, sin vernos obligados a marchar al compás de las culturas hegemónicas.

<sup>44</sup> Em espanhol *pátina* também significa: distinção ou outra qualidade que adquire alguém ou algo ao longo do tempo.

dentro disto está o teatro. Logo, o teatro tem que ser consciente de que faz parte da luta por uma cultura nacional, ou seja, da luta por libertação nacional (ZAPATA, 2011: 45-46)<sup>45</sup>

O desvinciliar-se do lugar de antiga colônia de exploração para buscar nas antigas raízes o passado para assim permitir a criação do novo. Esse local da cultura pré-colonial que era aprisionado pela hegemonia europeia e buscava uma identidade própria. Os países ex-colônias de exploração sempre viveram a margem da contribuição na história da formação cultural, sendo quase sempre considerados como fornecedores. Fornecedores de mão-de-obra, de lugares exóticos, de povos exóticos objetificados, não como responsáveis pela própria história. Esse lugar no qual, nós do “terceiro mundo”, fomos colocados e no qual nos acostumamos a permanecer.

Os países da Latino-América possuem uma cultura vista pelo olhar estrangeiro como mero folclore, como se nossa ancestralidade fosse inferior à europeia e suas inquisições assassinas em nome das suas crenças, e que vieram para outras terras, invadiram, saquearam e quiseram impor que sua religião que queimava pessoas na fogueira era melhor do que a dos guerreiros que comiam os inimigos derrotados<sup>46</sup>. Não nos é permitido ser parte criadora, mas sim seguidora de culturas importadas tidas como as únicas possíveis. Essa necessidade da fundação sobre as ruínas dos tempos de colônia para se fazer ver enquanto povo humano e digno de ser criadores de parte da história, registrando sua própria origem, vem acrescentar na luta pela cultura do povo peruano, pois muitas vezes o oprimido se permite oprimir porque para ele é ensinado que é o único lugar no qual deve permanecer, porque depois de anos de submissão já começamos a petrificar, reproduzir e achar comum e aceitável a submissão. Como podemos observar no pensamento de Bhabha, a articulação da problemática da

---

<sup>45</sup> No original: Si una cultura nacional [...] pasa por el analfabetismo y el analfabetismo, pasa por todos esos aspectos, el aspecto de tener o no tener una tecnología, de no tener acceso a la tecnología universal. El carácter de países marginales que son dedicados a monocultivos o dedicados digamos a ciertas formas de producción, que no pueden producir maquinaria, que no tienen acceso a la alta tecnología que a menudo producen cerebros para que vayan a trabajar a otros países desarrollados en el campo de la tecnología. Todo esto hace parte de la cultura y dentro de esto está el teatro. Luego, el teatro tiene que ser consciente de que hace parte de la lucha por una cultura nacional, o sea, la lucha por la liberación nacional.

<sup>46</sup> Como era o caso de algumas culturas incas, que comiam os inimigos mortos considerando que essa carne os fariam mais fortes e invencíveis.

alienação cultural colonial na linguagem psicanalítica da demanda do desejo é radicalmente questionada por Fanon<sup>47</sup> enquanto formação da autoridade individual tanto como da social.

As virtudes sociais da racionalidade histórica, da coesão cultural, da autonomia da consciência individual, assumem uma identidade imediata, utópica, com os sujeitos aos quais conferem uma condição civil. O estado civil é a expressão última da tendência inata ética e racional da mente humana; o instinto social é o destino progressivo da natureza humana, a transição necessária da Natureza à Cultura. O acesso direto dos interesses individuais à autoridade social é objetificado na estrutura representativa de uma Vontade Geral – Lei ou Cultura – onde a Psique e Sociedade se espelham, traduzindo transparentemente sua diferença, sem perda, em uma totalidade histórica. (BHABHA, 2005: 74)

Mostrando que as formas de alienação e agressão psíquica e social – a loucura, o ódio a si mesmo, a traição, a violência – nunca podem ser reconhecidas como condições definidas e constitutivas da autoridade civil, ou como os efeitos ambivalentes do próprio instinto social, porque “elas são sempre explicadas como presenças estrangeiras, oclusões do progresso histórico, a forma extrema da percepção equivocada do Homem” (BHABHA, 2005: 74) e ao vermo-nos como estrangeiros de nós mesmos negamos nossa cultura e a relegamos, aceitamos outras religiões, mas não às nossas, nos vemos como estranhos a nós mesmos.

Em 1976, em viagem à Bogotá, Miguel Rubio Zapata foi ao teatro La Candelaria e conheceu o *Movimiento Teatral Colombiano* e sua organização e encontrou ali a possibilidade de “através do teatro resgatar a memória como um processo para a reflexão sobre a história, com a força imensa das imagens, da música e da magistral interpretação das canções das planícies orientais” (ZAPATA, 2011: 66)<sup>48</sup>, resgatar nos rituais ancestrais o encontro com nossas origens pré-coloniais.

Ao buscar através das máscaras, danças e rituais festivos dos povos antigos pré-hispânicos, estabelecendo um novo lugar no teatro latino-americano, onde o folclore passa a fazer parte da construção cultural regando a arte com características próprias do seu povo, e o Yuyachkani ajudando a semear o encontro com o novo. A inserção do idioma quechua nos espetáculos, como vemos em *Adiós Ayacucho* e muitos outros, sendo em pequenos trechos ou

<sup>47</sup> Frantz Fanon (1925-1961) foi um psiquiatra, escritor e ensaísta antilhano de ascendência africana. Foi um influente pensador do século XX relacionado aos temas da descolonização e a psicopatologia da colonização. Suas obras foram inspiradas nos movimentos de libertação anti-coloniais.

<sup>48</sup> No original: las posibilidades de un teatro de la memoria capaz de reflexionar sobre la historia, con al fuerza inmensa de la imagen, la música y la magistral interpretación de las canciones de los llanos orientales.

em grandes falas, também torna-se uma maneira do resgate e inserção da cultura pré-hispânica na vida do povo peruano e nos demais países onde esses espetáculos são encenados, pois muitas crianças dos planaltos andinos que tinham o quechua como sua língua desde o nascimento estavam tendo que substituí-la pelo castelhano na necessidade de socialização e inclusão junto à sociedade, em decorrência da marginalização que sofriam em consequência dos anos de colonização e tentativa de europeização da cultura peruana.

Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado reconfigurando-o como um entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver. (BHABHA, 2005: 27)

Durante o processo de pesquisa dos elementos de cena o Yuyachkani encontrou no trabalho de Edmundo Torres e sua confecção de máscaras mais um dos elementos caracterizadores do teatro latino-americano que estava surgindo. No ano de 1978 nasceu o primeiro projeto teatral conjunto chamado *Machutusuj en la Constituyente*, que usava como referência personagens da dança tradicional andina e foi apresentado durante o período eleitoral da Assembléia Constituinte, estabelecida no Peru, após a exitosa Greve Nacional<sup>49</sup>, convocada de maneira unânime pelas centrais operárias e que influenciou o final da ditadura de Velasco, recentemente substituído por motivos de saúde, por Francisco Morais Bermúdez<sup>50</sup>.

Essa greve foi o início do fim da ditadura militar e abriu caminho para restauração da democracia no Peru. Se iniciou então um período no qual também reapareceram figuras da política tradicional que se supunha estariam afastados da carreira. Nossos personagens, velhos tenebrosos, portando máscaras daqueles políticos, apoiando-se em seus bastões, foram infalíveis no atos políticos da época. De alguma maneira, estávamos seguindo a lógica que se davam nas festas tradicionais, especialmente nos carnavais, onde as

<sup>49</sup> A construção de um oleoduto da selva à costa e grandes projetos de irrigação que deveriam dar resultado a longo prazo desencadearam crises que quebraram a proposta econômica e a falta da base social, fruto de um autoritarismo do projeto de governo de Velasco ajudaram a desencadear a grande greve.

<sup>50</sup> Francisco Morais Bermúdez substituiu Velasco, em 1975, que estava com saúde deteriorada. Morais Bermúdez levou a revolução para uma "segunda fase mais conservadora", enquanto temperava as medidas radicais da primeira fase e começava a tarefa de restabelecer a economia do país. Uma Assembléia Constitucional foi criada em 1979.

máscaras satíricas se renovavam com as personagens da atualidade (ZAPATA, 2011: 103-104)<sup>51</sup>

O teatro atuando enquanto potencializador das lutas sociais mas sem perder a carga poética. Em 1979, a montagem do espetáculo *Allpa-Rayku*<sup>52</sup> também se torna uma ferramenta na luta dos camponeses pobres de Andahuaylas, no sudeste andino peruano. Incorporando as máscaras que Edmundo Torres criara para esse espetáculo, com a música e o idioma quechua, foi apresentado durante as invasões de terra lideradas pelos camponeses na luta por terra e melhores condições de vida. O espetáculo consistia em coletar canções e músicas carnavalescas tradicionais peruanas para encorajar às habilidades artísticas dos camponeses no que o Yuyachkani chamava de “Comitês de Distração” e indiretamente ajudava as invasões a serem menos duras e cansativas. O teatro se apresentando como estimulador e aliviador das mazelas cotidianas da vida dos militantes campesinos peruanos.

No ano de 1980, em viagem para o México através da Nicarágua, o Yuyachkani se encontra com o grupo uruguaio *El Galpón*, com grande parte dos seus integrantes, exilados no México durante a ditadura no Uruguai na década de 1970. Dirigidos por Atahualpa del Cioppo, *El Galpón*, foi uma forte influência nos trabalhos do Yuyachkani, mostrando através de seu teatro que a fronteira entre a ficção e a realidade podem ser rompidas na busca por justiça e igualdade. Em um dos relatos da experiência do Yuyachkani nessa viagem, Miguel Rubio Zapata descreve uma de suas experiências no que chamamos de teatro fronteiro, por mesclar realidade e ficção.

[...] atuando em um quartel na Nicarágua rodeados de soldados, um deles interrompe a cena porque o parlamento de um dos nossos personagens dizia, apontando para as esquinas “estamos rodeados!”. O soldado, apontando o fusil, ordenou aos outros soldados que tomassem às esquinas. Me prontifiquei em dizer-lhe que se tratava de um texto teatral e ele me respondeu: “Não importa, companheiro, é meramente uma coincidência!”

<sup>51</sup> No original: Esta huelga fue el inicio del fin de la dictadura militar y abrió el camino a la restauración de la democracia en el Perú. Se inició entonces un periodo en el que también reaparecieron figuras de la política tradicional que se suponía estaban fuera de carrera. Nuestros personajes, viejos temblorosos, portando máscaras de aquellos políticos, apoyándose en sus bastones fueron infaltables en los actos político-culturales de la época. De alguna manera, estábamos siguiendo la lógica que se da en las fiestas tradicionales, especialmente en los carnavales, donde las máscaras satíricas se renuevan con personajes de la actualidad.

<sup>52</sup> *Allpa Rayku* (1978), sobre o movimento dos camponeses em luta pela terra, correspondem à formalização desse compromisso e definirão a mentalidade com a qual os integrantes do Grupo estabelecerão as bases de seu compromisso social.

Restabelecida a ordem, a cena prosseguiu em meio à tensão que se havia gerado como resultado da mistura de ficção e realidade, com atores que narravam um levante ruralista no Peru em meio a soldados nicaraguenses, com armas de verdade, que vigiavam as esquinas do pátio do quartel, onde apresentávamos essa obra (ZAPATA, 2011: 61-62)<sup>53</sup>

Esse envolvimento no qual o teatro peruano se encontrava com a realidade em seu entorno não era passível de ser negada, e a cada nova questão que os conflitos sociais e políticos geravam era mais uma questão ser abordada no fazer artístico teatral.

As represálias do governo peruano não eram tão severas junto a atuação dos artistas frente às manifestações eleitorais e comícios, e qualquer ato subversivo da parcela pacífica da população, por não representar um perigo real para as autoridades, como uma atuação artística, era permitida, mas sempre que possível monitoradas, já que o teatro não era considerado pelas autoridades como algo que pudesse comprometer o controle popular<sup>54</sup>. Essa parcial permissividade do governos auxiliou a atuação do Yuyachkani na criação e circulação de espetáculo críticos e engajados na luta anti-opressora, pois o teatro podia não ter o alcance frente às transformações necessárias, mas tinha o poder de ressoar e falar pelos que não tinham voz ativa, atuando como uma manifestação pacífica porém ativa.

O Grupo Cultural Yuyachkani era formado por estudantes universitários que durante as décadas de 1960 e 1970, tiveram contato com o teatro político de Augusto Boal durante uma oficina que em 1978 Boal ministrou no Peru, esse fato culminou na possibilidade de utilizar a arte para falar em tempos difíceis. A proximidade do fazer teatral do brasileiro Augusto Boal com o teatro peruano foi mais atuante por se tratar de países, ambos, latino-americanos passando por distintas, porém marcantes ditaduras militares. Historicamente falando, havia mais em comum com o teatro brasileiro de Boal, do que com o influente e necessário teatro de Bertolt Brecht, que por ser tão distante e fazer parte de outro continente, com um registro histórico tão divergente do peruano, não era suficiente como única ou mais importante referência de teatro político para o Peru. Era preciso que o teatro peruano fosse

---

<sup>53</sup> No original: [...] acaso n actuando en un cuartel en Nicaragua, rodeados de soldados, uno de ellos interrumpió la función porque el parlamento de uno de nuestros personajes decía, señalando a las esquinas, “!estamos rodeados!”. El soldado, fusil en ristre, ordenó a otros soldados que se tomen las esquinas. Me acerqué entonces a decirle que se trataba de un texto de la obra y él me respondió: “No importa, compañero, es por si acaso”. Respuesto el orden, la función siguió en medio de la tensión que se había generado como resultado de esa mezcla de ficción y realidad, con actores que narraban un levantamiento campesino en el Perú y con los soldados nicaragüenses, con armas de verdad, que vigilaban las esquinas del patio del cuartel donde se representaba la obra.

<sup>54</sup> Em entrevista com Teresa Ralli. Lima, agosto de 2013.

atravessado por outras propostas teatrais mais próximas da realidade vivida por aquele povo, fazia-se urgente outras experiências de teatro político, mais pertencentes às realidades das Américas Central e do Sul.<sup>55</sup>

Os clássicos europeus não deixaram de ser fontes de inspiração e textos como *Antígona*<sup>56</sup> também foram montados pelo Yuyachkani no ano de 2000. Na busca de através de um clássico de outra época e outro contexto aproximar a realidade peruana da realidade mundial, mostrando possibilidades de apropriar-se, através de adaptações de textos, das lutas de outrora porém com temas pertencentes ao entorno, pois mesmo depois de séculos Antígonas ainda existem por aí tentando enterrar seus irmãos, filhos e entes queridos e que pode haver um rompimento cultural ou temporal para falar de dores tão particulares e ao mesmo tempo tão mundiais.

É quando os atores encontram entre suas histórias de vida uma maneira de tentar resolver a problemática da memória social na cena teatral latino-americana, reunindo e enlaçando testemunhos e documentos às suas vivências pessoais, buscando em textos, contos e imagens que dialogem com a problemática do entorno, que o fazer de um teatro político busca na arte o rompimento entre memória e ficção.

Nestes quarenta anos, a história do grupo Yuyachkani foi atravessada pelas condições históricas, lembrando que já em princípio dos anos 1980, tem início o Conflito Armado Interno, que irá interferir diretamente nos temas levados à cena teatral pelo grupo e na sua aproximação com temas relacionados aos Direitos Humanos, prática que se consolida em 2001, quando o Coletivo torna-se colaborador da Comissão da Verdade e Reconciliação. (SOUZA, 2014: 27)

## 2.1 *Adiós Ayacucho*

“*Adiós Ayacucho*” direção de Miguel Rubio baseado em livro homônimo de Julio Ortega e atuação de Augusto Casafranca. Palco italiano, 1990. Narrando a própria história, o camponês morto e desaparecido Afonso Cánepa, vai até Lima tentar falar com o presidente e

<sup>55</sup> Em entrevista com Miguel Rubio Zapata. Santos, setembro 2012.

<sup>56</sup> Uma tragédia grega de Sófocles, composta por volta de 442 AC. É cronologicamente a terceira peça de uma sequência de três tratando do ciclo tebano, embora tenha sido a primeira a ser escrita. A personagem do título é Antígona, filha de Édipo, e irmã de Etéocles e Polinice.

exigir que entreguem seus ossos que estão espalhados “por aí” para que ele tenha um enterro justo e possa assim descansar em paz. “*Adiós Ayacucho*”, se vale da personagem do camponês Afonso Cánepa para narrar a aflição dos familiares dos milhares de corpos desaparecidos no Peru entre os anos de 1980 a 2000 . Quando o texto homônimo de Julio Ortega<sup>57</sup> foi encontrado pelo Yuyachkani, na busca por material documental que pudesse ser transcrito para a criação cênica, era grande o número de peregrinos que iam até Lima atrás de informações sobre o paradeiro de familiares desaparecidos.

Esse texto escrito por Julio Ortega apesar de ficcional foi baseado em fatos verídicos, onde Ortega faz uma denúncia frente as transgressões do direitos humanos tão comuns no Peru durante as décadas de ditadura, tendo no dia 30 de julho de 1984 publicada na revista limenha *Quehacer* a foto do cadáver de Jesús Manuel Oropeza Chonta, representando em um só corpo toda a barbárie cometida pelas tropas militares.<sup>58</sup>

Jesús Manuel Oropeza Chonta foi presidente da comunidade de Utecc [...] e militante do Partido Socialista Revolucionário (PSR). Em 1984, era secretário de comunidades campesinas da Confederação Nacional Agrária (CNA) e vice-presidente da Liga Agrária Maria Prado de Bellido, em Lucanas. [...] foi detido pela guarda civil em Puquio, [...] Ayacucho, em 27 de julho. Após ser considerado desaparecido, e seu desaparecimento ser comunicado às autoridades, em 10 de agosto seu corpo foi encontrado abandonado nas imediações de Andamarca. Segundo as investigações, o dirigente camponês havia sido executado, mutilado e queimado. (SOUZA, 2014: 69)

Ao deparar-se com esse texto de Julio Ortega, Miguel Rubio e Augusto Casafranca decidem trabalhar partindo do texto, uma exceção nos trabalhos do grupo que quase exclusivamente constroem seus trabalhos partindo das ações para chegar ao texto, mas que encontraram na literatura de Ortega uma relação direta com o que desejavam expressar naquele momento tão delicado que o país atravessava. O texto de Ortega já se tratava de uma arte documental, pois era baseada em um fato verídico e adaptada com uma dose de humor e

---

<sup>57</sup> Julio Ortega nasceu em 1942 no Peru. Escritor e crítico literário. Professor de Literatura Latino-Americana. Publicou várias obras entre ensaios críticos , poesias, peças de teatro, romances, e livros acadêmicos.

<sup>58</sup> Material coletado em visita à Casa Cultural Yuyachkani. Acervo do Grupo. Lima, agosto de 2013.

ironia para não provocar a catarse<sup>59</sup>, mas sim uma reflexão do público, como buscava Brecht através do *gestus*.<sup>60</sup>

Quando Augusto Casafranca e Miguel Zapata escolhem *Adiós Ayacucho*, o fazem por dois motivos principais, o texto relatava exatamente o que eles queriam falar no período dos anos 1990 no Peru, ano de criação da obra, quando o país se encontrava atravessando uma duradoura ditadura militar, e era inviável para o grupo sair em apresentações com muitos atores ou uma grande equipe, então os trabalhos eram feitos em duplas, trios ou solos.<sup>61</sup> A primeira associação feita do texto de Ortega com a cultura pré-hispânica peruana foi através do mito de *Incarri*, que fala sobre o corpo esquartejado do inca que se recompõe debaixo da terra para renascer.<sup>62</sup>

Fazia-se então necessária a escolha do narrador, como se tratava de um texto dito em primeira pessoa, a história de Afonso Cánepa, um morto, esquartejado que busca rever seus restos mortais, mas não possui corpo, portanto não possui voz, havia a necessidade de pensar como ele narraria sua história sem ter um corpo presente. Augusto Casafranca vai buscar nas danças tradicionais andinas, nesse caso uma dança que mescla a tradição pré-hispânicas com as festas católicas, a personagem do *qolla* que é metade homem e metade lhama, figuras brincalhonas, bem humoradas e satíricas que fazem parte das tradições da festa da *Virgem del Carmem* de Paucartambo em Cusco e através dos jogos, batalhas e danças são importantes figuras dessa tradição que mescla a cultura pré-hispânica ao catolicismo europeu, porque “a adoração aos animais foi associada a uma prática anticolonizadora e nociva à consolidação do cristianismo” (SOUZA, 2014: 216) e precisou ser adaptada para poder continuar a existir. Esses dançantes da festa da Virgem são personagens da qual não se vê nada do corpo, eles usam máscaras, luvas e todo o corpo coberto de roupas e adereços, esse também foi um motivo que possibilitou que seu corpo e voz falassem com e pelo morto Afonso Cánepa, já

<sup>59</sup> refere-se ao desenvolvimento de uma espécie de purgação de alguns sentimentos, nomeadamente, de pavor ou de compaixão, do público.

<sup>60</sup> *Gestus* é um termo elaborado pelo dramaturgo e encenador alemão Bertolt Brecht para discriminar a qualidade da representação de determinadas expressões humanas no palco, não é apenas a simples gestualidade, mas a possibilidade de criar atitudes genéricas que os gestos podem demonstrar.

<sup>61</sup> Em entrevista com integrantes do Yuyachkani. Lima, agosto de 2013.

<sup>62</sup> *Incarri* é um deus inca considerado o fundador de Cusco. A história *Incarri* conta que ele era um guerreiro Inca que na época da invasão espanhola desafia o rei da Espanha e é morto e esquartejado pelas tropas espanholas. Sua morte simboliza a luta frente o opressor. Diz a lenda que quando, um dia, seu corpo se reconstituir ele voltará para derrotar os espanhóis. Mario Vargas Llosa e José María Arguedas descrevem em vários de seus textos a história desse guerreiro e rei inca também chamado por *Inka Rei*. Mito sobre a qual foi pensando o personagem Afonso Cánepa. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org/obras/ayacucho.html>. Acesso em 29 de abr. 2013.

que não vemos o rosto do *qolla* ele pode ser qualquer um. Aliado à comicidade própria do *qolla*, com piadas voltadas para as autoridades, padres e policiais que buscam através de jogos e brincadeiras estimular as pessoas do entorno a participarem de forma ativa das suas encenações. Dando a personagem uma característica bem humorada e irônica para falar de um tema tão caro e sério no Peru durante os longos anos de violência e repressão, conseguindo uma maior aproximação do público por ser o *qolla* um brincalhão que interage diretamente com a plateia. O riso cômico “vem quebrar a solenidade trágica e abalar o sério” (MINOIS, 2003 apud SOUZA, 2014: 68)

Outro motivo que leva Augusto Casafranca e Miguel Zapata a escolherem a festa de Paucartambo foi visando o resgate de uma tradição andino peruana pré-hipânica que se realiza na celebração, através da figura do *qolla*, não somente ao culto à Virgem, mas também a origem do povo mestiço, conhecidos como *mistis*. Eles eram em sua maioria criadores de lhamas e produtores de lã, descendentes das migrações ocorridas no planalto andino, parte de uma região que tinha o *quechua* como língua usual e fazia parte de uma parcela da população excluída e discriminada. Originária da região de Cusco, a história conta que o surgimento da festa se deu porque alguns homens das planícies andinas, mais precisamente do povoado de Paucarcolla, estavam indo a Pautarcambo trocar mercadorias e no caminho encontraram partes de um corpo que eles acreditaram ser da Virgem del Carmem e levaram-na até Paucartambo onde a partir daí tornou-se tradição a *Fiesta da Virgem del Carmem*<sup>63</sup>.

Quando os mestiços encontram a Virgem e a levam até a cidade, os nativos não gostam do fato de serem sidos os mestiços e não eles a encontrarem a imagem da Virgem, então há um duelo entre ambos, que é representado durante a festividade. O duelo se dá através de dois homens, um o *qolla* e outro um representante dos nativos, conhecido como *chunchos*, eles se posicionam um em frente ao outro e com uma *huaraca*<sup>64</sup> chicoteiam uns as pernas dos outros até que os *chunchos* perdem e os *qollas* são os novos donos do território de Paucartambo, responsáveis por cuidar da imagem da Virgem. Essa celebração dura três dias e tem toda uma sequência de ações, primeiro a chegada dos *qollas* à Paucartambo, depois o duelo entre os povos, seguidos da música em saudação à Virgem, uma procissão e por último os jogos e brincadeiras com a população. Todas as canções dos *qollas* são em quéchua.

---

<sup>63</sup> Em entrevista com Augusto Casafranca. Lima, agosto de 2013.

<sup>64</sup> Huaraca é uma espécie de atiradeira de pedras, também conhecida por honda, e por ser em forma de corda, também é usado como um chicote.

O culto à Virgem de Paucartambo expressa a necessidade dos mestiços se diferenciarem dos nativos cultural e socialmente e é através de um conflito de tribos que se esclarece quais os verdadeiros herdeiros das terras e das tradições.

Para a representação desse conflito, têm-se duas companhias de dança rivais, a companhia dos *Capac Q'olla* e a dos *Ch'unchos* (prósperos bárbaros), representantes da selva. Os *Ch'unchos* são considerados “selvagens” (os nativos), primeiros habitantes de Paucartambo, e com o fato de que manifestavam adoração a uma imagem de madeira que era representação de uma *Huaca* feminina, [...] atual imagem da Virgem del Carmen. Já os *Q'ollas* [...] estão associados ao nomadismo, e àqueles que não são do lugar, mas que se tornaram proprietários. (SOUZA, 2014: 73-74)

O espetáculo “*Adiós Ayacucho*” se desenvolve quando o *qolla* se aproxima do praticável onde se encontram sendo veladas às vestes de alguém. Ao ver o par de sapatos diz: “para você não serve mais, mas para mim estão fazendo falta”<sup>65</sup> e se apropria do par de sapatos. Quando ele calça os sapatos seu corpo todo estremece e sua voz que até então estava em falsete cede lugar à voz do morto que começa a contar sua história. O *qolla* se assusta, salta da rampa e se pergunta o que está acontecendo, ele retira seu chapéu e tenta novamente pegar os sapatos, a voz do morto toma novamente lugar e continua contando sua história. O *qolla* ao ouvir mais se sensibiliza e dialoga com o morto (Afonso Cánepa). O morto conta que foi queimado, mutilado e morto, e o *qolla* quebrando com o clima de tensão e catarse indaga como esse sujeito foi enfiar-se em tamanha confusão. Aos poucos Afonso Cánepa vai esclarecendo que a violência está em todos os lugares, idosos, crianças e mulheres estão sendo assassinadas e que as autoridades nada fazem, viraram as costas para os povos das comunidades distantes da capital e que ele pretende ir até Lima falar com o presidente para pedir que lhe devolvam seus restos mortais. “Uma montagem na qual as ações físicas resultam da relação do ator com práticas performativas que envolvem a memória corporal ancestral e simbólica do sujeito andino e sua relação com a história e memória nacionais” (SOUZA, 2014: 75).

Durante todo o diálogo, Afonso Cánepa vai contado sua história através do *qolla* em um diálogo feito por duas personagens, mas um só ator, narrando minuciosamente como foi preso, o que fizeram com seu corpo e a quantidade de mortos que estava com ele no caminhão

---

<sup>65</sup> Trechos de *Adiós Aycucho*. Apresentação em Lima, Peru, agosto de 2013.

onde seu corpo esteve inteiro pela última vez; gradativamente o morto vai convencendo o *qolla* a, peça por peça, vestir suas roupas e assim, mesmo que temporariamente dar forma e corpo à personagem de Afonso Cánepa. Depois dessa trajetória narrada durante o percurso de Ayacucho à Lima o *qolla* agora com as vestes de Afonso retira sua máscara e seus adereços e surge o rosto de Afonso Cánepa, que ao contar sobre seu sofrimento e busca por justiça está pronto para partir, ou seja, aceitar a morte. A jornada da personagem termina porque depois de tentar frustradamente entregar a carta ao presidente ele busca um lugar para descansar e encontra no cemitério de Lima a tumba de Francisco Pizarro<sup>66</sup> e ao notar que é uma grande tumba na qual o morto não se encontra mais, ele ali se aloja e com a felicidade de pensar que poderá ser confundido com Francisco Pizarro, *el gran conquistador*. Ele se aproxima do praticável onde estavam sua vestes, pega o candelabro e apaga as velas do seu próprio funeral terminando o espetáculo. O *qolla* serviu de guia para sua alma no caminho que ela precisava traçar e agora ao fazer sua denúncia pode descansar em paz.<sup>67</sup>

“*Adiós Aycucho*” parte de um texto existente para se construir e insere na fala, na escolha do narrador e do cenário a sobreposição da realidade e ficção acrescentando uma dose de humor ao espetáculo que se transforma em um elemento delator das atrocidades frente ao silenciamento da parcela oprimida da população. O espetáculo também serviu para informar à população que não sabia o que ocorria no Peru durante os períodos da guerrilha interna o que se passava nos locais mais distantes, já que a política de silenciamento era e é um dos principais elementos da ditadura.<sup>68</sup> “O *Capaq Q’olla*”, em “*Adiós Ayacucho*”, institui um elo entre texto literário e texto espetacular. O personagem ajuda no processo de desenvolvimento da dramaturgia espetacular e estabelece vínculos entre palavra literária, gestos sociais e objetos simbólicos [...]”(SOUZA, 2014: 76)

Parte da descrição cênica do espetáculo segue abaixo.

De dentro de um saco do canto esquerdo no fundo do palco vê-se a mão da personagem segurando uma bandeira branca em sinal de rendição, ao perceber o silêncio sai de dentro do saco a personagem trajada com uma máscara branca através da qual só se pode ver os olhos e a boca, vestida com calça, camisa e colete, pés descalços, com um chapéu com

<sup>66</sup> Conquistador espanhol, nasceu porvavelmente em 1475 (Tujillo, Castela) e morreu em 1541 (Lima, Peru). Destruiu o Império Inca e fundou a cidade de Lima. Depois de várias expedições pelo Oceano Pacífico com Vasco Núñez de Balboa, acabou por dominar o vasto Império Inca, constituídos pelos territórios ao sul da atual Colômbia até o norte do Chile.

<sup>67</sup> Em quéchuá, na tradição andina pré-hispânica, o guia de almas recebe o nome de *Alma Qateq*.

<sup>68</sup> Em entrevista com Augusto Casafranca. Lima, agosto de 2013.

muitos sinos barulhentos, que as vezes atrapalham ouvir sua narração, um cinto com um animal morto dependurados (uma vicunha). Ao lado direito está uma mulher envolta em uma manta, rodeada de instrumentos musicais, ela está tão discreta em cena que nem se percebe sua presença durante todo o espetáculo. O saco é de um plástico grosso e preto e se assemelha aos sacos de necrotério e também aos sacos de lixo. Essa personagem que dali sai caminha até um praticável que se encontra no centro do palco, onde estão arrumados de forma a representar um corpo ausente, um paletó, uma calça e um par de sapatos rodeados de velas, águas de flores e ervas queimando que exalam um cheiro de eucalípto no ar, velando as roupas no lugar desse corpo ausente do qual não se sabe o paradeiro.



Figura 1: Adiós Ayacucho. Lima, agosto de 2013. Foto: Leon Wierer.



Figura 2: Adiós Ayacucho. Lima, agosto de 2013. Foto: Leon Wierer.



Figura 3: Adiós Ayacucho. Lima, agosto de 2013. Foto: Nicolás Carbó

Um dos trechos do texto dito pela personagem é:

- “ *Senhor Presidente:*

*Pela presente carta escrita, eu, Alfonso Cánepa, cidadão peruano, domiciliado em Quinua, de ocupação agricultor, comunico-te como máxima autoridade política da República o seguinte:*

*Em 15 de julho; fui preso pela guarda civil de meu povo colocado em confinamento solitário, torturado, queimado, mutilado, morto. Me declararam desaparecido.*

*Você vai ver o protesto nacional que se levantou em meu nome, à qual acrescento agora meu próprio pedido. Me devolva a parte dos meus ossos que se levaram à Lima. Como você bem sabe, 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 como também a uma morte própria com enterro próprio e de corpo inteiro. É elementar o dever de respeitar a vida humana suposto ser mais elemental ainda como uma honra de guerra: os mortos, senhor, não se mutilam. O cadáver é, como dizemos, a unidade mínima da morte e dividi-lo como é feito hoje no Peru é quebrar a lei natural e a lei social. Seus antropólogos e intelectuais determinaram que a violência se origina da subversão. Não senhor, a violência se origina no sistema e no Estado que você representa. Se eu disse é porque sou uma de suas vítimas e não tenho nada a perder, e digo por experiência própria. Quero meus ossos, quero meu corpo literalmente, inteiro, mesmo que eternamente morto. Afinal duvido seriamente se você lerá minha carta. Um antepassado mais sincero que eu, escreveu uma carta dirigida ao Rei da Espanha de mais de duas mil páginas que demorou mais de duzentos anos para ser lida. Em troca o discurso de Valverde e o discurso de Uchuraccay se leram em todos os colégios desse país como duas colunas do Estado. Por último espero que você faça todo o possível por não demorar mais meu enterro.” (ZAPATA, 2008: 113)<sup>69</sup>*

---

<sup>69</sup> Espetáculo apresentado no Festival Latino Americano de Teatro (FILTE) – Salvador/Bahia/Brasil. Ano de 2010. Tradução da autora.



Figuras 4 e 5: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 08 de abr. 2014.



Figura 6: Adiós Ayacucho. Lima, agosto de 2013. Foto: Leon Wierer.



Figura 7: Adiós Ayacucho. Lima, agosto de 2013. Foto: Leon Wierer.

Como pudemos notar no texto acima, a história criada por Ortega, fala de um camponês que vai à Lima falar com o presidente para saber onde se encontrar seus ossos para assim poder ter um enterro digno e um justo descanso pós-morte.

Menos sendo uma recordação que retorna de um esquecimento, na montagem de Yuyachkani, as presenças propõem o início de um trabalho de luto e de elaboração de memórias sobre as vítimas da violência. O espetáculo apresenta-nos, entre outras, a ideia de que os valores comunitários mais básicos, inerentes ao sujeito andino e aliados a valores universais, são imprescindíveis para que se mantenha a ordem cosmogônica tanto no mundo dos vivos, quanto no dos mortos. (SOUZA, 2014: 83-84)

## 2.2 *Rosa Cuchillo*

“*Rosa Cuchillo*” direção de Miguel Rubio e atuação de Ana Correa. Espetáculo de rua, 2001. Narra a história de uma mãe que mesmo após sua morte ainda procura por seu filho desaparecido e para encontrá-lo faz uma visita a outros mundos (Mundo abaixo “*Uqhu Pacha*” e o Mundo Acima “*Hanaq Pacha*”). Em seu retorno à Terra (“*Kay Pacha*”)<sup>70</sup> procura trazer a vida através da dança e ajudar as pessoas a perderem o medo e começar a “curar do esquecimento”<sup>71</sup>. Considerado um rito de purificação, limpeza e florescimento na tradição de alguns povos dos Andes peruanos.

Criado para ser apresentado em feiras livres (os mercados andinos) do interior do país, o espetáculo rompe com o cotidiano dos moradores e surpreende em um diálogo com a teatralidade através da fábula, da dança, dos rituais, do concreto e do onírico, através da imagem e da música, buscando revolver a memória para gerar um novo olhar sobre a história vivida nos últimos vinte anos no Peru.

Na configuração cênica, *Rosa Cuchillo* potencializava seu conteúdo documental com a incorporação de novos textos e dispositivos. A atriz manteve como ideia base a problemática de uma mãe que, após a morte,

<sup>70</sup> Na cultura Inca, as três terras são o caminho que o morto percorre para alcançar o descanso. No mundo abaixo ele é representado por uma serpente, o mundo acima é representado por pássaros a terra onde habitamos é representado por um puma. Mais sobre em entrevista com Ana Correa no anexo 2.

<sup>71</sup> Em entrevista com Ana Correa ela disse que curar do esquecimento seria perder o medo de recordar e para as mães que perderam seus filhos “curar” o medo de buscar informações sobre seus paradeiros.

continuava à procura do seu filho desaparecido. Esse núcleo não somente deslocava a ficção para o universo imediato do real, mas também ganhava dimensões simbólicas e políticas ao se corporificar em uma ação cênica. (CABALLERO, 2011: 76)

O processo de criação de *Rosa Cuchillo* se deu devido ao momento que atravessava o país. Fujimori havia renunciado em dezembro de 2000 e o período de transição para uma possível democracia surge, os senderistas se afastam e a população desolada busca informação sobre seus mortos e desaparecidos. Mulheres, em sua maioria, vão tentar informações sobre seus filhos e em Ayacucho é fundado a ANFASEP (Associação Nacional dos Familiares e Amigos do Sequestrados e Desaparecidos do Peru) por Mama Angélica<sup>72</sup>, numa tentativa de serem ouvidas essas mulheres fazem procissões e passeatas na busca de seus mortos.

A mãe de Ana Correa havia falecido e ela estava numa busca sobre as questões da vida após a morte<sup>73</sup>, tema central da obra, a busca de Rosa por seu filho nas terras de *Kay*, *Huqhu* e *Hanaq*, mesmo depois de morta. Miguel Rubio Zapata apresenta o texto de Óscar Colchado para o grupo, Ana Correa se identifica como o material e inicia seu processo de pesquisa e criação. Nesse momento, apesar da renúncia de Fujimori ainda era problemática a turne dos grupos pelo país e os integrantes do Yuyachkani produziam a maioria de seus trabalhos individualmente ou em duplas, e assessorada por Fidel Melquídes<sup>74</sup> Ana busca inicialmente uma adaptação do texto já que na versão original *Rosa Cuchillo* é uma deusa inca<sup>75</sup> que vem à terra para tomar conhecimento do sofrimento do seu povo, mas que por se tratar de uma deusa não permitiria uma identificação das mães que buscavam seus filhos e nem da atriz que buscava uma esperança em reencontrar suas mãe nas terras de *Hanaq Pacha*, então ela vai buscar nas suas acumulações sensíveis e partituras, elementos para montar o espetáculo e humanizar *Rosa Cuchillo*.

---

<sup>72</sup> Angélica Mendoza (Mamá Angélica), fundadora da ANFASEP, foi a primeira testemunha a dar seu depoimento na Sala Penal Nacional (SPN) em Ayacucho sobre o caso “Cabitos 83”, sobre o desaparecimento de seu filho Arquímedes Ascarza Mendoza, que detido na madrugada de 3 de julho de 1983, foi conduzido à base militar e depois disso nunca mais foi visto. Mama Angélica recebeu um bilhete com pedido de resgate, ela pagou a quantia e quando foi até o local marcado para resgatar seu filho não encontrou ninguém.

<sup>73</sup> Em entrevista com Ana Correa. Lima, agosto de 2013. Anexo 2.

<sup>74</sup> Fidel era um companheiro ativo nas criações do Yuyachkani. Faleceu em 2012.

<sup>75</sup> Na obra original *Rosa Cuchillo* de Óscar Colchado Lucio. Coleção Biblioteca de Narrativa Peruana Contemporânea. Editora San Marcos, 1997.

As indagações encabeçadas pelas mães de desaparecidos e o desejo coletivo de alimentar e restaurar a memória foram o cenário político e espiritual sobre o qual foi construída a *performance*. Testemunhos como os de Angélica Mendoza, mãe *ayacuchana* (habitante de Ayacucho) que liderou o movimento das mulheres contra os desaparecimentos foram incorporados à ação cênica.(CABALLERO, 2011: 76)

No processo de acumulação Ana vai encontrar na sua avó materna os elementos de cura das curandeiras indígenas, inserindo alguns deles em sua obra, que somados aos elementos encontrados durante sua pesquisa com índios xamãs resultarão em: água floral, pétalas de rosas; mais os objetos de cena que serão: o cajado em forma de serpente, o banco de três patas representando o puma e que tem em seu assento o desenho de um pássaro entalhado, e a urna dos rituais incas onde serão guardadas as águas florais e as pétalas das rosas.

O espetáculo se inicia com *Rosa Cuchillo* contando que perdeu seus pais num terremoto e muito nova foi para uma chácara morar e trabalhar, até que um dia o filho do seu patrão bêbado tenta estuprá-la , mas ela puxa uma faca, que mantém sempre guardada próxima a ela, e o ameaça, ele foge, e depois disso todo o povoado onde Rosa vive fica sabendo do feito e seu nome que até então era *Rosa Huanca* vira *Rosa Cuchillo*<sup>76</sup>. Ela também conta que teve um filho que se envolveu com os senderistas e que depois de procurado pela polícia nunca mais foi visto e que ela, de tanto buscar notícias de seu paradeiro, morreu de tristeza, mas que mesmo depois de morta não desiste de encontrar seu filho.

Rosa Huanca é a mulher que quando jovem dormia ao lado de uma faca, fincada no meio de uma cruz desenhada no chão, para defender-se dos violadores e mais adiante será a protagonista da busca de seu único filho desaparecido, a quem continuará buscando mesmo depois de morta. Seu cachorro, [...] vem auxiliá-la em sua busca pelos três mundos. [...] (ZAPATA, 2008: 75)<sup>77</sup>

Depois dessa narrativa, tem-se início ao trabalho corporal onde através das práticas do *tai chi*, *kung fu* e danças tradicionais referentes aos rituais incas sobre os três mundos, Ana

<sup>76</sup> Cuchillo em espanhol significa faca.

<sup>77</sup> No original: Rosa Huanca es la mujer que en su juventud dormía al costado de un cuchillo platado en medio de una cruz dibujada en el piso para defenderse de los violadores y más adelante será la protagonista de la búsqueda de su único hijo desaparecido, a quien continuará buscando aún después de muerta. Su perro, [...] ha venido por ella y la acompañará en su búsqueda por los tres mundos

Correa desenvolve uma partitura de ações com movimentos que trabalham os animais dos três mundos, danças orientais com uso de espadas adaptados para o uso de faca, e rituais xamânicos são os impulsionadores da partitura de ação. Guiados pela música criada pelo artista Titula Rosa, que oferece seu álbum para o espetáculo que foi adaptado por Jose Bailado compõe a trilha do espetáculo, composta por flautas feitas de ossos de condor entre outros elementos<sup>78</sup> criados a partir de réplicas de instrumentos das mesas ritualísticas incas. O espetáculo “reuniu informação visual, social e cultural sobre os mercados andinos, esta criação exigiu uma montagem relacionada à vida cotidiana de comunidades urbanas e camponesas” (CABALLERO, 2011: 77).

O figurino é inspirado na roupas tradicionais das mulheres andinas, que originalmente são repletas de fitas coloridas, mas em Rosa Cuchillo foi pensado para representar a cultura andina e também representar uma alma viva<sup>79</sup>, por isso é todo branco com bordados marrons. Sua maquiagem é um rosto pintado de branco com os lábios e os contornos dos olhos azuis, como um corpo morto com a boca de um azul quase roxo.

A obra é representada sobre uma mesa com tamanho de um metro e meio por um metro e meio, coberta por um toldo azul. Esses elementos do cenário foram pensados porque a ideia era mesclar a personagem aos mercados como algo permanentemente presente, como a memória que sempre está ali e não nos permiti que esqueçamos. Composto por essa mesa, o banco e um toldo, aliado à música ritualística andina é o espetáculo “*Rosa Cuchillo*”. Com poucas palavras e com uma dança emocionante e intensa o espetáculo tem duração de quinze minutos e termina quando Rosa encontra seu filho em Hanaq Pacha, então ela aceita a sua morte e para sanar os que estão em busca de seus mortos joga na plateia a águas floral com as pétalas de rosa, ritual de sanação comum na cultura andino-peruana.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Mais sobre o processo musical de Titula Rosa no Anexo B.

<sup>79</sup> Na cultura peruana, as almas vivas ou almitas, são as almas boas que acompanham os vivos. Diferente de alma penada que para eles seria alma em pena e que são as almas ruins e vingativas.

<sup>80</sup> É tradição banhar-se com água florida no Peru, quando estive nos mercados via várias garrafas com águas floridas e em alguns lugares onde estive me ofereceram água florida para esfregar nas mãos e passar por sobre a cabeça em um ritual de limpeza e purificação.



Figura 8: “*Rosa Cuchillo*”. [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org).  
Acesso: 08 de abr. 2014. Foto: Fidel Melquíades



Figura 9: “*Rosa Cuchillo*”. [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org).  
Acesso: 08 de abr. 2014. Foto: Fidel Melquíades



Figura 10: “*Rosa Cuchillo*”. [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org).  
Acesso: 08 de abr. 2014. Foto: Fidel Melquíades.

Durante o processo de construção do espetáculo Ana Correa ouvia os relatos das vítimas dos anos de conflito e os mais comoventes eram os das mães dos desaparecidos. Através de uma aproximação com ANFASEP onde ouviu diversos relatos, os quais foi incorporando ao seu trabalho. Para essas mães era importante ter uma figura que as representasse em diversos espaço que não somente as salas de depoimento em Aycucho e nos povoados onde os crimes haviam ocorrido. Com “*Rosa Cuchillo*” essas mulheres conseguiam ter suas vozes escutadas.

Em 2003 dá-se início às audiências públicas da CVR do Peru e diversos artistas vão apresentar seus trabalhos durante essas audiências, “*Adiós Ayacucho*” e “*Rosa Cuchillo*”, estão entre eles.

“*Rosa Cuchillo*” nos leva à buscar o espectador em seu dia-a-dia, nesse caso, nos mercados da planície, pracinhas, pátios, adros de Igrejas, etc. Nos leva a um teatro com sentido, com identidade cultural e profundamente ritualístico, que incorpora elementos da visão do mundo andino, propondo novas linguagens de sensorialidade através da vibração musical, a circularidade da dança, os aromas das águas florais. Busca incentivar novas conexões com o inconsciente do espectador e provocar nele um novo olhar e a necessidade de um novo compromisso. Estamos pois fazendo com “*Rosa Cuchillo*”, um teatro a serviço desses momentos no qual temos a possibilidade de romper o silêncio para que a palavra tenha liberdade de sair à busca de justiça. A ação cênica foi estreitada em novembro de 2001 e passou por Ayaviri (Puno), Urubamba (Cusco), Abancay (Apurímac), acompanhou as Audiências Públicas da Comissão da Verdade: Huamaga y Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huanuco, Lima, Huancavelica, e percorrido diferentes Oficinas de Teatro e eventos internacionais em Cuba (Santa Clara), Suíza (Lugano), USA (Universidad Yale e San Francisco), Odín Teatret, Dinamarca.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup>No original: Estamos pues haciendo con “*Rosa Cuchillo*” un teatro al servicio de estos momentos en el cual tenemos la posibilidad de romper el silencio para que la palabra tenga la libertad de salir a la buscar la justicia. La acción escénica fue estrenada en Noviembre de 2001, y ha recorrido Ayaviri (Puno), Urubamba (Cusco), Abancay (Apurímac), y acompañado las Audiencias Publicas de la Comisión de la Verdad: Huamaga y Huanta (Ayacucho), Huancayo (Junín), Huanuco, Lima, Huancavelica, y recorrido diferentes Talleres de Teatro y eventos internacionales en Cuba (Santa Clara), Suíza (Lugano), USA (Universidad Yale e San Francisco), Odín Teatret, Dinamarca. Disponível em : [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013



Figura 11: “*Rosa Cuchillo*”. [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013.



Figura 12: “*Rosa Cuchillo*”. [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013.



Figura 13: “*Rosa Cuchillo*”. Fonte: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 08 abr. 2014.

“*Rosa Cuchillo*” consegue abordar o tema das mães que perderam seus filhos e também aborda o tema da mulher vítimas de estupro e humilhação durante períodos de barbárie. Quando *Rosa Cuchillo* consegue com a faca de desvencilhar do filho do patrão ela consegue algo que foi impossível para a maioria das mulheres, que era se livrar do seu algoz, mas ao mesmo tempo a ação de revidar contra o agressor pode ser lida para essas mulheres oprimidas e violadas como uma necessidade de lutar ou ao menos não permitir que seu sofrimento fosse sufocado pelo silêncio.

Em um processo ritualístico de tentativa de curar as feridas

[...] transfigurada pelo tradicional figurino andino e uma base branca de maquiagem, da viagem que como *Rosa Cuchillo* fazia para encontrar a alma do filho perdido, era recebida como uma espécie de xamã. Nesse horizonte de xamanismo e religiosidade popular somava-se a experiência imediata das perdas familiares num contexto dominado pelas desapareições e a aparição de sepulcros anônimos. A arte como ritual curativo tem sido proposta por criadores como Artaud e Joseph Beuys. (CABALLERO, 2011: 79)

Espectáculos onde as fronteiras entre a arte e a realidade são rompidas e o envolvimento do artista com o entorno é tão completo que sua arte passa a ser também sua história e seu grito por socorro, onde cada apresentação representa um risco para sua própria vida já que encenar espetáculos documentais durante os períodos de repressão era perigoso e arriscado. “Como a peste, o teatro é portanto uma formidável convocação de forças que reconduzem o espírito, pelo exemplo, à origem de seus conflitos” (ARTAUD, 1999: 26-27)

É quando o processo artístico faz parte da sua vivência e no palco a busca não está somente em curar as feridas do outro, mas também as suas.

Se a arte pode ser o espelho que nos traz de volta a visão da ótica tríplice que condiciona o ser, isso talvez pela sua natureza fronteira; não numa dimensão estritamente estética, mas pela sua própria natureza de convívio, de evento, de acontecimento, experiência compartilhada e perturbadora. Nesse tecido de sengregações estéticas e vitais emerge o conceito de liminar, esse estado de suspensão onde cada gesto soma, potencializando micro transformações reais e poéticas. (CABALLERO, 2011: 79)

### 2.3 *Sin Título: técnica mixta*

“*Sin Título: técnica mixta*” é um espetáculo performativo, feito num grande galpão que serve de referência à luta pela construção do “Museu da Memória” tão discutido entre os países hispano-latino-americanos. Uma grande instalação que se faz em forma de um grande museu, onde as personagens são bonecos desse museu que ganham vida e representam trechos da história do Peru. O público se localiza no espaço de atuação, em meio à cena, e tendo que se locomover de acordo com a movimentação das personagens. Este espetáculo foi criado em comemoração ao aniversário de quarenta anos do Yuyachkani e sobre o Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru.

*Sin Título: técnica mixta* – faz alusão direta à linguagem das artes visuais, explicitando sua hibridez com o uso de técnicas mistas. O dispositivo utilizado em instalações visuais foi levado à situação cênica. A instalação deliberou-se no espaço teatral não somente para se mostrar, mas também para ser modificada mediante às intervenções das ações dos performers. As situações desenvolveram-se no espaço-tempo, inspiradas nas dinâmicas processuais, reconstruindo-se diante dos espectadores, sem bastidores, sem saída do espaço onde executam a obra. Os espectadores podem transitar entre as estátuas viventes de um acervo-museu, editando suas próprias percepções a partir de associações pessoais e coletivas, praticando eles também as políticas da memória que evidenciam as formas em que “a tinta do poder” atua, borra ou torna invisível (DIEGUEZ, 2012: 5).

Ao entrar no espaço da apresentação de “*Sin Título: técnica mixta*” nos deparamos com documentos e materiais sobre partes da história do Peru, suas guerras e ditaduras. Esse material se encontra exposto em mesas de vidro, como as utilizadas nos museus para porteger documentos frágeis e antigos. Também se encontram fotos penduradas pelo espaço, com mais ou menos oitenta por cinquenta centímetros, com imagens de tropas militares e escombros enfumaçados do que parece ser uma zona de guerra. Além de anotações sobre a história do grupo e trechos de perseguições dos artistas pelo governo fujimorista e pelo Sendero Luminoso.

Na próxima sala, um galpão enorme, estão expostas, de forma a parecer um museu, bonecos de ditadores peruanos, roupas de mulheres andinas ensanguentadas, citações sobre a

Guerra Guerra do Pacífico,<sup>82</sup> fotos de desaparecidos, trechos de relatos e fatos históricos escritos nas paredes.

Os espectadores quando entram na sala percebem que não há lugares para se sentarem e, de forma desconcertante eles procuram um lugar a partir do qual podem assistir ao espetáculo. Não sabem eles que ainda poderão (ou terão) que se movimentar, caminhar pelo espaço voluntária ou involuntariamente porque, se um ator passar ao seu lado, eles terão que dar licença (DIEGUEZ, 2012: 5)

O espaço da encenação é configurado por seis praticáveis móveis que durante o espetáculo serão empurrados por jovens vestidos de estudantes seculares, os estudantes empurram os carrinhos simbolizando a juventude que impulsiona o caminhar da história. Esses praticáveis se movem sem prévio aviso deixando por vezes o espectador confuso e acuado dependendo da posição que se encontram durante a exibição.

Em cada canto da sala está um dos atores e atrizes que representarão personagens desse resumo de uma parte triste da história peruana. Eles e elas começam o texto em uníssono, até que vão assumindo seus lugares e contando as histórias de suas personagens cujas figurações performadas pelos atores rememoram episódios de trechos da história do seu país.

No início do espetáculo contextualiza-se a Guerra do Pacífico e a derrota do Peru para o Chile, várias personagens desfilam em nossa presença, em um momento está Ana Correa, representando a esposa do Almirante Miguel Grau<sup>83</sup>, sentada em um dos praticáveis móveis, ela está vestida de negro e segurando carinhosamente uma carta onde lê alguns trechos adaptados de cartas verídicas enviadas do Almirante para sua esposa,

Ana Correa assume uma presença que invoca uma personagem histórica real, a senhora Dolores Cabero, viúva do Almirante Miguel Grau. Comandante da marinha de guerra peruana, Miguel Grau é considerado um grande herói da resistência contra as ofensivas chilenas durante a Guerra do Pacífico e

---

<sup>82</sup> A Guerra do Pacífico foi um conflito ocorrido entre 1879 e 1883, confrontando o Chile às forças conjuntas da Bolívia e do Peru. Ao final da guerra, o Chile anexou ricas áreas em recursos naturais de ambos os países derrotados. O Peru perdeu a província de Tarapacá e a Bolívia teve de ceder a província de Antofagasta, ficando sem saída soberana para o mar, o que se tornou uma área de fricção na América do Sul.

<sup>83</sup> Miguel Grau Seminario (1834- 1879) foi um militar peruano, almirante e herói da marinha de seu país. Foi comandante da marinha peruana e do navio de guerra *Huáscar*, tendo participado em vários combates navais durante a Guerra do Pacífico. Recebeu o título de "grande-almirante" outorgado pelo congresso da República do Peru.

responsável por algumas vitórias em batalhas nas quais esteve ao comando do navio Huáscar. (SOUZA, 2014: 225)

Em outro canto está Augusto Casafranca, representado um dos intelectuais peruanos, talvez o poeta peruano Cesar Vallejo<sup>84</sup>, pois ele se encontra encostado em uma das paredes, com seu corpo contornado por trechos dos poemas de Vallejo (esse contorno faz analogia aos contornos feitos nos corpos em cenas de crime, mas esse está na parede e não no chão). O ator, num segundo momento, sobe uma escada e no nível superior lê ao microfone fragmentos do discurso de Manuel González Prada<sup>85</sup> sobre a derrota do Peru na Guerra do Pacífico. Parte desse texto é referente aos direitos dos índios e camponeses andinos que foram mão-de-obra utilizada durante a Guerra do Pacífico, mas discriminados e marginalizados após o fim da guerra. Essa carta também tem lida sua tradução em quechua.

Após a representação de trechos de cenas sobre a Guerra do Pacífico, passamos para momentos de mescla onde personagens do plantalto andino e personagens limenhos mostram seus sofrimentos pós-guerra, representados pela esposa ou mãe que vela o traje do soldado e das famílias de índios andinos que se veem obrigados à migrar em decorrência da Guerra. Num espaço cênico onde encenações são constantes e os cenários são repletos de significados há uma gama de elementos e textos que representam décadas da história peruana.

---

<sup>84</sup> César Abraham Vallejo Mendoza (1892- 1938) foi um poeta de tendência vanguardista, unanimemente considerado pela crítica especializada como um dos maiores poetas hispano-americanos do século XX e o maior poeta peruano, tendo sido também contista, romancista, dramaturgo e ensaísta.

<sup>85</sup> José Manuel de los Reyes González de Prada y Álvarez de Ulloa (1844-1918), ensaísta, pensador anarquista e poeta peruano. Foi a figura mais discutida e influente nas letras e na política do Peru no último período do século XIX. Destaca-se por suas fortes críticas políticas acentuadas principalmente após a Guerra do Pacífico. Foi diretor da Biblioteca Nacional do Peru de 1912 à 1914 e 1915 à 1918.



Figura 14: Sin Titulo: tecnica mixta. Fonte: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013



Figura 15: Sin Titulo: tecnica mixta. Fonte: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013



Figura 16: Sin Titulo: tecnica mixta. Fonte: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013

O período da ditadura e conflitos internos, das décadas de 1970 até os anos de 2000, começa a estar presente quando nos depararmos com uma professora autoritária e conservadora que se mostra uma verdadeira ditadora durante sua cena e os estudantes que empurram os móveis tornam-se parte da encenação na composição de uma fictícia sala de aula. Nessa cena Ana Correa é a professora<sup>86</sup> e Teresa Ralli uma das alunas, ambas disseminam suas fúrias belicosas. A professora como uma representante dos militares e a aluna como militante do PCP-SL, ambas com coreografias marcadas e investidas bruscas sobre a plateia que em alguns momentos assusta e nos deixa confusos quanto para qual lado nos deslocarmos no espaço. Essa cena é marcada pela euforia, e mesmo se tratando de um tema caro como a opressão e doutrinação de jovens estudantes há todo um humor acompanhando a cena que nos diverte e quebra a tensão das cenas anteriores. Essa cena culmina na cena dos políticos e autoridades peruanas das décadas de 1970 à 1990, representados através de máscaras, bonecos, e uma personagem com uma máscara de Montesinos sobre uma perna-de-pau que possui uma mão gigante para roubar os cofres públicos. Eles se apresentam num desfile cômico e sarcástico com máscaras estilizadas e figurinos bem elaborados.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Essa personagem da professora compõe um solo da atriz Ana Correa no trabalho intitulado “*Confesiones*” assistido por mim em agosto de 2013 na Casa Yuyachkani.

<sup>87</sup> A cena é retirada da performance *El Bus de la Fuga*, apresentada em maio de 2002, na *Semana Anti-corrupción*, em frente o Palácio da Justiça de Lima.



Figura 17: Sin Título: técnica mixta. Fonte: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013



Figura 18 e 19: Sin Título: técnica mixta. Fonte: [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 05 mai. 2013



Figura 20: Sin Título: técnica mixta. Lima, agosto de 2013. Foto: Amanda Hume.

Novamente o espetáculo se encontra em um momento triste, mas também poético, o momento das atrizes Ana e Débora Correa representarem as índias violadas e exploradas durante os ataques dos militares e dos senderistas junto à população mais desprotegida e afastadas dos grandes centros.

[...] no figurino andino de Débora são reproduzidos trechos do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, na *kushma asháninka*<sup>88</sup> que veste Ana Correa, estão projetadas as fotos que Vera Lentz<sup>89</sup> tirou de mulheres que foram escravizadas pelo Sendero Luminoso em comunidades da região da Amazônia peruana. (SOUZA, 2014: 226)

Não há texto, somente imagens e lanternas seguradas pelos figurantes que iluminam com mais precisão os trechos escritos no figurino de Débora. Frases reais e deladoras das atrocidades vividas por milhares de mulheres durante o conflito armado interno peruano. Sobre os abusos contra as mulheres foi relatado segundo a CVR

[...] uma prática que consistia desde a escravidão sexual até à união forçada, à prostituição forçada, à gravidez, aos abortos forçados e à violência sexual, muitas vezes executada por vários homens. [...] essas mulheres foram vítimas de violência tanto nas mãos dos agentes estatais (Exército, Marinha e Policiais), quanto nas mãos dos membros dos grupos de guerrilha (PCP-SL e MRTA). A maioria dessas mulheres era parte dos setores marginalizados do país, uma extensa parcela era analfabeta, 75% falantes do idioma quéchua e 83% de origem rural, camponesas ou donas de casa. (SOUZA, 2014: 146)

Na sequência uma bandeira composta por roupas vermelhas e brancas representando a bandeira do Peru é astreada em referência as pessoas sacrificadas em nome da pátria durante os anos de conflito armado interno e a Guerra do Pacífico, simbolizando os explorados e marginalizados em nome de uma pátria que não vê a todos como iguais, ao mesmo tempo essa análoga bandeira peruana busca também simbolizar a tentativa do país se recompor e unir-se enquanto povo e nação. Anterior a este momento há uma cena interessante de se analisar, que é cena de Jesus nos braços da Virgem Maria e do anjo que está próximo a eles. Essa cena

<sup>88</sup> Traje típico da comunidade *asháninka* do Peru.

<sup>89</sup> Vera Lentz Herriguel (1950) é fotógrafa e é um dos nomes mais famosos da fotografia jornalística do Peru. Durante o Conflito Armado Interno, ela percorreu por várias zonas afetadas pelo conflito e suas imagens percorreram o mundo. Grande parte faz parte da Mostra “Yuyanapaq” para recordar”, título de uma exposição permanente que tem lugar no sexto andar do Museo de la Nación, em Lima. Essa mostra constitui um relato visual do CAI e é composta por quase duas centenas de registros fotográficos que foram compilados durante as investigações realizadas pela CVR – Peru.

representa a indiossincrasia da aceitação e visão dos povos peruanos frente à religião católica imposta pelo colonizador que tendo como bárbaras as tradições dos povos incas dizimaram milhares em nome da fé, fé essa agora aceita e disseminada pelos peruanos. “Os embates de fronteira acerca da diferença cultural tem tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos [...]” (BHABHA, 1998: 21).

Notamos nesse trabalho do grupo o comprometimento dos atores com as suas próprias histórias, pois no caso do Yuyachkani todos os integrantes foram vítimas de perseguição e violência nos anos de conflito armado interno,<sup>90</sup> o que os levaram a questionar outros períodos de violência como a guerra contra o Chile (a Guerra do Pacífico), lutando para que períodos de barbárie não caíssem no esquecimento ou no lugar comum e que através da memória o povo se lembrasse e se possível fosse não permitisse que tempos de tamanho sofrimento voltassem a repetir.

É como nos fala Derrida sobre “romper o presente” e permitir que outras vozes sejam ouvidas. Sobre as vozes estrangeiras que precisam ser escutadas. Mas como falar por essas vozes sem ser através de um teatro marginal, que se mantém à margem e continua no lugar do exterior? Como voltar aquilo que não mais existe? O que se exorciza a partir do momento que se recorda? Falar dos excluídos sem estar excluído, essa foi uma das grandes conquistas do Yuyachkani, estar nos grandes circuitos teatrais e grandes eventos, ser reconhecido mundialmente falando de um povo excluído e utilizando de tradições renegadas ao folclore e a não arte para “[...] confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso” (BHABHA, 1998: 21). Realinhar as fronteiras rememorando o que se pretenderia esquecer ou deixar no abandono.

Quando o texto literário e o discurso político se descola das páginas dos livros ou do passado onde foram proclamados e se materializam no fazer teatral, ele ecoa, inclusive para os que não querem ouvi-lo, pois ele se traveste de uma arte para poder alçar voos maiores e ganha uma nova estética para poder repetir-se diversas vezes, pois a partir do momento que se transforma em partitura cênica ele possui a efemeridade do tempo da encenação, mas se mantem na repetição das vezes e lugares onde será encenado, levando para dintintos povos e dintintas culturas trechos da história do Peru que talvez jamais fossem conhecidos se não através dos palcos e ruas onde os trabalhos do Yuyachkani são representados. “Uma

---

<sup>90</sup> Em conversa com os integrantes do Grupo. Lima, agosto de 2013.

verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que aliás só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil” (ARTAUD, 1999: 24)

A dimensão espectral que sustenta a arte das repetições no espaço teatral coloca-nos diretamente frente ao dilema dos retornos. Aquilo que Richard Schechner chamou “comportamento recuperado” – e que outros têm refletido sobre, como arte das substituições ou a procura de originais mediante o experimento de seus suplentes e representantes – tem sido representado por Marvin Carlson como a “máquina da memória”. Segundo essa ideia o teatro, ao se constituir no espaço “para o reforço contínuo da memória através da substituição”, instala-se “entre as estruturas culturais humanas.” (DIEGUEZ, 2012: 3).

### 3 MANIFESTAÇÕES PACÍFICO-ATIVAS ENQUANTO PRÁTICA TEATRAL

*“Devemos não somente nos defender,  
mas também nos afirmar,  
e nos afirmar não somente enquanto identidades,  
mas enquanto força criativa.”*  
---Michael Foucault

O nome do Grupo surge junto a essa busca por uma identidade que representasse as ideias que com o tempo foram surgindo, e eles encontraram no idioma quechua a palavra *yuyachkani* que pode ser traduzida como “estou pensando, estou recordando” e representava muito bem o pensamento do grupo sobre a não perda da memória. Outra questão era a necessidade de intercambiar com a comunidade indagando o entorno frente aos acontecimentos políticos. Estar nos espaços das salas de teatro e trabalhar com os textos existentes não supria a busca do fazer teatral peruano para o Yuyachakani, “[...] a necessidade de refutar a imposição política e cultural derivada da conquista. O teatro europeu foi imposto desconhecendo as formas de representação que habitavam nessas terras.” (ZAPATA, 2011: 17)<sup>91</sup>

Durante esse processo de busca por um teatro originalmente latino-americano aparece em 1978 no Peru o *Odin Teatret* que tinha no seu fazer teatral um rompimento com as convenções teatrais e com a qual o Yuyachkani aos poucos vai se identificando e descobrindo novas maneiras de explorar seu processo de criação. Uma das particularidades do Odin era

---

<sup>91</sup> No original: [...] la necesidad de refutar la imposición política y cultural derivada de la conquista. El teatro europeo fue impuesto desconociendo las formas de la representación que habitaban en estas tierras [...]

trabalhar com o teatro oriental, onde os movimetos e ações são mais valorizados do que do texto em si, desconfigurando o textocentrismo tão caro ao teatro convencional da época.

A chegada do *Odin* por estas terras produziu definitivamente um sistema teatral na América Latina e foi em Ayacucho, no meu entender, que se assentaram as bases desta influência. Penso que a sua aceitação e rejeição ao mesmo tempo foi causada pelo fato de haver um movimento teatral emergente com muita clareza do que tinha que ser feito, mas ao mesmo tempo bastante retórico; revolucionário em ideias, mas em muitos casos conservador nas formas, sem iniciativas muito claras para o ator e a sua técnica. Este é um ponto importante, porque esse vazio permitiu ao *Odin* dar-nos uma alternativa teatral, direcionada fundamentalmente para o ator. As técnicas são as maneiras como respondemos às nossas necessidades, os grupos precisávamos de ferramentas novas que fossem úteis para enfrentar novos cenários e novos públicos. (ZAPATA, 2011: 187-188)<sup>92</sup>.

Criações que partiam das experiências dos atores e das improvisações durante os ensaios valorizando gestos e dança na prática de partituras de ações. Entre os processos de experimentação o grupo teve contato com Antunes Filho em Cuba no ano de 1992 durante a oficina “Técnicas do Ator para a Expressão e Distanciamento”, consistindo na pesquisa do equilíbrio precário, onde partindo de movimentações provenientes da coluna desenvolve-se uma linha imaginária que permite uma flexibilidade, mas ao mesmo tempo um eixo central, onde o contrapeso se dá pelos calcanhares e cotovelos. Antunes Filho também fala da completude do ator e como o corpo tem que estar preparado antes que se pense em trabalhar os textos, da necessidade de ter um corpo hábil e atento com os músculos preparados e flexíveis que devem ser lapidados através da aprendizagem da dança, canto e habilidade com instrumentos musicais, e mais uma gama de informações que muito auxiliaram nas

---

<sup>92</sup> No original: La llegada del Odin por estas tierras había producido definitivamente un sismo teatral en Latinoamérica, y fue Ayacucho, a mí entender, donde se asentaron bases de influencia. Pienso que su aceptación y rechazo al mismo tiempo se debió a que teníamos un movimiento teatral emergente con mucha claridad de lo que había que hacer, pero también al mismo tiempo bastante retórico, revolucionario en las ideas, pero en muchos casos conservador en las formas, sin iniciativas muy claras para el actor y su técnica. Este es un punto clave, porque ese vacío permitió al Odin dar una alternativa teatral, fundamentalmente para el actor. Las técnicas son las maneras como respondemos a nuestras necesidades. Los grupos necesitábamos herramientas nuevas que nos fuesen útiles para enfrentar nuevos escenarios y nuevos públicos.

experimentações do Yuyachkani.<sup>93</sup> Essas investigações corporais e a busca no teatro e nas práticas orientais foram dando forma ao corpo dos atores do Grupo.

Um termo utilizado pelo Grupo é acumulação sensível, “[...] trabalho de investigação que fazem os atores a partir de seu treinamento e improvisações” (ZAPATA, 2008: 206)<sup>94</sup>, onde os atores vão utilizando elementos para improvisação e a soma das ações retiradas desses experimentos darão corpo à cena. Muitas vezes experimentações são abandonadas e se inicia novamente, mas nunca do zero, porque uma vez experimentada uma vivência não há como negá-la, ela pode ser adaptada e ficar escondida sob outra, mas uma vez presente, sempre estará lá.<sup>95</sup> Essa acumulação está nos objetos e também no trabalho corporal desenvolvido. Miguel diz que não há uma fórmula, mas sim processos de criação coletivos.

O trabalho de ator desenvolvido pelos integrantes do grupo foi aperfeiçoar o melhor possível seus corpos, através das práticas do *tai chi*, *kung fu*, danças tradicionais peruanas (os *takis*), danças clássicas, práticas de instrumentos musicais diversos, que fizeram do trabalho dos atores um campo ampliado de possibilidades. Na entrevista que fiz com Ana Correa ela me disse que na viagem que fizeram para Itália eles foram visitados por Grotowsky que lhes concedeu uma entrevista, dentre as perguntas uma delas foi como eles deveriam proceder em meio a dois fogos cruzados que era o conflito armado interno, qual conselho ele daria para que continuassem a fazer teatro e Grotowsky disse que deveriam ser bons e afinarem suas vozes e seus corpos e que desde então todos do Grupo treinaram e se dedicaram mutuo, de tanto medo que tinham.<sup>96</sup>

As práticas do teatro oriental, danças tradicionais peruanas e os *takis*<sup>97</sup> permearam os trabalhos do Grupo sem eliminar a modernidade vinda do teatro contemporâneo sendo através da projeção de vídeos, a introdução da performance, o uso de espaços inovadores com palcos móveis e salas de teatro que mais se parecem com museus ou os espetáculos que se apresentam de forma fragmentada e em diversos espaços da sala simultaneamente, tudo isso aliado aos temas que são sempre relativos às questões políticas e sociais que são a base do fazer teatral do Yuyachkani.

<sup>93</sup> Sobre a oficina com Antunes Filho. Notas retiradas do livro *Rayces y Semillas* (ZAPATA, 2011)

<sup>94</sup> No original: trabajo de investigación que hacen los actores a partir de su entrenamiento e improvisaciones.

<sup>95</sup> Em *Laboratório Abierto Yuyachkani 2013*. Lima, agosto de 2013.

<sup>96</sup> Entrevista na íntegra no Anexo B.

<sup>97</sup> *Takis* são manifestações artísticas andinas pré-hispânicas que mesclam a danças e o teatro. Eles foram proibidos de serem apresentados durante o período de colonização.

A construção do trabalho dramaturgico se fez com base no teatro documental, termo nomeado por Peter Weiss.

Desde os anos sessenta alguns criadores utilizaram a cena para testemunhar as memórias do horror. O teatro documental de Peter Weiss abordou textos dramaturgicos e teóricos que propunham a incorporação de testemunhos e documentos como suporte artístico. Nesse processo de transposição os materiais históricos adquiriam uma espécie de pátina poética, em seguida representantes simbólicos da realidade em torno de uma ficção. O cenário do Teatro-Documental – dizia Weiss – não mostra a realidade momentânea, se não a cópia de um fragmento de realidade, arrancado da continuidade viva (ZAPATA, 2008: 21).<sup>98</sup>

A utilização de material documental para criação dos textos são presente em todas as obras do Yuyachkani desde seu primeiro trabalho “*Puño del Cobre*” de 1972, criado sobre a greve dos mineiros de Cerro de Pasco no Peru, onde através das experiências vividas com os trabalhos de Boal e Brecht foi criado o primeiro trabalho do Grupo em contato direto com a comunidade. Na construção de um espetáculo para a população peruana e feita pela população. Essa experiência foi marcada pela introdução do Teatro do Oprimido de Boal no espetáculo, mas que não foi bem recebido pelos mineiros ali representados que se queixaram da falta de figurino que os caracterizassem, pois os atores estavam vestidos de roupas cotidianas no intuito de mostrar, como no Teatro do Oprimido, que qualquer um pode fazer teatro. Evento que marcou a história do Yuyachkani que passou a trabalhar sobre as concepções do Teatro do Oprimido, porém com os figurinos e elementos representantes da cultura peruana, e, que se faziam elementares para caracterizar e fortalecer um teatro tipicamente peruano.

É sobretudo, o desejo de desenvolver a nossa arte em diapasão com a época em que ela se insere que nos impede, desde já, a deslocar o nosso teatro, o teatro próprio de uma época científica, para os subúrbios das cidades; aí ficará, a bem dizer, inteiramente à disposição das vastas massas de todos os que produzem em larga escala e que vivem com dificuldade, para que nele

---

<sup>98</sup> No original: Desde los años sesenta algunos creadores utilizaron la escena para testimoniar las memorias del horror. El teatro documental de Peter Weiss aportó textos dramaturgicos e teóricos que propunham a incorporación de testimonios y documentos em soportes artísticos. En este proceso de transposición los materiales históricos adquirirían una especie de pátina poética, entonces representantes simbólicos de la realidad em el entorno de una ficción. El escenario del Teatro-Documento – decía Weiss – no muestra ya la realidad momentanea, sino la copia de un fragmento de realidad, arrancado de la continuidad viva.

possar divertir-se proveitosamente com a complexidade de seus próprios problemas. É possível que achem difícil remunerar a nossa arte, é possível que não compreendam, logo à primeira vista, a nossa nova forma de diversão, e, em muitos aspectos, nós teremos de aprender a descobrir aquilo de que necessitam e de que modo necessitam: mas poderemos estar seguros do seu interesse.(BRECHT, 1978: 108)

Controli-se então um teatro feito pelo povo peruano, para o povo peruano e com o povo peruano, de uma forma que os tocassem e envolvessem, e, para isso a inserção de trajes tipicamente peruanos e o uso de máscaras das danças tradicionais se fez presente, figuras do imaginário popular e da cosmogonia andina, além de novas propostas com a estilização de imagens de personagens representantes da história do país, como políticos e generais.

Para a construção dramatúrgica se utilizavam de documentações tanto orais quanto escritos. Com base na arte documental os textos do Yuyachkani eram quase sempre recortes de depoimentos, artigos de jornais, imagens sobre questões político-sociais e mesmo nos espetáculos que partiram de obras literárias, como “*Adiós Ayacucho*” e “*Rosa Cuchillo*”, também tiveram em suas adaptações recortes documentais, sendo através de depoimentos, imagens ou outro meio de documentação dos fatos ocorridos durante os anos de conflitos no país.

### 3.1 Criação sobre opressão e sob repressão

Os artistas latino-americanos viviam os tempos difíceis de ditadura e opressão e necessitavam de novas alternativas para expressar suas ansias criativas. Em 1982 é criado pelo Yuyachkani o projeto *Migración y Marginalidad* onde pela primeira vez é apresentado o espetáculo *Músicos Ambulantes*<sup>99</sup> e em 1985 a peça encenada foi *Encuentros de Zorros*<sup>100</sup>. Esse projeto objetivava levar o teatro para as áreas mais afastadas da capital do país. Uma das derivações de *Migración y Marginalidad* foi no ano de 1990, com o nome de *Primeiro*

<sup>99</sup>Comédia musical que conta a história de quatro animais músicos, um burro da Serra, um cachorro da Costa, uma galinha de Chíncha e uma gata da selva amazônica. “*Los Músicos Ambulantes*” recorrem à diversidade musical e cultural dos seus locais de origem. Disponível em : [www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org). Acesso: 17 abr. 2014. No original: Comedia musical que cuenta la historia de cuatro animales músicos, un Burro de la Sierra, un Perro de la Costa, una Gallina de Chíncha y una Gata de la selva, “*Los Músicos Ambulantes*”, que recogen la diversidad musical y cultural de sus lugares de origen.

<sup>100</sup> Espetáculo de criação coletiva com Peter Elmore, 1975.

*Encuentro de Teatro por la Vida*, em parceria com a APRODEH (Ação Pró-Direitos Humanos), o Yuyachkani passa a acompanhar o movimento de campanha contra os desaparecimentos forçados das décadas de 1980 e 1990, onde espetáculos eram apresentados durante festivais ou de forma independente junto ao Palácio da Justiça de Lima e nas comunidades mais afetadas.

No ano de 2000 é criada a CVR do Peru e o Yuyachkani passa a acompanhar de perto os processos em trâmite. Em agosto de 2003 iniciam as audiências públicas da CVR e os espetáculos encenados pelo Grupo criados com base na transcrição documental atuam não somente para somar às audiências enquanto arte como ferramenta política, mas também para confortar as famílias dos mortos e desaparecidos.

Para o Yuyachkani foi possível apresentar seus trabalhos nos povoados mais afetados como Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Sicuani, Abancay, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huanta e Huancayo, através da iniciativa do SER (Serviços Educativos Rurais) através da iniciativa de uma campanha chamada “*Para Que No Vuelva a Suceder*”, criada com intuito de divulgar as audiências da CVR, nesse projeto foram apresentados “*Adiós Ayacucho*” e “*Antígona*”<sup>101</sup>

Nas palavras da Comissão “as audiências ajudaram a recolher verdades até então ocultas, mas só constituíram o primeiro e necessário passo de uma ampla tarefa. Temos constatado que a voz das vítimas não somente se chocavam com a história oficial herdada do regime autoritário que presidiu Alberto Fujimori, senão de uma enorme indiferença”. Sem demora temos que sinalar um papel solidário que tem nesse processo os organismos dos direitos humanos, setores da igreja e outras organizações da sociedade civil que tem cumprido uma tarefa importante nas realizações das Audiências Públicas.<sup>102</sup>

Uma vez que o trechos de documentos ganham vida poética, passam a ecoar por outros espaços representado com poesia e singularidade, tomando espaços em festivais e

<sup>101</sup>Espetáculo do Yuyachkani com base na adaptação de Antígona de Sófocles. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/eng/newsletter/issue8/pages/rubio.shtml>

<sup>102</sup>No original: En palabras de la Comisión, “*las audiencias ayudaron a recoger verdades hasta entonces ocultas, pero sólo constituyeron el primer y necesario paso de una amplia tarea. Hemos constatado que la voz de las víctimas no sólo se enfrentaba a la historia oficial heredada del régimen autoritario que presidió Alberto Fujimori, sino de una enorme indiferencia*”. Sin embargo hay que señalar el papel solidario que han jugado en este proceso los organismos de derechos humanos, sectores de la iglesia y otras organizaciones de la sociedad civil que han cumplido una tarea importante en la realización de las Audiencias Públicas. Entrevista com Miguel Rubio sobre as audiências da CVR. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/eng/newsletter/issue8/pages/rubio.shtml>. Acesso em 14 de abr. 2014.

turnês, eles poderão apresentar situações peculiares de seus entornos que talvez jamais fossem visto por outras culturas e sociedades que não através do fazer artístico. Quando o Yuyachkani personifica os problemas do seu entorno auxiliando na construção da memória de um *ethos* coletivo, o teatro e a performance ultrapassam as fronteiras do lúdico. Somando poesia e questões sociais através da arte documental tornam-se uma nova maneira de manifestar-se, uma maneira pacífico-ativa, mas que se faz tão potente em alguns momentos como o embate direto através de armas e ações diretas.

O teatro deve igualar-se à vida, não à vida individual, ao aspecto individual da vida em que triunfam as PERSONALIDADES, mas uma espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e em que o homem nada mais é que um reflexo. Criar Mitos, esse é o verdadeiro objetivo do teatro, traduzir a vida sob seu aspecto universal, imenso, e extrair dessa vida imagens em que gostaríamos de nos reencontrar. E com isso chegar a uma espécie de similitude geral e tão poderosa que produza instantaneamente seu efeito. Que ela nos libere, a nós, num Mito que tenha sacrificado nossa pequena individualidade humana, como Personagens vindas do Passado, com forças reencontradas no Passado. (ARTAUD, 1999: 137)

Quando os atores e atrizes do Yuyachkani emprestavam seus corpos para narrar a história dos silenciados nos anos de ditadura militar, eles também emprestavam suas vidas, pois a partir do momento que questionavam o sistema governamental vigente, diretamente corriam riscos de, perseguição, tortura e até morte. Mas não é isso que vemos em cena, o que vemos em cena, são espetáculos com uma estética bem elaborada e com o lugar do faz-de-conta mesclado à realidade vigente. Não vemos a opressão em cena, essa verdade só pertence aos atores quando deixam o palco. No palco não há o panfletagem, há outro lugar do discurso político, o lugar da vivência de partes da vida do povo andino peruano, onde se mesclam os heróis e os vilões, sem bandeiras, só registros, sem conceito moralizante.

Trabalhando temas como as questões das mulheres, dos trabalhadores do campo, das minas, dos explorados e discriminados o Yuyachkani está transformando seu entorno a não permitir que se esqueçam para que não volte a repetir. Dentre o repertório do Grupo consta oficinas para mulheres violadas durante o conflito armado interno, oficinas pedagógicas para estudantes aprenderem através do teatro a história da política peruana, entre outras, e assim vão construindo suas bases de atuação com a comunidade e para a comunidade.

Em conversa com Ana Correa e Teresa Ralli elas falaram sobre os trabalhos que o Grupo desenvolve com as mulheres violadas tentando dar-lhes novamente o direito ao desejo de sonhar e sentirem-se respeitadas enquanto pessoas. Um boa parcela das mulheres campesinas foram vítimas de abusos sexuais por parte das tropas do governo, dos senderistas e integrantes do MRTA, essas mulheres foram sequestradas, obrigadas a práticas de esterelização forçada, a manterem relações sexuais com vários homens e a maioria dessas mulheres não teve apoio dos familiares frente ao ocorrido, o que fez com que muitas dessas mulheres nunca contassem seu sofrimento e tentam através das oficinas oferecidas por Ana, Teresa e Débora, voltar a sentir-se dignas de terem tais crimes punidos ou ao menos delatados.

Em 2007, o grupo Yuyachkani, através de uma ação cênica criada por Débora Correa e Ana Correa, em “*Nunca más contra ninguna mujer*” (2007), leva às praças a encenação do corpo feminino, trazendo à cena a memória individual e coletiva de mulheres que passaram por traumas relacionados à violência sexual, durante as duas décadas (1980 e 1990) de conflitos violentos. Em 2011, as duas criadoras apresentam em Cusco a ação documentada *Kay Punku* (Esta Porta), de 2007. Baseada em documentos da CVR, essa ação (idealizada para ser encenada em Centros Comunitários do Programa *Vaso de Leche* e em *Comedores Populares*) faz citações de testemunhos de mulheres de Ayacucho, Huancavelica, Huanaco e Apurímac.(SOUZA, 2014: 147)<sup>103</sup>

Durante as décadas de conflito vários ocorridos levaram o Grupo a se manterem sob alerta, ameaças de ambos os lados eram feitas contra os integrantes. Telefonemas anônimos ameaçadores e todo um período de dificuldade para os integrantes que não sabiam de onde vinham as ameaças. Em entrevista com Ana Correa, ela me conta que todos do Grupo tinham guardado numa das salas da Casa Yuyachkani passaportes, dinheiro e passagens para o Equador. Eles estavam receosos porque tinham filhos e família. Essa situação se manteve por anos, mas não enfraqueceu os trabalhos, pelo contrário, eles conseguiram formas alternativas de trabalharem, como se dividirem em pequenos grupos para não perderam a chance de falar em tempos difíceis, quando a comunidade peruana tanto deles precisou.

---

<sup>103</sup> *Vasos de leche* são espaços coletivos, fundados pelo governo peruano, onde são servidos alimentos para a população mais carente, voltada para a tentativa da erradicação da desnutrição infantil. Os Comedores Populares são espaços semelhantes, porém voltada para a alimentação de adultos.

Por alguns dias em frente à Casa do Grupo saímos e encontrávamos um casal de namorados que se abraçavam e beijavam quando abríamos a porta. Obviamente nos vigiavam. Mas não sabíamos ao certo, nem soubemos depois de qual lado vinha o interesse em saber o que fazíamos. Essa situação fazia com que os ensaios se tornassem ainda mais tensos. (ZAPATA, 2008: 48)

Augusto Casafranca contou-me que em uma apresentação dos trabalhos ele escapou por pouco de ser preso. Eles apresentavam alguns trabalhos e no espetáculo representado por Augusto sua personagem estava todo tempo de máscara então não se podia ver seu rosto. Durante a apresentação os companheiros do Grupo notaram a presença de militares e aconselharam Augusto a sair por baixo do palco improvisado e ir embora de lá que eles cuidariam do resto. Augusto foi embora e os demais companheiros foram presos, quando indagados sobre quem era a pessoa com a máscara que satirizava as autoridades, eles disfarçaram o máximo que puderam e disseram não saber quem era o ator do solo apresentado anteriormente e que precisavam ir embora porque Teresa Ralli era muito nova e seu pai devia estar preocupado com sua demora. Eles foram liberados depois de passarem horas na delegacia.<sup>104</sup> Essa foi uma conversa com Augusto Casafranca quando falávamos sobre as formas de proteção que os artistas devem ter durante períodos de conflito e ele disse que o uso de máscaras em circunstâncias extremas podem ser a solução, onde o ator precisa se conservar para continuar trabalhando e através da máscara ele pode se esconder, o que para ele funcionou muitas vezes.

### **3.2 Laboratório Abierto Yuyachkani**

Em agosto de 2013 tive uma experiência prática com os integrantes do Yuyachkani. Um laboratório de nove dias em que se trabalhava o corpo, a voz, máscaras e elementos, além da desmontagem de alguns espetáculos do Grupo.

No dia da chegada assistimos o espetáculo “*Los Músicos Ambulantes*” e na manhã seguinte começamos os trabalhos. Iniciávamos sempre nossas atividades com uma hora de *tai chi* antes do café da manhã todos os dias. Depois do café íamos para a sala de espetáculos,

---

<sup>104</sup> Essa história aconteceu nos primórdios do Yuyachkani, quando Teresa Ralli era a única mulher do Grupo. Augusto não me contou em detalhes tudo que se passou; essa foi uma conversa informal que tivemos após a oficina de máscaras ministrada por ele e Débora Correa. Lima, agosto de 2013.

onde se davam as apresentações e as oficinas. Começamos com a desmontagem de “*Los Músicos Ambulantes*”.

O espetáculo “*Los Músicos Ambulantes*”<sup>105</sup>, mais antigo do repertório do grupo ainda em circulação, conta através da música um pouco das culturas provenientes das diferentes regiões do Peru. Essa escolha foi feita porque Chico Buarque já havia feito no Brasil uma versão do texto original, onde os animais se revoltam contra a exploração dos donos em analogia à insurgência de trabalhadores grevistas, então o Grupo decide optar pela caracterização de cada animal com a diversidade cultural do país, sendo assim uma forma de também homenagear as distintas tradições peruanas e deixando a questão política das grandes greves ocorridas no Peru para outros espetáculos. O trabalho corporal para desenvolver as personagens partiu do estudo das danças típicas de cada região, aliada à prática de instrumentos musicais. O uso das máscaras também está presente nesse trabalho, em composição com figurinos característicos das regiões representadas.

Depois do almoço houve uma conferência com o diretor Miguel Rubio Zapata, que nos falou sobre o processo de criação do grupo, a acumulação sensível, a perseguição política, a dificuldade em apresentarem-se nos anos do conflito e a gratidão em terem o trabalho reconhecido mundialmente. Falou das experiências com outros grupos e pesquisadores teatrais e sobre a longa jornada de quarenta e dois anos do Yuyachkani até o presente dia. Miguel explicou que trabalha o estado de atenção com os atores e o corpo codificado (peso, força e corpo vivo), investigando onde está o canal de literalidade do corpo com a estrutura de texto, e que se corpo e texto conseguem estar juntos na mesma improvisação já é o princípio da criação. Finaliza dizendo que o trabalho do ator é criar e do diretor selecionar.

À noite assistimos “*Antígona*” e no dia seguinte assistimos a desmontagem do espetáculo. Teresa Ralli nos contou da estreia em 2000 e como era fazer um monólogo onde ela representava quatro personagens, Antígona, Creonte (o rei), o Oráculo e Ismênia (irmã de Antígona), onde a transferência de uma personagem para outra se dava através de uma palma caracterizando a passagem da cena. A utilização de animais para criar as personagens, sendo Antígona uma cervo e Creonte um tigre, assim como todo o processo, veio da experimentação durante a oficina de teatro *Nô* onde trabalhavam o não representar, o sentir, a ausência, a precisão e a força. A cadeira utilizada (único elemento e cenário do espetáculo) partiu do contato com imagens de um pintor peruano que trabalhava em seus quadros distintas maneiras

---

<sup>105</sup> Mais sobre *Los Musicos Ambulantes* em nota de rodapé 99.

de sentar, dessa investigação ficou a cadeira que representa todos os diferentes espaços da cena: a cadeira, o trono, a cama, a árvore. O figurino é um macacão feito de gaze simbolizando os ferimentos de quem sofre por seus mortos e também representando os próprios mortos e feridos. Teresa Ralli também contou o motivo de ter se interessado pelo texto, que surgiu da vontade de falar sobre as mulheres violadas nas décadas de conflitos. Oficinas eram oferecidas para a parcela da população oprimida e, durante o período que passou com essas pessoas, Teresa sentiu necessidade de contar através de *Antígona* a aflição das mulheres que assim como a personagem não podiam enterrar seus entes queridos. A sensação de instabilidade civil, cultural e social que atravessava o país e toda a impunidade frente aos crimes e o silêncio das vítimas que não podiam falar dos desaparecidos foram a base textual do trabalho. A criação documental partiu de poemas de Watanabe<sup>106</sup> e da troca com as mães da Praça de Maio<sup>107</sup>, que buscavam seus filhos. Teresa Ralli e Miguel Rubio encontram no texto de Sófocles espaço para anexar esses elementos e compor um espetáculo cênico performativo que fala do presente se valendo dos horrores da guerra que mesmo 2500 anos depois ainda são tão semelhantes. Sobre a acumulação sensível a atriz nos diz que significa entrar em um quarto com os olhos vendados e haver nesse quarto músicas que tenham algum sentido para quem está ali, que contenha também imagens do que aconteceu naquele dia, porém tudo isso está em sua mente, não no espaço, e cada um dos integrantes entra nesse quarto usando os elementos de formas distintas.

Após a desmontagem tivemos a oficina, com duração de três dias, *El objeto y el ritmo en el entrenamiento del actor* com Julián Vargas e Ana Correa. Inicialmente trabalhamos com Julián que nos propôs movimentações que partissem de estímulos internos dos nossos corpos e através do ritmo guiado por diferentes instrumentos musicais (violino, baixo, sax, entre outros) seguíamos experimentando. No segundo momento exteriorizávamos os estímulos em pequenas pausas e acelerações, seguindo o ritmo dos instrumentos, ora quebrando com a cadência. Para finalizar essa experimentação passamos a explorar o deslocamento com essa significação de ritmo corporal, onde buscamos meios alternativos de deslocar-nos em diálogo

<sup>106</sup> Jose Watanabe Varas (1945-2007). Poeta peruano. Trabalha em seus poemas a questão crioula da cultura peruana. Seus poemas são considerados *haikus* (é uma forma poética de origem japonesa, que valoriza a concisão e a objetividade e seus poemas possuem três linhas)

<sup>107</sup> As Mães da Praça de Maio surgiram na Argentina e reunia mães na busca de informação sobre o paradeiro de seus filhos desaparecidos durante a ditadura de 1976. Posteriormente essa ideia se espalhou para os demais países da Latino-América num intuito de fortalecer a busca dessas mães e fazer ecoar com mais força suas lutas.

com o corpo no espaço, além da investigação dos planos baixo, médio e alto. Terminamos o segundo dia assistindo aos espetáculos “*Adiós Ayacucho*” com Augusto Casafranca e “*No me toquen ese vals*” com Julián Vargas e Teresa Ralli.

Iniciamos o terceiro dia com a desmontagem de “*Adiós Ayacucho*”, Augusto e Miguel falaram sobre como fazer o corpo e a voz de um morto e a importância das festas populares que não pararam de acontecer mesmo durante os anos de conflito interno e “até onde foi possível resistir através da manifestação cultural”<sup>108</sup>. Eles disseram também que as pessoas começaram a se acostumar com a violência e era necessário romper esse paradigma da aceitação. Os elementos utilizados foram: terra e o fogo e o ritual de velar as roupas em cena se deu porque é tradição entre os povos peruanos manter a roupa do morto oito dias e no nono dia ir até o rio lavá-las para que o morto possa encontrar seu caminho de descanso por entre as terras de *kay*, *uqhu* e *hanaq*. A preparação corporal veio das práticas de *tai chi* e artes marciais mescladas com alguns passos da dança *copac qolla*. O arranjo musical é executado por Ana Correa e se dá mais como acompanhamento rítmico influenciando na respiração e na partitura cênica do que uma trilha sonora em si, porque em 1990 não se podia viajar com instrumentos musicais para algumas regiões do Peru, então a trilha foi feita sobre instrumentos que pudessem ser encontrados em diversas regiões do país e que pudessem ser substituídos caso fosse necessário. A sequência dramática foi criada com base em objetos e uma mímica estilizando ações como datilografar uma máquina imaginária ou estar pendurado em um caminhão, dando um ar bufonesco para falar de um tema tão sério, contruído sobre o mito do *Incarri*. Miguel nos diz que “recompor-se é uma decisão política” e por isso também o uso desse mito.

A próxima atividade seria a desmontagem de “*No me toquen ese vals*” onde Rebeca Ralli nos conta que sua personagem foi uma representação de um período de sua vida na qual esteve internada em um hospital sem poder andar por meses e por isso usa uma cadeira de rodas, em analogia à imobilidade de muitas pessoas nos anos de conflito e também da sua experiência e não poder andar por um período. Julián Vargas representa um baterista solitário em analogia aos seus amigos mortos e desaparecidos durante os anos de conflito. Ambos são como espectros que vivem em um bar abandonado e destruído pela guerra. Houve um arduo trabalho para que a construção da problemática de cada ator não se tornasse uma terapia para as personagens, e esses elementos foram explorados através do questionamento de: por que?

---

<sup>108</sup> Fala de Augusto Casafranca em desmontagem de *Adiós Ayacucho*.

como? e, para que? Depois de rompida a fronteira, onde a arte perde o sentido terapêutico para habitar o espaço do teatro ritualístico com o intuito de curar não somente os que o executam, como os que assistem. Elementos do conflito armado foram colocados, como a falta de mobilidade e apatia provenientes do externo não como pessoal das personagens, que se veem impedidas de saírem do bar porque não há corpos nem há para onde irem. O trabalho é feito sobre a noção de tempo e morte. Com partitura corporal criada sobre a ideia da imagem estática, onde se trabalha o estar e não o fazer, a base de criação foi o silêncio e a pausa.<sup>109</sup>

Após a desmontagem de “*Adiós Ayacucho*” e “*No me toquen ese vals*”, seguíamos com os processos de criações coletivas. Assistimos vídeos de intervenções propostas pelo Grupo ao longo de sua carreira e as atividades oferecidas fora da Casa Yuyachkani como as oficinas nas comunidades criadas sobre a reapropriação dos recursos cênicos do trabalho de Augusto Boal e do escrito socialista marxista de José Carlos Mariátegui<sup>110</sup>. Mariátegui diz que “a burguesia quer do artista uma arte que corteje e adule seu gosto medíocre” e que é trabalho do artista romper esse paradigma. No vídeo performance assistimos o trabalho “*La última reina*”<sup>111</sup>, e o registro das performances “*El lugar ocupado*”<sup>112</sup>, partes do projeto *El lugar ocupado*, em uma análise da resignificação dos espaços públicos e lugar dos atores enquanto atores sociais.<sup>113</sup>

Assistimos o espetáculo “*Confesione*” de Ana Correa e iniciamos as atividades do quarto dia, com a oficina *Trabajos de Actor Sobre su Voz* com Teresa e Rebeca Ralli, trabalhando inicialmente um aquecimento individual e passando para a uma roda onde fizemos alguns exercícios de respiração baseados nas práticas da *yoga*. Exercitamos a

<sup>109</sup> Esse espetáculo se passa com os dois atores sentados todo o tempo de frente para a plateia e suas movimentações são sobre seus assentos, um banco de bateria para Julián e uma cadeira de rodas para Rebeca.

<sup>110</sup> Nasceu em Moquega, Peru 1894. De família pobre, autodidata, torna-se “artífice de sua própria grandeza” e se abre “às questões de seu tempo, primeiro como homem de imprensa, depois diretamente como ator político”. Forçado a deixar o país, vai para a Itália, onde acompanha atentamente o movimento fascista, estuda as suas bases sociais e, ao mesmo tempo, com interesse redobrado e adesão intelectual e ideológica, analisa a formação da esquerda comunista. De volta ao Peru, funda, em 1928, o Partido Socialista do Peru. Em 1929, funda a Confederação Geral dos Trabalhadores do Peru (CGTP). Morre, em Lima, em 16/4/1930, com 36 anos incompletos. O corpo é velado na casa da Calle Washington, izquierda por grupos de operários. Na tarde do dia seguinte, milhares de trabalhadores, organizados pela CGTP, entoam a Internacional em sua homenagem.

<sup>111</sup> Essa performance pode ser vista em: <https://www.youtube.com/watch?v=ecv-TtGf3Rc>

<sup>112</sup> O projeto “*El Lugar Ocupado*” consistia em apresentação de espetáculos e oficinas em lugares diversos: praças, ruas, escolas, parques, restaurantes populares entre outros.

<sup>113</sup> Esses vídeos fazem parte do acervo do Yuyachkani.

pronúncia de vogais e consoantes e a diferenciação muscular em cada pronúncia. Depois o uso do corpo para contar histórias experimentando diversas posições corporais para a mesma narrativa. O caminhar e a diferença entre contar a história para si e para o outro, os tons de voz que automaticamente surgem em nosso corpo em situações distintas e como trabalhá-los em favor da necessidade dramática. Entonações alegres, tristes e o uso da pausa e do silêncio, o estar presente e não estar representando, o corpo enquanto registro da cena.

Na parte da tarde trabalhamos a terceira parte da oficina *El objeto y el ritmo en el entrenamiento del actor* onde em círculos exercitamos ao som da música atos de empurrar, puxar, socar, abrir, jogar e levantar. Essas ações foram experimentadas com variações de intenções. Depois em duplas buscamos encontrar a pulsação e marcar a sonoridade corporalmente, como o batimento cardíaco, a respiração, o piscar de olhos ou uma junta que estrala. As pessoas iam completando os sons umas das outras até surgirem espontaneamente partituras sonoras e corporais. Experimentamos em duplas, depois, trios, passando para quintuplos e finalizando em grande dois grupos. Haviam ao todo quarenta e três pessoas na oficina. Passando para a parte final com Ana Correa, continuamos com a manipulação dos objetos. No espaço, em duplas, segurávamos um bastão de madeira (um cabo de vassoura) com as palmas das mãos, sem os dedos e tínhamos que equilibrar o bastão movimentando pelo espaço. Ora colaborávamos com o parceiro, ora oprimíamos trabalhando em disputa. Posteriormente, as duplas se uniam e os trabalhos eram desenvolvidos por quatro pessoas. Num segundo momento formamos uma grande roda onde nos posicionávamos em frente ao bastão e com uma distância igual entre todos os participantes da oficina, nos movimentávamos para a direita e o parceiro da esquerda vinha para o nosso lugar e segurava nosso bastão, não podíamos deixar os bastões caírem durante a troca de lugares. Depois livremente fazíamos experimentações com nossos bastões e trabalhávamos principalmente a ideia de não o deixar cair, explorando ao máximo as possibilidades que ele nos permitia enquanto extensão dos nossos corpos ou gestos, sempre seguidos de um ritmo interno proposto por nós mesmos. Para finalizar esse trabalho incluímos os elementos empurrar, puxar, abrir, lançar, golpear em criações de partituras de ações. Terminamos o quarto dia assistindo o vídeo *“Exposición Documentada”* sobre o espetáculo *“Sin Título”*.

No quinto dia assistimos a demonstração de Debora Correa *“Detras de la Máscara”*, onde ela apresenta todas as suas personagens que se utilizam de máscaras e como foi o processo de criação de cada uma. Após essa demonstração fomos para a rua para nossa

primeira *Sesión de Intervención en Espacio Público en Magdalena*, onde analisamos o espaço do bairro *Magdalena del Mar* e iniciamos nosso processo da criação coletiva de uma intervenção artística, processo este acessorado por todos os integrantes do grupo e direcionados por Miguel Rubio Zapata. À noite assistimos o vídeo “*Divas y Fantasmas*”, um documentário sobre o espetáculo “*El Ultimo Ensayo*”.

Os trabalhos da manhã seguinte começaram com a demonstração de Ana Correa “*La Rebelión dos Objetos*”, trabalho cênico criado sobre o uso dos objetos e como eles tem importância para a acumulação sensível nas criações da atriz. Esse é um trabalho muito interessante com exploração de objetos, vemos um trecho desta experimentação em uma cena com panelas no final do espetáculo “*Sin Título: técnica mixta*”, cena emocionante onde Ana Correa faz das panelas algo como extensões de seu corpo, ora simbolizando o seio que amamenta, com um furo na tampa por onde jorra água, ora simbolizando a genitália que com água representa a origem da vida, e, a panela com fogo simbolizando os abusos cometidos contra os corpos dessas mulheres. Um trabalho intenso e poético explorado em anos de experimentações com objetos e que tivemos a chance de experimentar através do manejo com bastões.

Após essa demonstração iniciamos a oficina de dois dias com Augusto Casafranca e Débora Correa “*El actor e la Máscara*”, onde deitados em posição fetal focamos a respiração, depois nos alongamos e lentamente vamos nos levantando. Em pé movimentamos a coluna, depois os ombros, os braços, peito e mãos, uma parte de cada vez. A movimentação de cada parte do corpo é necessária porque como nosso rosto está congelado pela feição da máscara, é preciso que nossos gestos tenham precisão e objetividade. Exploramos a parte superior do corpo e posteriormente a inferior (ter assistido anteriormente “*Detrás de la Máscara*” ajudou muito a entendermos o processo da criação corporal no uso de máscaras). Exploramos a caminhada imitando movimentações de alguns animais como macaco, gato e galinha por suas diferentes ondulações de coluna. Experimentamos diferentes caminhadas, como joelhos unidos, pontas de pé, calcanhar, borda interna e borda externa do pé, a cada novo caminhar novas possibilidades corporais iam surgindo. À noite assistimos ao espetáculo “*Con-cierto Ouvido*”.

No oitavo dia tivemos a segunda parte da oficina *Trabajo del actor sobre su voz*, onde experimentamos a criação de uma história e exploramos a voz no espaço. Cada experimentação foi pessoal e assistimos e apresentamos todos. Fizemos depois do almoço

mais experimentações com o processo de intervenção pública e criação coletiva e fomos para a rua explorar mais possibilidades. Após o almoço finalizamos a oficina de *El actor e la máscara* onde exploramos o uso máscaras do acervo do Grupo e criamos a partir de improvisações algumas cenas. O trabalho se mostrou interessante e fomos para a praça próxima à Casa Yuyachkani apresentar as cenas criadas com as máscaras, acrescentamos objetos e figurinos e os integrantes do Yuyachkani nos auxiliaram com a música. Improvisamos na praça de Magdalena del Mar, no teatro de arena lá existente, uma pequena cabine de onde os atores saíam para apresentar suas cenas. Fomos muito bem recebidos pela comunidade que está acostumada com as intervenções de seus vizinhos da Casa Cultural Yuyachkani. Uma experiência muito gratificante.

O último dia era o dia da intervenção em espaço público e fizemos dois trabalhos. Um pela manhã, onde saíamos em um calçadão comercial, de Magdalena del Mar e tínhamos seis partituras de ação que eram, pular, acenar, agachar, despedir à distância, abraçar e cair no chão e podíamos intercalá-las da forma que nos parecesse melhor. Abraçávamos inicialmente a nós da oficina para “quebrar o gelo”, depois passamos a interagir com as pessoas, alguma se assustavam, outras sorriam, outras fugiam tímidas, alguns rapazes e moças se sentiam cortejados e de todas as formas a troca com o entorno foi incrível. Ficamos nessa intervenção por mais de duas horas. Ao final tínhamos um horário estipulado para todos juntos irmos embora, mais de quarenta pessoas participaram da intervenção.

À noite era a nossa última atividade e apresentação. Fizemos outra intervenção distinta da primeira em outra praça de Magdalena del Mar. Essa intervenção consistia no manejo de um objeto que foi trabalhado enquanto nossa acumulação sensível durante os processos, por se tratar de um laboratório com muitos participantes um único objeto foi escolhido para o grupo, casacos. Cada um com seu casaco e uma partitura criada coletivamente em situações desenvolvidas durante a oficina *El objeto y el ritmo del actor*, com as explorações do corpo no espaço, com pausas e estímulos rítmicos. O trabalho consistia em corrermos, tirarmos e colocarmos os casacos, despedirmo-nos e encontrarmos-nos. Uma oportunidade de não somente conhecer de perto o trabalho do Yuyachkani, mas também experimentar alguns dos seus métodos no processo de criação.

A área de atuação dos membros do Yuyachkani é vasta e diversificada. Os integrantes do Grupo possuem trabalhos paralelos como lecionar em Universidades, tocar em bandas, mestres em artes marciais, escritores de livros infatis, pesquisadores teatrais entre atividades

decorrentes das necessidades vindas do entorno como a repressão política e a não valorização do fazer artístico, mas que encontraram nessas atividades exteriores força e auxílio no processo de construção de cada integrante e do Yuyachkani como um todo.

O Grupo *Yuyachkani* se organiza em seis áreas de trabalho: produção artística, promoção e difusão, pesquisa, comunicação, pedagogia e administração. Em um sistema de auto-gestão, seus integrantes contam com uma casa-teatro onde, em paralelo ao trabalho de criação e produção teatral, realizam atividades pedagógicas, seminários, encontros: além de criar uma biblioteca especializada e um espaço para confecção de máscaras, possuem um extenso trabalho documental sobre seus próprios trabalhos e processos de pesquisa, o grupo mantém um elevado compromisso com diferentes públicos e setores sociais, junto aos quais desenvolvem cursos, além de manter um repertório vivo que inclui criações realizadas há mais de dez anos junto a outras mais recentes. (CABALLERO, 2011: 62)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos no decorrer dessa dissertação o trabalho do Grupo Cultural Yuyachkani que se utiliza do teatro para falar das questões políticas, sociais e culturais do povo peruano. Através de textos construídos sobre bases documentais, os espetáculos são desenvolvidos estabelecendo um diálogo dos atores com a comunidade onde se apresentam, com temas que permeiam a realidade local aliados a elementos da cultura andino peruana, aproximando o espectador dos trabalhos apresentados. A partir do momento que o assunto apresentado no espetáculo faz parte da vida das pessoas que assistem o teatro deixa de ser uma mera distração e passa não somente a divertir, como faria uma peça com qualquer tema descolado da realidade dessas pessoas, mas também permite ao espectador questionar e participar do que é para ele apresentado. Pois quando o tema encenado em nada se aproxima da realidade dos que o assistem, “ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que está desenrolando”. (BRECHT, 1978: 110) E o Yuyachkani buscava a não passividade do espectador.

A arte então, como imitação do mundo sensível, que, por sua vez, é somente uma sombra ilusória do mundo das ideias, afasta-se da verdade sendo tão incapaz de conhecê-la que nenhum valor pode ter na construção da cidade ideal, ao contrário, torna-se elemento de corrupção a serviço das formas degeneradas de governo, como as tiranias. (BOAL, 2013: 210)

Esse fazer teatral fronteiro entre a realidade e a ficção atravessa a atuação, fazendo do “espaço onde se configuram múltiplas arquitetônicas como uma zona complexa onde se cruzam a vida e a arte, a condição ética e a criação estética como ação da presença num meio de práticas representacionais”(CABALLERO, 2007: 17). A ideia de presença remetendo

também ao fato de que embora o sujeito não esteja representando, não abdica, por isso, de todos os mecanismos da representação, mas que através da ideia da presença leva às encenações do Grupo a uma relação onde realidade e ficção se sobrepõe de uma forma a ser o ator responsável pela modificação do entorno ao poetizar recortes da realidade.

Os textos que vinham da Europa para a Latino-América nas décadas de 1970 e 1980 não retratavam a realidade vivida aqui. Os figurinos em nada se pareciam com as roupas pertencentes à cultura peruana e os temas passavam longe do que se queria dizer. O Yuyachkani influenciado diretamente pelas palavras de Santiago García que em um seminário oferecido ao grupo no ano de 1982 contou um pouco do trajeto do seu grupo e como se deu o processo de migrar das peças que agradavam a burguesia colombiana, como *Marat Sade* ou textos de Shakespeare, para peças que possibilitassem iniciar um diálogo com a população dos trabalhadores que estavam se organizando e buscavam o teatro para dialogar com os demais operários que ainda não haviam aderido à causa proletária. Esses operários organizados conheciam nos escritos de Brecht um pouco do que era o teatro político, mas se queixavam que os textos encenados nada tinham de nacional e em nada representava os que assistiam, o que levou Santiago à indagação sobre a busca por algo legitimamente Latino-Americano.<sup>114</sup> Esse contato ajudou o Yuyachkani a trabalhar temas essencialmente peruanos, o que já havia sido iniciado através dos contatos, em 1978, como Augusto Boal e Odín Teatret.

A busca por uma nova forma de fazer o teatro Latino-Americano não vem somente da necessidade de trabalhar o texto, mas também trabalhar as formas, e encontrar através da cultura peruana pré-hipânica elementos, personagens, ritos, danças e toda uma gama de componentes para retratar um teatro feito pelos peruanos e para, não somente, mas, principalmente, os peruanos. Onde se buscava atravessar fronteiras geográficas, levando para outros países e continentes um teatro que mostrasse a verdadeira faceta do povo peruano e não mais um folclore erotizado tão pertencente ao imaginário estrangeiro, já que “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.”(BHABHA, 2005: 111) E quando o Yuyachkani mostra que o Peru faz um teatro rico, inovador e diferenciado, com estética e dramaturgia próprias, e com temas pertencentes

---

<sup>114</sup> Documentos de Teatro do Grupo Cultural Yuyachakani. Lima, março e abril de 1982.

ao seu povo, eles quebram com a barreira da imagem do colozinado animalesco e necessitado de domesticação.

Inicialmente partido dos temas que para o Yuyachkani eram de extrema urgência, como falar sobre o conflito armado interno que estava dizimando comunidades inteiras do interior do país, e foi através dos escritos de Peter Weiss que o grupo encontra a base para as criações de teatro documental.

A diferença entre as estratégias documentais introduzidas por Weiss, - nas quais as informações eram representadas através de fábulas e personagens - em relação à arte documental destes últimos anos, reside na introdução direta de pessoas e documentos com características do "real", sem intermediários que façam mediação com as testemunhas; os procedimentos documentais atuais são texturas, corpos que irrompem nas composições poéticas, irrupções do real. (CABALLERO, 2011: 88)

Vemos essa arte documental explicitamente em alguns trechos de espetáculos, como em “*Sin Título: técnica mixta*”, quanto Debora Correa em seu traje tipicamente peruano, das conhecidas *chollas*, mas ao invés de todo o colorido característico dessa vestimenta o da personagem é de um tom pastel com dourado e detalhes vermelhos e, em todo o figurino há trechos de relatos de mulheres violentadas durante os anos de conflito. Ou quando, no mesmo espetáculo, Ana Correa interpreta da viúva do Almirante Miguel Grau e lê trechos das cartas onde ele informa o que se passava durante a Guerra do Pacífico. E Augusto Casafranca interpreta poetas peruanos e lê trechos do texto de Manuel Gonzales Prada sobre a derrota do Peru pelo Chile. Em todos esses momentos está presente o teatro documental, onde trechos da história de vida dos atores e fatos da realidade são inseridos no espetáculo, todavia envoltos em uma pátina poética levando à cena poesia e relato ao mesmo tempo.

Em “*Adiós Ayacucho*” e “*Rosa Cuchillo*”, também temos trechos documentais, mesmo que ambos os espetáculos tenham sido construídos partindo do texto, que são exceções nos trabalhos do Grupo, essas obras literárias foram adaptadas e ali inseridos trechos de acontecimentos reais e atuais mesclados ao texto pré-existente. E mesmo nesses casos, as obras literárias escolhidas tinham comprometimento com o entorno e eram já por si só obras de denúncia. “*Adiós Ayacucho*” de Ortega fala sobre a história de Jesús Manuel Oropeza Chonta que é assassinado e tem a foto de seu corpo mutilado exposta em uma revista limenha no ano de 1982, e, “*Rosa Cuchillo*” de Colchado que conta a história de uma mulher que

consegue escapar da tentativa de abuso sexual e ao perder seu filho desaparecido ela não cessa sua busca mesmo depois de morta. O espírito de luta e persistência dessas personagens que se valem dos corpos ausentes numa tentativa de dizerem para o povo peruano que mesmo os mortos merecem justiça e que os corpos desaparecidos não devem forçar o silenciamento dos familiares e amigos vivos que sofreram as perdas de um ente querido, perdas essas encobertas pelas práticas injustas e tirânicas dos governantes que estão mais preocupados em fazer campanha eleitoral do que realmente dar um fim às ações dos subversivos terroristas.

Turner (1920-1983) nos diz que de fato em certas situações revolucionárias, pode existir uma relação empírica entre a deposição de uma autoridade política no plano social e a liberação de controles no campo psicológico. Tal como a violência, pode haver também criatividade, no sentido de que toda uma estrutura social oculta, envolvida ricamente em símbolos, pode ser subitamente revelada e se tornar modelo e estímulo para manifestações novas e frutíferas na lei e na administração, assim como nas artes e nas ciências.

Necessitamos de um teatro que não nos proporcione somente as sensações, as ideias e os impulsos que são permitidos pelo respectivo contexto histórico das relações humanas (o contexto que as ações se realizam), mas, sim, que empregue e suscite pensamentos e sentimentos que desempenhem um papel na modificação desse contexto. (BRECHT, 1978: 113)

O impulso artístico revolucionário do Yuyachkani foi a (re)descoberta do teatro peruano, sufocado pelas imposições culturais colonialistas, aliados aos temas sociais e políticos do país, revolvendo o esquecimento para uma reparação simbólica da memória. Através de rituais funerários *quechua* ilustrar traços da cultura andina em uma mescla do rito com o social contra as barbaridades cometidas em nome do poder e o abafamento de uma cultura específica suprimida em nome de uma cultura massificadora dos países colonizadores. Pois “cada vez mais, as culturas ‘nacionais’ estão sendo produzidas a partir das perspectivas de minorias destituídas” (BHABHA, 2005: 25)

Então talvez possamos encontrar na arte da representação um dever de um público que deixe de ver a arte como mero entretenimento e passe a vê-la como uma possibilidade de falar em tempos difíceis. “O que está sendo constituído é, de fato, um povo que está por chegar... um povo por vir. Esse é o caráter político-revolucionário de toda e qualquer arte.”<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> No seu artigo “Materialismo e Vitalismo: a estética de Gilles Deleuze”, Jorge Vasconcellos, nos fala do povo porvir, do público porvir, do dever revolucionário da arte.

Construindo uma noção de situações e lugares que nos desloquem para um paralelo crítico e analítico.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos do corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2009, p.26)

Podemos então entender a arte como manifestação de práticas políticas ao deslocar situações conflituosas de sua local de origem, redimensionando-as enquanto o possível transformador social ao partir de analogias que gerem um questionamento dos sistemas vigentes. E como diria Foucault (1926-1984), conseqüentemente, os que resistem ou se rebelam contra uma forma de poder não conseguiriam contentar-se com a denúncia da violência ou com a crítica a uma instituição. Não basta acusar a razão em geral. O que é necessário questionar é a forma de racionalidade presente.<sup>116</sup>

Questionar o poder exercido através da arte, almejando uma transformação do indivíduo. Não uma transformação somente durante o momento catártico da representação cênica, mas após o espetáculo, gerando um descontentamento quanto aos problemas apontados e disseminando mensagens subliminares com uma contra-informação propulsora de uma vontade de participação e inovação. Quebrando as amarras dos moldes consumistas e massificadores que discriminam, julgam e oprimem.

[...] temos que repudiar a ideia de que só com palavras se pensa, pois que pensamos também com sons e imagens, ainda que de forma subliminal, inconsciente, profunda! Temos que repudiar a ideia de que existe uma só estética, soberana, à qual estamos submetidos – tal atitude seria nossa rendição ao Pensamento Único, à ditadura da palavra – que, como sabemos, é ambígua. (BOAL, 2009: 16)

Na época da criação de “*Adiós Ayacucho*”, era grandiosa a necessidade do Grupo estar mais presente junto à comunidades, tanto para espetáculos, como para oficinas. Os espaços teatrais já não supriam essa necessidade, pois como dizia BOAL “teatro se pode fazer em qualquer espaço, até nos teatros”. Significa que esse processo de reapropriação do recurso

<sup>116</sup> Michael Foucault “Por Uma Vida Não Facista”. Numeração de página não encontrada.

cênicos, incorpora e redemocratiza novos espaços, começando a surgir o conceito de habitar os espaços.

[...] as questões históricas invocadas pelo teatro deveriam estar inerentes à ação e não apenas a sensações, ideias ou impulsos. O ator utiliza seu corpo heroico para conduzir o espectador a uma reflexão/ação que começa no palco, onde as cenas aí encerradas devem se desenvolver fora do espaço teatral em que este espectador possa atuar. (SOUZA, 2014: 35)

Essa arte de não entreterimento será a arte política, a arte crítica. Focada na possível transformação do sujeito almejando uma transformação do espaço coletivo, pois a arte acompanha o fluxo das sociedades, ora ela se adequa às estruturas vigentes, ora estrutura as adequações que deverão vigorar, pois “toda vez que muda o contexto histórico muda também o método” (NEGRI, 2003: 89). Novos métodos de fazer artístico que provoquem um inquietamento no espectador fazendo-o questionar o sentido das relações sociais de dominação e exclusão pré-estabelecidas.

Métodos artísticos que como vimos aqui objetiva não somente um entreterimento, mas também uma transformação social, sem perder o lugar do lúdico e poético, sem imposições, somente com pontuações. “Uma arte crítica deve portanto ser, a sua maneira, uma arte da indiferença, uma arte que construa o ponto de equivalência de um saber e de uma ignorância, de uma atividade e de uma passividade.”<sup>117</sup>

Acompanhamos aqui, um pouco da história do Grupo Cultural Yuyachkani, três de seus espetáculos e seu envolvimento fronteiriço com a arte-política através de manifestações pacífico-ativas conduzidas pelo teatro performativo e que nos estimula pensarmos uma arte que auxilie a falar em nossos tempos difíceis. Um fazer teatral que dialogue com o entorno e nos ajude na luta por justiça e transformação social.

---

<sup>117</sup>Rancière em intervenção ao Evento SÃO PAULO S.A. Práticas, Estéticas, Políticas e Sociais em Debate. ESTÉTICA E POLÍTICA. 17 a 19 de abril de 2005 – SESC Belenzinho. São Paulo – Brasil.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo. Ed: Martins Fontes, 1999.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo. Ed: Hucitec, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo. Ed: Unicamp, 1991.
- BROOK, Peter. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte. Ed: UFMG, 1998. 3ª reimpressão 2005.
- BOAL, Augusto. *Arte, Pedagogia e Política*. Organizadores: Zeca Ligiero, Licko Turle e Clara de Andrade. Rio de Janeiro: Mauad X, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Estética do Oprimido*. Rio de Janeiro. Ed: Garamond, 2009.
- \_\_\_\_\_. *200 Exercícios para Atores e Não-Atores com Vontade de Dizer algo através do Teatro*. Rio de Janeiro. Ed: Civilização Brasileira, 1979.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro. Ed: Nova Fronteira, 1978.
- CABALLERO, Ileana Dieguez. *Cenários Liminares: teatralidade e performance política*. Uberlândia. Ed: Edufu, 2011.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem: Criação de um Tempo-Espaço de Experimentação*. São Paulo. Ed. Perspectiva: Ed: USP, 1989.
- DIEGUEZ, Ileana. *Evocações Espectrais. A Propósito de Sin Título: técnica mixta*. Revista Yuyachkani, cidade, ano 3, número 2, 2012.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- NEGRI, Antônio. *Cinco Lições Sobre o Império*. Rio de Janeiro. Ed: DP&A, 2003.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- RAMA, Ángel. *Literatura e Cultura na América Latina*. São Paulo: Editora da USP, 2001.
- SIMÕES, Daniel Furtado. Artigo: *Teatro Dramático e Performativo: entre o real e o ficcional*. Periódico Cena 8. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Instituto de Artes/Departamento de Arte Dramática/Universidade Rio Grande do Sul, 2010.
- RAGAS, José. *Materiales para una Historia del Fujimorismo (1990-2011)*. Especial Historiadores. In: Blog História Global Online. Abril de 2012.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível. Estética e Política*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

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*. 2014. 315 p. Tese de Doutorado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais 2014.

TELLES, Narciso. *Pedagogia do Teatro e o Teatro de Rua*. Porto Alegre: Mediação, 2008.

VALDEZ, Jorge Luis. *Bibliografía sobre violencia política en el Perú*. La Bitácora de Hobsbawn. Blog de História Contemporânea. Fevereiro de 2009.

WEISS, Peter. *Escritos Políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.

ZAPATA, Miguel Rubio. *Notas Sobre o Teatro*

\_\_\_\_\_. *El Cuerpo Ausente (Performance Política)*. Lima: Yuyachkani, 2008.

\_\_\_\_\_. *Raíces y Semillas. Maestros e Caminos del Teatro em América Latina*. Lima: Yuyachkani, 2011.

\_\_\_\_\_. Artigo: *Grupo e Memória. Viagem à Fronteira*. Revista Yuyachkani. Ano 3, Número 2, 2012.

**SITES**

<http://historiaglobalonline.com/2012/04/materiales-para-una-historia-del-fujimorismo-1990-2011/>

<http://labitacoradehobsbawm.blogspot.com.br/2009/02/bibliografia-sobre-violencia-politica.html>

[www.yuyachkani.org](http://www.yuyachkani.org)

<http://hemisphericinstitute.org>

<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20III/Cap.%202%20Los%20actores%20politic os/2.3%20LA%20DECADA%20DEL%2090.pdf>

## ANEXOS

### Anexo A

Entrevista com Miguel Rubio Zapata, diretor e um dos fundadores do Grupo Cultural Yuyachkani. “Festival Mirada”. Santos – S.P. Brasil, setembro de 2012.

#### **Como surgiu o Grupo em 1971, em qual contexto social e político?**

Éramos muito jovens e éramos um grupo de jovens que queria fazer um teatro que expressasse a rebeldia frente aos seus pais, seus professores, mas uma rebeldia muito ingênua, muito juvenil. Um professor, no colégio, nos reuniu e formamos um primeiro grupo. Quando entramos na Universidade deixamos de ser escolares então decidimos formar o Yuyachakani, porque já sentíamos que tínhamos que passar para outra etapa, porque essa etapa de jovens que se rebelavam contra os pais era só contradição, e percebíamos que os motores da sociedade eram outros e só não entendíamos. Começamos então as obras de teatro nos bairros populares, nas feiras de Lima e o surgimento do contato com essas pessoas foi muito importante para nós, para vermos que havia outra realidade que não era a realidade geral somente como a contradição principal, senão um tema de classe, um tema econômico, onde tinha que haver necessariamente uma opção política.

#### **Vocês invstigam a tradição dos povos andinos, as sessões políticas sbre os desaparecimentos, as políticas de silenciamento, como chegaram a essas questões?**

Chega ao Peru então Augusto Boal, era a época do governo militar, era uma ditadura, porém uma ditadura muito particular, porque era uma ditadura nacionalista e haviam os rigores de uma ditadura, mas não era uma ditadura brutal como a que pode ter sido no Brasil. Pois imagine uma ditadura que convidou Augusto Boal para fazer um programa de alfabetização integral? Então pode-se imaginar um pouco que tipo de governo era.

Conhecemos Boal e foi muito importante. “Arena Conta Zumbi”, “Conta Bolívar”, não eram duas obras que havíamos vistos até então e conhecemos também sua teoria e seguimos fazendo como ele. Foi muito importante a presença de Augusto Boal, não somente para nós, mas para o teatro e o não teatro também, porque Augusto Boal tinha um texto fundamental

que se chamava “Exercícios para Atores e Não-Atores com Vontade de Dizer algo através do Teatro”.

Esse foi o contexto, o contexto latino americano, o contexto de ver que haviam outras possibilidades de teatro. Porque no Peru houve uma greve mineira que havia deixado mortos na serra central do Peru e nós encontramos com esses mineiros nas ruas e pensamos que deveríamos fazer uma obra sobre esse tema, mas não sabíamos como fazê-lo porque éramos jovens e não tínhamos uma técnica apropriada para escrever uma obra, mas as obras que estavam escritas não nos serviam, não nos pareciam interessantes e pensamos que o teatro que queríamos fazer, teríamos que escrevê-lo, havíamos que inventá-lo e dessa maneira nos encontramos com as teses de Peter Weiss que era um pós brechtiano.

Peter Weiss foi importante porque suas teses a propósito do teatro-documento nos permitiram visualizar como o documento físico concreto, a informação, podia ser teatral, podia ser um motivo também de posição dramática, então pegamos essas teses, algumas obras de Brecht e fomos a um bairro popular fazer experiência com a “Mãe Coragem” de Brecht e para lermos a obra chamamos os mineiros. A obra se chamava *Puño de Cobre*, uma obra muito documental. Quando convidamos Augusto Boal para que visse a obra, ele disse que era uma obra que não tinha conflito dramático. Havia uma cena que ele chamava de cena das avós, porque era uma conversa, os atores conversavam porém não eram personagens que lutavam por algo. A fonte dessa cena era uma novela de Manuel Escorza que fazia todo um estudo sobre espeleólogos dessa zona campesina que havia sido afeta em suas origens pela chegada da fundição mineira no centro do país. Com essa obra percorremos e começamos a conhecer o Peru e creio que essa obra obra foi grande ponte com uma cultura desconhecida, a cultura andina. Nós havíamos dado o nome de Yuyachkani, sendo peruanos, sendo jovens de Lima, mas pensávamos que a palavra era um juguete de palavras que podia representar esse interesse por incluir uma forma de cultura, uma memória que não estava presente. Mas naquela época havia toda uma vocação nacionalista, a afirmação nacional e isso era importante.

Assim fomos em apresentações no interior do país, fomos reconhecendo essas outras expressões musicais, dançantes, espaciais e notamos que podíamos fazer teatro em qualquer espaço. Na patio de um colégio, na porta da igreja ou na rua. Isso nos permitiu ampliar a perspectiva do que pode ser teatro, que teatro não precisa ser somente num local específico, pode ser na rua, na esquina ou no colégio. E assim fomos conhecendo essas outras expressões culturais repletas de máscaras, de vestidos, de danças e tudo isso o teatro ocidental não

reconhece como uma teatralidade e nós sentíamos que havia uma defasagem. E o primeiro choque epistemológico conceitual foi com o texto, o teatro no seu gênero literário. O teatro é uma reunião, é um acontecimento, uma convivência, então essa noção de convivência nos remete à forma teatral pré-hispânica, à uma performatividade pré-hispânica que não foi reconhecida com tal. Porque quando vieram os conquistadores, obviamente impuseram o que se chama drama, se chama comédia, se chamam tragédia, mas não reconhecem que haviam formas originárias. Há uma palavra quechua *taki* que significa dançar e cantar ao mesmo tempo e creio que nessa dança, nesse canto, essa fusão estava iniciado o que agora a classificação contemporânea chama de teatro-dança, esse teatro dança pensado pela criadora Pina Bausch. Não me inspira tanto esse conceito ocidental, não vejo como originário essa forma de dança com fala e canto, porque já nos era uma expressão genuína.

Esses *takis* foram brutalmente reprimidos pela colônia durante a conquista. Nos ditos de Tupac Amaru há explicitamente uma proibição. Se proibem que os índios fizessem *takis* com as representações de seus antepassados. Foram proibidos os cabelos longos, os vestidos, os instrumentos musicais e aí se exerceram uma intervenção brutal sobre uma expressão originária. E uma coisa que começou a nos interessar foi como essa memória existe no corpo do dançante, como o dançante guarda na decodificação de seu corpo uma memória. Há uma transmissão corporal assim como há uma transmissão oral, há uma transmissão corporal que se transmite de família, codificada. As danças têm essa escrita no corpo, essas histórias, mitos e lendas, e há uma razão, essas danças estão vinculadas ao calendário agrícola, à colheita.

Então toda essa noção de genuína forma de representação de dança, nos chamou muito a atenção e olhamos mais essas expressões culturais e pensamos que por aí podíamos começar a trabalhar, na verdade, continuar a trabalhar. E por aí há grande recursos e há também esse período de ideais de sonhos revolucionários dos anos 1970, onde pensávamos que a revolução estava na próxima esquina, coincidem também com a queda do muro de Berlim, quando se fala do fim da ideologias, a crise representacional e entra a necessidade de outras formas e outras maneiras de teatralidade. Como nós que havíamos vivido nesses tempos, pensamos como dinossauros (risos). Íamos fazer quarenta anos e esta foi uma capacidade de nos renovarmos e mantermos nosso trabalho reconhecendo um princípio fundamental dos nossos mestres que nos ensinaram a inventar. O teatro havíamos que inventá-lo, o teatro não é somente algo cultural que tem-se que repetir. Isso nos permitiu passar por períodos muito duros como a violência política que se seguiu desde os últimos trinta anos no Peru. Dos anos

1980 até os anos de 2000. Acompanhar os processos da Comissão da Verdade e Reconciliação permitiu que acompanhassemos os processos das audiências públicas. As audiências públicas são reuniões com as vítimas, como os afetados diretos e tivemos que começar uma expressão performativa teatral para acompanhar esses momentos. E foi muito importante porque nos posicionou enquanto Yuyachkani, o que estávamos fazendo e o que podíamos fazer em um momento como esse, então eu creio que esta nossa obra que verá amanhã (referindo-se a *Sin Título: tecnica mixta*), funde todas essas memórias de quarenta anos e por isso se chama técnica mista, porque está misturada aí todos esses processos, todas as maneiras de trabalho do ator, a documentação, nós mesmos nos documentamos ali nessa história.

**Meu projeto pesquisa três das obras do Grupo, *Adiós Ayacucho*, *Rosa Cuchillo* e *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*. Você pode me falar um pouco sobre essas obras?**

Das obras que a que se refere, *Adiós Ayacucho*, é uma obra de 1986, uma obra muito importante para nós porque foi escrita em meio à violência e eu creio que o reconhecimento com Julio Ortega é grande, porque eu li essa novela e me fascinou porque era um monólogo. Era o monólogo de um morto que sua primeira frase era “vim a Lima para recuperar meu cadáver, assim começaria meu discurso quando chegasse a essa cidade”, então fiz uma versão para o teatro porque, obviamente, como representa a um morto que está incompleto, está em pedaços, há uma maneira da representação apelar a um ritual de velar as roupas de um corpo ausente, de um corpo que não está, e velando as roupas encontramos “o” personagem, um personagem dançante que chega, se encontra com as roupas e há como uma intermediação, uma negociação entre dança, até que chega esse espectro que está aí, rondando e que diz ao personagem “me empresta teu corpo para eu falar?” e começa um processo de espiritismo, ou algo assim, pois o personagem morto possui o corpo do dançante e através do corpo do dançante pode falar. Essa foi a solução para teatralizar, porque obviamente a ideia de um personagem morto que fala não tinha ação, só tinha pensamento e pensamento não é ação, então tinha que conectar-se com essa ação e foi muito interessante.

Esta obra tem vinte e sete anos e se segue sendo muito importante em todo esse processo de violência. É uma das poucas obras na qual partimos do texto escrito, essa adaptação com o

ator, Augusto Casafranca, que primeiro aprendeu seu texto, prática que quase nuncatemos assim, o texto sempre aparece no final, o texto funciona como conclusão.

### **E sobre Rosa Cuchillo?**

Também é uma novela, de Óscar Colchado, que fala sobre essa mãe que procura seu filho desaparecido e o busca, inclusive, depois de morta e segue viajando. E foi um projeto que inicialmente ia ser de todo do grupo, mas na hora, não sei porque razão deixamos, mas Ana se sentiu muito apegada à essa novela e disse que queria fazê-la e foi muito trabalho. O cenário é como um quadrado de um metro e meio por um metro e meio, como essa mesa (apontando para a mesa onde estava o gravador), pintada com um pouquinho de azul. Era para ser apresentada nos mercados e a obra foi posta nos mercados do sul andino e nas praças campesinas. Essa foi sua origem.

### **E como foi apresentar nas comunidades? Qual local mais importante e marcante?**

Creio que o melhor espaço foram as audiências públicas, na Comissão da Verdade, porque era como uma alma viva que estava ali, haviam pessoas que davam comida, bebida e agradeciam essa presença, era como um espectro que andava pela rua e acredito que seu melhor momento foram os momentos que estávamos nas comunidades, junto das pessoas.

### **As pessoas afetadas pela ditadura diretamente se sentiam agradecidas, se identificavam?**

Sim. É um personagem muito emblemático que está ligada a essa memória, a esse acompanhamento.

### ***E Hecho en él Perú: vitrinas para un museo de la memoria ?***

Essa obra surge quando completávamos trinta anos e estava tão difícil o momento no Peru e não podíamos fazer uma obra grande então decidimos nos inserir em uma galeria. Todo esse conceito da galeria foi como uma exibição humana, cada ator se dividia na temáticas e se exibiam para pessoas que entravam. O espaço era uma exposição de obras plásticas em meio a galerias onde se vendem roupas. A palavra galeria tem outra concepção, além de galeria de artes plásticas.

Conseguimos um patrocínio e abrimos gratuitamente , era como uma visita onde as pessoas entravam e saiam. E foi uma experiência muito interessante porque eu creio que nós ficamos na fronteira do teatro e da performatividade, porque não há uma história, há a memória e o ritual. Ritual que ao mesmo tempo é tradicional e contemporâneo, que se repete e se repete e se repete, durando três horas e meia a exibição e as pessoas entravam e saiam. Foi uma experiência que é a mãe da obra que você vai assistir. (falando de *Sin Título: tecnica mixta*).

**E a ditadura foi opressora? Digo, vocês sofreram represálias do governo?**

Não. Nos esforçamos muito para sermos presos, mas não. Por mais que quiséssemos (risos)

**As obras políticas, permeiam somente a memória ou são também deladoras?**

Eu creio que existam muitas maneiras de ser política. Há uma política partidária, há uma política de cidadania também e há a política da arte. E nós somos militantes da arte e creio que os recursos artísticos são políticos na medida que tiram a opinião do artista como cidadão, assim ele interfere na política, no coletivo. Existe uma maneira e creio que todas são válidas, da documentação até a política e como se reflete a opressão na vida cotidiana, a violência dentro de casa, contra a mulher, os filhos. Não creio que para ser político tem que necessariamente estar na rua. Então existem muitas maneiras e as nossas obras se são políticas, são abertamente políticas, porque penso que nós nos unimos e decidimos que nossas ações como artista estavam ali. Porque buscamos justiça em qualquer lugar e essa busca da verdade é diferente da verdade da ficção, é outra verdade, a verdade na comunidade, é uma verdade vinculada à justiça. Verdade e justiça, então essa noção de verdade e justiça creio que nos motoriza para criar uma noção de verdade cênica diferente.

**Agradei a Miguel pela entrevista e depois dessa conversa, assisti “*Sin Título: tecnica mixta*” e decidi alterar um dos objetos da minha pesquisa e troquei a investigação do espetáculo “*Hecho en él Perú: vitrinas para un museo de la memoria*” para “*Sin Título: tecnica mixta*”. Seguindo seus conselhos.**

## **Anexo B**

Entrevista com a atriz Ana Correa. Casa Cultural Yuyachkani. Lima, agosto de 2013.

### **Os espetáculos de vocês são criados com base em documentações orais e escritas?**

Sim.

### **Como foi o processo de criação de “*Rosa Cuchillo*”?**

“*Rosa Cuchillo*” é uma novela de Óscar Colchado Lucio de Huallanca. O título já me chamou a atenção porque minha avó paterna também de Huallanca se chamava Rosa. E nós temos no Yuyachkani uma grande influência do sul andino, região de Cusco e Puno, e Huallanca está entre essas duas cidades e a língua usual dali é o quechua então todos lemos como parte da acumulação sensível do espetáculo *Santiago*.

Abandonamos esse texto, mas como eu havia me encantado com a história de Rosa, Miguel me perguntou se eu queria fazê-la porque eu já havia feito duas demonstrações “A Atriz se Prepara” e “Rebelião dos Objetos”, mas não tinha um trabalho solo. Então não tomamos o texto da novela, mas sim a aprendizagem maravilhosa dos três mundos e como Óscar Colchado descreve esse mundo e também como usa a fala do campesino, a forma que ele reproduz quando o campesino fala em castelhano é muito interessante, a novela é muito bela.

### **Você pode contar um pouco sobre a novela?**

É a história dessa mulher que os pais morrem em um terremoto e ela vai viver em uma chácara. Um deus andino se apaixona por ela e tomando a forma de homem lhe concebe um filho que se chamará Gregório. Gregório cresce e se compromete com as pessoas do Sendero Luminoso, mas logo estando com o Sendero ele se dá conta que eles não reconhecem nem respeitam as tradições andinas e as considera atrasadas. Em um trecho conta que ele está avançando com o jovens do Sendero e se deparam com vicunhas prenhas e simplesmente as matam, vendo isso ele decide se afastar do sendristas, mas a polícia já os está perseguindo, os detêm e os matam. E Rosa começa a buscar seu filho em todos os lugares onde ele foi visto e nessa busca ela morre.

Então começa sua busca pelos três mundos. Os três mundos são: *kay pacha* que se refere à esta terra e que está representada pelo puma; *uqhu pacha* que é o mundo de baixo onde estão os ancestrais e que está representado pela serpente; *hanaq pacha* é o mundo de cima e que está representado por sete pássaros distintos de acordo com cada região. O primeiro mundo que ela percorre é o mundo de baixo, onde encontra seu cachorro, porque todo campesino cria um cachorro quando criança e em Huallanca se acredita que quando se morre esse cachorro virá encontrar seu dono para conduzi-lo pelos três mundos. Ela chega a *uqhu pacha* e ali encontra várias pessoas que passaram por sua vida, pessoas a quem deve e que a devem. Também encontra sua mãe, pai, vizinhos e alguns senderistas que estão xingando e odiando. No livro a descrição desse mundo de baixo é toda detalhada. Finalmente ela chega a *hanaq pacha* e se encontra com Gregório e se abraçam e ele está encarnado nele mesmo que é um aviso de que na vida anterior ele aprendeu e que a encarnação nele mesmo mostra que não voltará a cometer os mesmos erros. Então Rosa Cuchillo chega ao *Gran Gapa*, ali ela descobre que era uma deusa do mundo andino que havia encarnado em uma mulher para saber o que estava acontecendo com as comunidades. Mas para nós do Grupo esse final parecia muito messiânico, pensar que Rosa Cuchillo era uma deusa que havia vindo aqui. Então deixamos a novela para lá, mas eu havia me encantado com o esse trabalho.

**Especificamente “Rosa Cuchillo” foi criada para ser apresentada em mercados, como foi essa construção do espetáculo?**

Eu comecei a trabalhar a Rosa Cuchillo e percebi que queria trabalhar nos mercados, nas ruas, não queria um espetáculo de sala, porque não queria deixar de ter essa relação com os espaços populares, queria ir a bairros e comunidades.

Nesse período Fujimori havia renunciado e estávamos num governo transitório de Valentin Panhagua que durou seis meses e foram como o florescimento da democracia.

Incríveis esses seis meses e os Serviços Educativos Rurais (SER), uma ONG que desempenhou um trabalho muito importante em todo período da violência e nos enviou um projeto chamado “Mandatário Significa ser Mandado”, que questionava por que permitimos que Fujimori chegasse tão longe. Parte da campanha do SER dizia isso, que mandatário não é um deus, elegemos um presidente porque ele traça um plano de governo e se quando sobe à presidência não cumpre esse plano de governo ele pode e deve ser deposto, e essa campanha se tratava de criar consciência de que podemos depor o presidente, porque esse conceito de

deposição era recente. Essa campanha se realizou em cinco localidades, as mais atingidas pela violência interna, e Miguel me disse que registrasse os mercados e as organizações populares de mulheres e suas localidades. Sai por esses espaços, levei uma máquina fotográfica e fotografei os mercados pensando na proposta para o espetáculo.

Fui acessora por Fidel Melquíadez que era um amigo nosso e faleceu o ano passado, ele era quem observava meu trabalho e me ajudava no processo. Eu criava com a ajuda de Fidel e mostrávamos para Miguel que fazia as indicações para seguirmos trabalhando.

Quando pesquisamos os mercados e estudamos as fotos percebemos que era mais interessante os arredores dos mercados, até porque dentro dos mercados não há espaços vazios. Então comecei a fotografá-los por fora e fora é interessante porque se pode alugar os espaços, e descobrimos espaços bem pequenos, de dois metros por dois metros, de um metro e meio por um metro e meio; descobrimos também muitas mesas, as vendedoras usam mesas, banquinhos e toldos feitos de plásticos para proteger da chuva e do sol. Analisamos que ali, do lado de fora seria interessante. Então Fidel desenhou a mesa de um metro e meio por um metro e meio, e o toldo que também poderia ser lido como a proteção que se usava sobre as cabeças dos Incas quando eram transportadas por seus súditos nas literas, ou santos que também são carregados em literas. Esse toldo então dava a sensação de uma litera, mas feito de um plástico popular, como os usados nas barracas dos mercados. Até que a mesa estivesse pronta eu ensaiva em um espaço de um metro e meio por um metro e meio para me acostumar. Quando a mesa ficou pronta foi bem interessante porque é como estar em risco, mas também me sinto elevada.

### **E como foi a construção da personagem?**

Como Rosa Cuchillo é um fantasma, uma alma viva, aqui existe alma viva, não sei como se diz no Brasil? **(No Brasil dizemos alma penada.)** Aqui dizemos alma em pena e alma viva.

As penadas não são boas, as almas vivas são as que te acompanham, chamadas de almitas.

Então Miguel me orientou a ir construindo a viagem a esses três mundos e comecei a investigar a partir das danças tradicionais andinas e amazônicas. Trabalhei com um professor de danças folclóricas e começamos a indagar sobre as danças de *kay pacha*, *uqhu pacha* e *hanaq pacha*, durante esse processo eu me recordei de um trabalho que fizemos com o companheiro Nelson Dias do Grupo Humanizarte do Equador, que trabalha danças tradicionais, balé moderno e dança contemporânea, com quem fizemos um exercício sobre as

danças dos três mundos. Como as danças que acariciam a terra, como faz o puma, e depois disse que *uqhu pacha* é a dança que golpeia a terra e quando se golpeia a terra geramos um vibração que circula e gera de volta outra energia, e de *hanaq pacha* que voa e são as danças saltantes. Conteí essa experiência ao professor e lhe sugeri que investigássemos por aí. Como ele tinha um vasto conhecimento de dança, ele trouxe diversos tipos de danças e das possibilidades que me mostrou selecionamos quatro, então fiz uma composição com elementos dessas danças. Nos momentos que Rosa Cuchillo está em *kay pacha* sempre estou acariciando a terra com os pés, nos momentos que estou em *uqhu pacha* estou golpeando com o bastão ou com os pés. Então parti dessa composição de danças e fui diluindo até chegar às ações físicas.

Minha outra acumulação foram as artes orientais, sou instrutora de artes marciais e de *tai chi*, e minha formação principal é o *tai chi* tibetano associado à outras práticas como *yoga kundalini*, *tao* da saúde, *tantra yoga* entre outras. E dentre todas essas técnicas estava a sala dos animais e como os três mundos tem esses animais tratei de buscar no *tao* da saúde os animais, a serpente, o puma, os pássaros. Não havia serpente mas havia o dragão, não tinha puma mas tinha tigre e assim fui conectando e comecei a juntar essas posições do *tao* às danças escolhidas. Então havia as danças elaboradas nesses três mundos, os animais que vinham das minhas práticas chinesas (as artes marciais) e a flutuação de Rosa Cuchillo que aprendi com o desequilíbrio de Antunes<sup>118</sup> e há um momento em que tudo começa a flutuar, porque é como pisar com o calcanhar e a ponta, e chega um momento em que seu corpo está num balançar permanente, sua coluna inteira se enche de ar e suas articulações também e se perde tanto o equilíbrio que passa a sentir a espécie de um enjoo e esse enjoo me passava impressão do levitar que deveria ter Rosa Cuchillo ao final, porque no começo ela vem com seu bastão e está firme em terra, mas ao final não.

É uma mulher que está caminhando nos três mundos, mas para mim se já não está ela veio de *uqhu pacha*, do mundo de baixo, está com seus ancestrais. O surgimento do bastão se deu porque senti ser necessário, e encontrei um pau como uma serpente talhada de aproximadamente um metro. Não se nota que é uma serpente de madeira, parece somente uma vara um pouco envergada e decidimos deixar assim com essa sinuosidade tão leve para que os que tivessem olhos de ver pudessem ver, mas para mim era importante porque eu sabia que

---

<sup>118</sup>Sobre a oficina feita com Antunes Filho pelo Yuyachkani no ano de 1992. Notas no livro *Rayces e Semillas* (ZAPATA, 2011)

era a serpente sábia que estava me acompanhando, e com essa vara fui descobrindo uma série de acumulações que me levam à faca, porque na novela de Rosa Cuchillo conta que ela tinha uma cruz e uma faca que ajudava a espantar os maus espíritos e os maus desejos dos homens, e em um momento na novela quando vem o filho do patrão querendo abusá-la ela puxa a faca e se defende, daí todos passam a chamá-la de Rosa Cuchillo<sup>119</sup>, porque seu nome verdadeiro era Rosa Huanca. Busquei então uma forma de trabalhar com uma faca, algo que eu nunca havia feito antes. Dentro das danças de *tai chi* tem uma dança *tai chi chien*, que é a dança das espadas, adaptei para o uso de uma faca e com isso aparece uma manipulação com a faca retirada da dança de espadas, mas que vou selecionando pensando no ritual, porque pensamos que ela voltava como *alma viva* para florescer, para curar as pessoas, os que estão doentes de medo e de esquecimento. E quando aparece essa ideia de que ela regressa para curar, aparece a investigação das curas.

E aí eu recorro à minha outra avó materna Paula que era curandeira e quando criança nos curava e nos passava água benta e água floral, o que deixava o quarto com um perfume muito bom. Depois de feita a cura ela se sentava em um canto do quarto e lembro de minha mãe dando-lhe duas moedas e eu pensava que a estavam pagando (*risos*), mas depois descobri que não era, que ela se sentava, passava as moedas de uma mão para outra e começava a rezar, uma reza murmurada, como um canto de cura, que ganhava um ritmo ao som das moedas e se transformava num canto com o qual adormecíamos. Depois que dormíamos ela jogava a água benta usada na terra e guardava as moedas. Descobrimos que as moedas eram guardadas em um vaso e era proibido que a tocássemos. Nós éramos tentados de roubar as moedas, mas ela nos advertia que não podíamos tocá-las. Quando o vaso estava cheio ela as levava à igreja e doava, mesmo quando as moedas não valiam nada. Então o irmão de minha mãe é médico e quando não podia curar seus filhos chamava minha avó para que os curassem e minha avó os curava. Fiz toda uma investigação e me explicaram que minha avó tinha uma energia muito forte e era uma esponja, então ela tomava das pessoas essa desordem energética e a maneira de descarregar era nas moedas. A água era para transformar, tinha que entrar na terra, porque a terra dá frutos e os que morrem servem para alimentar os vivos. E as moedas ela acreditava que dando as moedas como esmola esse dinheiro se limparia e que na Igreja essa energia da criança doente iria diluir.

---

<sup>119</sup> Em espanhol *cuchillo* significa faca

Então quando comecei a ver que Rosa vinha para curar, passei a reconstruir essas histórias com minha avó, a buscar às águas de minha avó conheci um mestre que aplicava *reiki* e era filho de um xamã da região norte do Peru. Eu disse que já usava água benta e água florida e ele disse que como minha obra se chamava Rosa Cuchillo que eu poderia usar também rosas e laranja que simboliza alegria e a *cananga* que é a água de uma flor que nasce ao redor de lagoas e se considera que seja uma flor poderosa para limpeza e a água florida é um perfume curante. Então eu misturei as quatro [água florida, água de laranjeira, rosas e água de cananga] e me dei conta que o perfume era muito curante, eu o tenho aqui sempre comigo. Agora anos depois vemos toda essa investigação sobre aromoterapia (risos) a importância das plantas e das ervas, mas isso está no meu povo desde sempre, no mundo andino a relação com as plantas e seu poder de cura são muito antigas.

Então em cada lugar onde vou fazer Rosa Cuchillo, busco água benta da igreja onde estou, porque sinto que o que estou fazendo é verdadeiro, que através da água minha avó me curou e me deu esse ensinamento. Eu sentia também com Rosa Cuchillo que havíamos feito tantas obras, que havíamos personificado tantas mulheres sofridas, sempre retratamos mulheres com conflitos muito complicados e eu também enquanto atriz necessitava me curar de todas essas mulheres sofridas, necessitava fazer uma mulher que me ajudasse também a sair dos terrores que havíamos vivido, do pânico. Então quando comecei com Rosa Cuchillo eu sempre tinha água de florida em minha casa e que agora se transformaram nessas águas misturadas.

E depois como iam ser as mãos de Rosa? Porque minha avó usava muito as mãos quando nos benzia e fazia sinais com as mãos nos limpando, ou mexendo com as moedas de uma mão para a outra, mas eu não queria imitar minha avó e sim criar a partir desses elementos.

Eu estava trabalhando com as essências e com o bastão, de tanto manejá-lo quando o deixava percebia que tinha gestos criados, que os movimentos já estavam introjados e sem seu uso descobri a gestualidade do ritual de limpeza de Rosa Cuchillo. E o florescimento é quando vou com as mãos, de baixo para cima, jogando as águas e jogando as pétalas para que tudo floresça, e ao final eu teria que florescer também e tinha que agradecer pelo espaço onde eu pisava e pelas pessoas que estavam ao redor. Então peguei o *chi kung* das artes marciais<sup>120</sup>, do *tai chi* comecei todos os movimentos que eram circulares e que criavam os globos de energia que lanço para todos que estão ao redor da encenação de “*Rosa Cuchillo*”. E isso eu comecei

---

<sup>120</sup> *Chi kung* ou *qiqong* se refere ao trabalho ou exercício de cultivo da energia. Estes exercícios têm a finalidade de estimular e promover uma melhor circulação de energia vital no corpo.

a trabalhar a partir do *chi kung*, os círculos de energia que lanço e que envolvo com o infinito<sup>121</sup>. Então também fiz uma acumulação nesse sentido. E logo comecei a me perguntar porque a Rosa Cuchillo me interessava tanto. Quando eu comecei a ler a novela, minha mãe foi diagnosticada com uma doença terminal, com fibrose pulmonar, e eu queria ter a certeza de que eu voltaria a ver minha mãe. Então a Rosa consolava a mim também, saber se eu vou encontrá-la novamente, e na novela eu via que Rosa encontrava sua mãe, seu pai, seu filho e o marido que morreram (lágrimas). Sentia que às mulheres buscando seus filhos eu poderia dizer “acordem que vamos sim voltar a vê-los”, porque muitos dos filhos dessas mulheres não foram encontrados os corpos, foram esquartejados ou queimados. Mas para mim começou com um desejo pessoal quanto a minha mãe. E eu pesquisava e criava e mostrava a Miguel, repetidas vezes e ele dizia “condensa isso” ou “as danças aqui são interessantes, mantenha essa sequência aqui e prepara o ritual que você crê verdadeiro para você” e fui assim moldando o trabalho.

A trilha sonora também foi criada com bases ritulísticas. Eu tenho um amigo chamado Titula Rosa que trabalhava como secretário de um lugar onde se faziam restaurações dos mantos funerários e numa dessas restaurações Titula descobre em um canto de um dos quartos instrumentos musicais de mesas xamânicas dos *nazcas*, que estavam lá amontoados porque não sabiam muito o que fazer com aqueles objetos. Havia potes de cerâmica, tecidos e também flautas quenás feitas de ossos de meninas com seus cabelos pendurados, ícaros, instrumentos de barro, silvadores, flautas pequeninas com penas de condor. Titula se interessou por esses objetos e cederam esse espaço para investiga-los e ele começou a fazer réplicas desses instrumentos<sup>122</sup>. Como tocar e qual era a melodia que tinham que tocar? E Titula criou um disco com todos esses instrumentos que havia encontrado e com a ajuda de um sintetizador conseguiu que todos os silvadores *nazcas* e as quenás fossem tocadas ao mesmo tempo, como por uma orquestra. Então ele me presenteou com seu disco para acompanhar o espetáculo que eu tocava enquanto fazia toda a sequência de ações até ali criadas. Depois de diversos ensaios os fragmentos de suas canções passaram a fluir com determinadas partituras que eu havia criado. Chamamos José Bailado (que sempre nos auxilia com as trilhas sonoras) e pedi que ele fosse recortando trechos das canções que eu desejava e encaixasse onde eu sentia que deveria ser. E ele fez um trabalho extraordinário.

---

<sup>121</sup> Movimento circular que forma a figura do número 8.

<sup>122</sup> É possível encontrar mais sobre os instrumentos incas no site <http://html.rincondelvago.com/musica-en-las-culturas-prehispanicas.html>.

Então tínhamos todo esse material, a dança estava elaborada, toda a música dos dezesseis minutos onde eu narrava com meu corpo sobre a mesa, tudo isso estava elaborado. Já havia quase uma ideia completa, o momento em que ela tem seu filho, que morre buscando-o, que beija a terra para despedir-se, que começa a atravessar *uqhu patcha*, se encontra com os animas, avança e depara-se com os pássaros e finalmente encontra seu filho.

E tinha todo este lado do ritual com as mãos, da faca que abre espaços e a licença com a vara de serpente, as flores para o florescimento e as águas que curam, que me curam, porque eu sou curada com água de florida e água benta desde bebê, e aí estão as águas de minha avó e as águas que foram injetadas depois, então esse ritual é de verdade.

Miguel me pediu que filmássemos um pequeno documentário, onde púnhamos em síntese que Rosa Cuchillo era uma campesina morta, e uma repórter vai ao povoado de Rosa porque dizem que Rosa Cuchillo era um fantasma que estava aparecendo, então a repórter vai entrevistar as pessoas e entrevista um soldado, um dos atores faz o papel deste soldado, a repórter pergunta “você conhecia Rosa Cuchillo?” ele dizia “sim, seu filho meteu-se em problemas políticos e depois ela morreu de tristeza” a repórter “e você crê que ela está penando?” o soldado “não sei, mas sei que ela morreu”, fizemos um documentário pequeno com isso, com cinco minutos e acabava com a repórter dizendo “eu vim a esse pequeno povoado de Huanca porque estava tendo notícias de que há o fantasma de uma mulher, Rosa Cuchillo, que está aparecendo em diferentes lugares” e aí ela vai entrevistando as pessoas para confirmar se Rosa Cuchillo existiu, o projeto era que tínhamos a mesa como palco e encostado à mesa uma televisão com tela grande, e começaria o espetáculo com esses cinco minutos de vídeo porque pensávamos que se as pessoas vissem a televisão parariam para assistir. Até porque quem coloca uma televisão grande no meio de um mercado? E de repente apareceria, caminhando pela rua, Rosa Cuchillo, subiria à mesa e faria sua dança, floresceria e iria embora; esse era o formato inicial do trabalho.

Eu fui a Puno para estreiar “*Rosa Cuchillo*” com Fidel e Débora. Fomos para o mercado em Puno e não chega o vídeo. Nós deixamos o vídeo editando e ele não chegou a tempo. Eu já tinha a autorização para me apresentar e Fidel me disse que não tinha o vídeo e me disse para contar a história sem o vídeo como eu muitas vezes havia contado. Me passou um microfone e eu comecei a contar “quando eu vivia me chamava Rosa Huanca...” e de alma eu conto e depois danço, e saiu muito interessante. E postei para Miguel o que havia acontecido por email perguntando o que ele achava da minha improvisação. Ele disse que tinha sido uma boa

saída, mas que de todo modo no dia seguinte teria o vídeo. No dia seguinte fomos a outro mercado no povoado vizinho e não havia televisão, não conseguimos televisão em parte alguma, nem alugando, e outra vez narrei. Fomos em outro mercado e tínhamos vídeo, televisão, tudo e quando chegamos não tinha luz e percebemos como seria sempre complicado, se não impossível, exibir um vídeo nos mercados andinos, e eu teria que narrar, mas também não atraía muito as pessoas, somente duas ou três, então eu tinha que caminhar pelo mercado, e a realidade é que nos foi conduzindo no confronto que nosso projeto era ultra moderno com vídeo e coisa e tal e não funcionava. Funcionava que eu caminhasse e que chegasse à mesa, que eu narrasse e depois dançasse. Porque com a narrativa que eu faço libero o público de que não ficassem perguntando enquanto eu estivesse dançando para saber sobre o que estou falando. E nos demos conta que se eu narrasse cinco minutos eu liberava o espectador, já lhes introjetava um universo com as palavras que eu contava ao falar de *uqhu patcha* e *hanaq patcha*, do cachorro que acompanha Rosa, coisas que lhes eram familiares. Então quando desenvolvemos o trabalho havíamos conhecido Mama Angélica<sup>123</sup> a fundadora da ANFACEP (Asociación Nacional de Familiares de Detenidos, Secuestrados y Desaparecidos del Perú) em Ayacucho e ela tinha um testemunho de como havia desaparecido seu filho Alquimedes e eu pego o testemunho de Mama Angélica e mesclo à novela “*Rosa Cuchillo*”, a parte onde ela percorre os três mundos com a denúncia de Mama Angélica de que vêm e levam seu filho e que depois ela vai até a polícia, aos senderistas, ao exército e segue desenterrando onde há jovens enterrados e vai buscar esses corpos atrás de seu filho, ela ainda hoje está viva, muito idosa, mas viva. Provavelmente queimaram o corpo de seu filho porque ele nunca foi encontrado. E ela segue toda vez que tem uma marcha. Sua história foi que uns mascarados levaram seu filho e dois dias depois lhe foi enviado um bilhete escrito por seu filho Alquimedes que dizia “Mamãe me consiga 500 sóis<sup>124</sup> para que me deixem sair, a quem te entregar esse bilhete dê o que puder”. Então ela deu o que tinha e foi atrás de conseguir esses quinhentos sóis, mas quando regressou a pessoa que lhe havia entregue havia partido. E essa senhora, depois de todos esses vinte anos que se passaram ainda com esse bilhete, e também tirou uma foto com esse bilhete e no museu em Ayacucho, no museu da ANFACEP, está a foto dela com o bilhete porque essa é a prova que ela tem de que levaram e mataram seu filho e ela quer saber onde ele está, quer enterrá-lo. Então juntei parte do testemunho de

---

<sup>123</sup> Mais sobre Mama Angélica em nota de rodapé 73

<sup>124</sup> Sol é a moeda peruana que foi substituído pelo “Inti” em 1985, e este pelo “sol novo” em julho de 1991,

Mama Angélica e reconstrui “*Rosa Cuchillo*” e no final *Rosa Cuchillo* encontra seu filho em *kanaq patcha* e diz as pessoas “estou agora por aqui somente por um tempo porque meu povo está doente de tristeza e esquecimento e por isso vim para limpar e florescer” e é o que ela faz ao final, limpa, floresce e beija a terra onde está porque tem que agradecer porque tudo que se passa ali é verdadeiro. E é verdadeiro porque sinto que me limpa, agradeço a minha mãe, minhas avós, meus mortos.

Então “*Rosa Cuchillo*” que é um trabalho tão curto, vinte minutos está formado com todos esses elementos e se foi formando ao longo de um ano de trabalho e investigação. E essa pequena turnê que fiz com Fidel e Débora nos fortaleceu e esclareceu algumas questões, então quando chegamos ao mercado andino nos deparamos com esses homens que vendem cds e sempre têm rádio e uma bateria de energia e contratávamos um desses senhores e o colocávamos encostado à mesa de *Rosa Cuchillo*, ele continuava com seu trabalho de vender seus cds, mas colocava o cd de trilha sonora de *Rosa Cuchillo* e isso resolvia o problema da energia e outros desse tipo. Então *Rosa Cuchillo* começou a atuar nos mercados, o que para mim foi indispensável e muito importante porque todo mundo vai ao mercado, mas tinha que ser curto o espetáculo porque as pessoas vão rápido ao mercado, não ficam muito tempo e esses são todos os elementos que entraram em *Rosa Cuchillo* e como o fomos montando.

Quanto ao figurino, eu estava em Huanca e procurei uma senhora que fazia roupas tradicionais e lhe disse que queria fazer um traje, esse traje é todo colorido, com fitas coloridas, manto colorido, muito bordado com cores, mas eu lhe disse que queria um traje branco e ela achou estranho, queria colocar cores no traje e eu insisti, contei que eu era atriz e contei a história de *Rosa Cuchillo* e ela entendeu o que eu buscava e disse que faria que faria um traje para uma alma viva, e foi aí que surgiu o nome de alma viva para *Rosa*. E o traje tem essa cor branca de osso e pequenos bordados marrons, é uma coisa maravilhosa esse figurino, a senhora reconstruiu muito bem o que eu queria passar com o traje.

### **E sobre as apresentações, como as pessoas se sentem sendo representadas por vocês nos trabalhos?**

Quando eu fui à primeira audiência pública em Ayacucho em Humanca, a apresentação seria no dia anterior à audiência e a praça estava cheia de pessoas, Fidel colocou a mesa em frente à Igreja e eu apresentei para muitas pessoas, coisa que jamais pensei acontecer com *Rosa Cuchillo* e foi incrível, então a Comissão da Verdade me convida para estar junto às

audiências e fomos a Huanta e todas as outras cidades onde haviam as audiências públicas. No dia anterior eu havia feito uma apresentação na Praça de Armas e o trabalho passou a ser tão potente que ganhou mais do que eu esperava ou havia planejado, apresentar junto as audiências era algo formidável e verdadeiro. E Rosa Cuchillo tem vida própria, não importa o lugar onde seja apresentado. Em uma oportunidade eu apresentei no adro da igreja, umas freiras progressistas me convidaram, elas já haviam assistido no dia da audiência da CVR, colocaram minha mesa abaixo da imagem de Cristo na porta da igreja e para mim isso foi muito intenso. E penso que isso acontece por toda a carga verdadeira que Rosa Cuchillo carrega, pela soma dos elementos que contei. No ano passado fui atuar em Huamanga e convidei as mulheres da ANFACEP para assistirem.

E foi depois dessa apresentação que mudei o vaso que usava de cristal para barro, porque elas me disseram que deveria ser um vaso cerimonial que eu deveria usar e me indicaram buscar uma réplica de vaso cerimonial das mesas xamânicas, e encontrei um vaso maravilhoso, pequeno e com marcas de pés de três e de quatro dedos e que caminham de forma sinuosa e refizemos esse vaso um pouco maior e com esses desenhos e isso são os segredos do espetáculo. Por exemplo o banco que eu usava era um banco de madeira qualquer, mas depois com Fidel fomos vendo que o cajado era verdadeiro, o vaso era verdadeiro, mas o banco era cotidiano e que deveria estar também empoderado, então dois rapazes da escola de arte nos ajudaram a construir um banco com três pernas em analogia aos três mundos e são em forma de patas que terminam com pés de puma e é amarrado por uma serpente bicéfala, no assento está entalhado um pássaro e debaixo do assento tem entalhado uma *chakana*<sup>125</sup>, tudo isso é muito discreto, e esses elementos estão dispostos aí como para o espectador inicial, secreto nas cosmovisão andina, porque os que tem olhos de ver vão descobrir a serpente em minha mão, vai entender que o vaso com a água sai de baixo pelos ancestrais, vai enxergar os três mundos no banco, vai reconhecer os perfumes das águas florais. Há um artigo de Eugenio Barba chamado “Os Quatro Espectadores”<sup>126</sup> que ele escreveu quando estreou “*Talabot*” onde ele diz que dirige seus espetáculos considerando quatro espectadores, o primeiro sendo a criança e para a criança ele se preocupa que as ações físicas sejam claras e que tenham uma quantidade de ações físicas que uma criança possa reconhecer, porque ele diz que se uma

---

<sup>125</sup> Chakana é o nome com que se conhece o símbolo polissêmico mais importante e antigo da cultura andina; é uma figura geométrica que foi usada como Ordenador dos conceitos matemáticos e religiosos, filosóficos, sociais, etc. do mundo de nossos antepassados.

<sup>126</sup> Um dos capítulos do livro “Ilhas Flutuantes” de Eugenio Barba (texto do programa de *Talabot*, 1988).

criança assiste ao monólogo de Hamlet, e perguntarmos o que ela viu, ela vai dizer que viu um homem que acariciava uma caveira e que falava com essa caveira, ele se preocupa que a criança possa ver a obra; e o segundo espectador não lhe importa saber a história, não lhe importa entender nada, ele vai para ver a dança de energia dos atores e com isso gera a sublimação; e há um terceiro espectador que ele diz que é o alterego do diretor que é quem entende a obra, que sabe a mensagem, que compreende tudo que se quer dizer e é quase que o diretor e se facina e entende tudo; mas Barba diz que há um quarto espectador, secreto, que vai compreender o bordado do lenço que o ator carrega. Então quando fomos vendo que com o cajado, com o banco começaram a aparecer esses significados, decidimos que seria para o espectador secreto, que não se importará com nada, mas que irá se conectar com os pés esculpidos no vaso, com os odores.

### **Qual espaço onde Rosa Cuchillo foi apresentada foi mais tocante e importante para seu trabalho?**

Foi o dia da entrega do informe da CVR, porque éramos como dez mil pessoas e havia um estrado gigantesco e eu coloquei minha mesa em frente a esse estrado, haviam muitas pessoas e foi realmente muito impactante porque o público vibrava pelo dia, pelo que estava acontecendo e o testemunho tão pequeno, mas tão contundente de Rosa Cuchillo foi realmente incrível e repleto de significados. Me recordo que eu estava, apresentando e um jornalista estava apoiado na minha mesa e tirou uma foto minha de costas quando acabei de lançar a água de flores e estou com os braços abertos e na frente um canhão de luz no exato momento que a foto reflete minha mão, é a foto mais bela de Rosa Cuchillo.<sup>127</sup>

Me recordo também da primeira apresentação quando as palavras me vieram, quando eu estava sozinha, sem vídeo, sem nada, porque jamais havíamos pensado que eu teria que falar, e de repente tive que contar às pessoas a história e sinto que me foram dadas as palavras. Creio que essas duas vezes foram as mais tocantes para mim. Na minha opinião “*Rosa Cuchillo*” nasceu com muito poder porque ao acompanhar a CVR eu viajei a muitos povos com pessoas repleta de dor.

---

<sup>127</sup> Figura 13, página 56.

**Como você quanto atriz se sentiu durante a repressão? Conte-nos novamente como pessoas fingiam ser casais para vigiar as atividades dentro da casa de Yuyachkani.**

Havia toda uma ameaça por telefone e as pessoas nos seguindo, no momento ápice da repressão, isso em 1994, 1995 e 1996, terrível, foi durante o processo de criação de “*Hasta Cuando Coración*”<sup>128</sup>. Nós do grupo conseguimos passagens para o Equador, tínhamos dinheiro e tínhamos os passaportes guardados no ateliê, para ver o grau de tensão que estávamos. Tínhamos que estar preparados porque tínhamos filhos pequenos, contudo não precisamos usar. Descobrimos que dentro do Sendero houve uma discussão muito grande e que dentro das Forças Armadas também houveram muitas discussões, porque o Yuyachkani era atacado pelas duas frentes, tanto pelos militares como por Sendero Luminoso. Me lembro de uma viagem que fizemos à Itália onde fomos visitados por Grotowsky e ele nos deu uma entrevista onde perguntei “estamos no meio de dois fogos e estamos fazendo teatro, o que você nos aconselharia?” e ele disse “sejam bons, afinem sua voz e seu corpo”, e eu creio que nos dedicamos muito, de tanto medo que nos dedicamos a treinar muito, a nos formar, a trabalhar. E também a repressão e o estado de terror que nos faziam viver, creio que fez nos afirmar enquanto grupo, crescer cada indivíduo e a acrescentar material. Foi a situação política que nos manteve juntos, mas que também nos abriu enquanto indivíduos porque já não podíamos viajar todos juntos, era muito difícil fazermos obras completas e somente a cada quatro anos ou cinco aparecíamos com uma obra completa, e em meio a isso apareciam peças com um personagem ou dois. Para mim foi aterrorizante porque eu tinha filhos pequenos, mas também sabia que ter filhos era apostar na vida então eu comecei a fazer teatro para crianças com meu companheiro e meu projeto de teatro para crianças existe até hoje, há inclusive um livro. Então sinto que o teatro para crianças me consolou muito, porque as crianças já nasciam traumatizadas pelo medo que as mães passavam durante a gravidez, pelas bombas e pelos *blackouts* nas cidades. E se você não diz nada para a criança ela sente que está acontecendo alguma coisa e era difícil se controlar e não passar esse medo para a criança. Então como explicar às crianças o que acontecia com o grupo ao fazer teatro em tempos de

---

<sup>128</sup>Nesta peça, uma série de personagens com diversos históricos vivem juntos num conjunto de casas populares no meio da cidade do qual serão, em breve, despejados. Embora sejam vizinhos, enfrentando o mesmo destino, os personagens esperam, isolados uns dos outros, ao invés de forjarem uma rede de solidariedade em face ao seu despejo. Cada história de vida é contada e re-contada individualmente, recriada por ações físicas numa peça reiterativa que evidencia a profunda e dolorosa desassociação entre a palavra e a ação nas vidas desses personagens. Disponível em: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/perfis-de-artistas/item/78-yuya-hasta-cuando>. Acesso: 14 de abr. 2014.

guerra interna? Era impossível, então foi muito difícil. E a única coisa que nos salvou foi o laboratório, da satisfação e da necessidade de polir nosso trabalho.

**Agradecida Ana, admiro seu trabalho, parabéns.** *(Nos abraçamos e tiramos uma foto).*

## Anexo C

Entrevista com Augusto Casafranca a respeito de *Adiós Ayacucho*.

**Antes de *Adiós Ayacucho* ser palco italiano ele era apresentado nas ruas, como era esse envolvimento do público com o espetáculo já que ele trata de algo tão caro ao povo peruano, os corpos desaparecidos durante a guerra interna no país, e como foi criar um espetáculo que representa um papel não somente poético, mas também uma tentativa de transformação social?**

Primeiro a história de *Adios Aycucho* não é de um homem que está querendo mudar, mas em não se transformar em alma penada, está querendo descansar em paz, quer morrer com dignidade, quer descansar tranquilo. Ele supõe que uma parte de seu corpo está em outro lugar, que foi levado à capital do país, à Lima, então durante toda sua história ele está fazendo um percurso desde seu lugar de origem até a capital para alcançar esse objetivo. Nesse trajeto vai encontrando uma sucessão de pessoas, pessoas que conhece e que não, está tentando de alguma maneira tentar concluir seu objetivo centralmente. Eu pensava que essa obra poderia acontecer a principio, por minhas convicções pessoais, em uma cozinha porque o campesino pobre vive na casa de um cômodo onde estão os animais, o quarto e a cozinha.

Quando começa o espetáculo há um forte cheiro de eucalipto que é uma árvore abundante ao redor das comunidades andinas, principalmente da região sul, então esta obra começa já aí, dando esses sinais olfativos, e seu comportamento deriva de vivências muito concretas e específicas, de sentimento comum, porque não é nenhum personagem excepcional, é um personagem da multidão, da escuridão da noite, da alma de um agricultor; sua presença se dá dessa forma.

**E como foi constuir um trabalho partindo primeiramente de um texto, já que a maioria dos trabalhos do Grupo são originados de relatos e documentações? E como foi pensada a personagem?**

Esse trabalho parte da indignação que nos causava a situação no país, a acomodação frente a violência. Parecia que tínhamos que fazer algo partindo do teatro, das nossas ações enquanto grupo e através de um comprometimento muito pessoal. Então era um momento onde

começamos a pensar que o Grupo deveria começar a falar individualmente e formamos pequenos grupos com dois ou três de nós e Miguel me apresentou o texto e perguntou “o que te parece esse material?”, leio e me comove tanto, até a medula, então eu disse “essa é minha verdade” e ele disse “mas vamos com calma e vamos tentar trabalhar juntos o tema” e começamos a reconhecer que esse material tinha várias coisas que servia para literatura, mas não para o teatro, e o grande mérito que tem o autor, Júlio Ortega, é que ele foi muito sensível frente a um acontecimento real, porque essa história é baseada em um caso verídico, então ele reproduz essa história para a literatura e acrescenta outras coisas, para nós foi a solução partir do esqueleto da história e dar uma espécie de reelaborada.

Eu pessoalmente recordei que havia uma história que conta que os *qollas*, uma tradição andina da região de *kaimara* e *quechua*, região do lago Titicaca lago mais alto do mundo e as pessoas que vivem lá, os alpaqueiros e lhameiros vão à província para trocar produtos todo dia 16 julho durante essa festa dos *qollas* na província de Paucartambo próxima a Cusco, para trocar seus produtos e também participar das homenagens à Virgem. Conta-nos uma história que quando eles estavam chegando a esse povoado, ao cruzar o rio encontram uma parte de um corpo, recolhem esse corpo da água, dizem que era o corpo da Virgem e devolvem esses restos para a Virgem. Então é esse caso que escuto desde criança, pensei que não haveria outro que representaria tão bem essa história como o *qolla* e briguei com o diretor para que a personagem intermediária da história fosse uma personagem desse conto e pouco a pouco percebemos que foi uma boa escolha que nos permitiu corporizar uma personagem que não existia na literatura. Há coisas que dizemos, mas que não está claro a não ser em nossas mentes e que são difíceis de corporizar porém esse personagem permitiu, e há uma voz que não é natural, um falsete que possibilitou que a pessoa que está atrás da máscara não seja reconhecida, mas pode dizer coisas que sem máscara é muito difícil, como falar com o presidente da república, um policial, um padre, etc.; mas por detrás de uma máscara habita outros corpos, comunga outras entidades, então é possível comunicar de outra maneira, uma maneira digamos, extra cotidiana, de uma maneira mais transcendental porque ficamos mais distantes quando usamos uma máscara e essa oportunidade nos permitia. Nas origem dessa tradição, cada membro desse grupo de dançarinos é ao mesmo tempo um sacerdote, leem as folhas de coca, quando se coloca no chão sobre uma pequena manta e ali eles dizem como vai ser o futuro, são oráculos e leem nos cigarros sobre a vida da pessoa com quem está conversando e assim vão conjecturando. Ao mesmo tempo são muito irreverentes e

brincalhões, “zoam” com todo mundo, estabelecem relações sarcásticas e bufonescas das autoridades eclesiásticas, militares, dos políticos do município, enfim, nada está fora do alcance deles, até motoristas de ônibus e cobradores, se há motivo para “zoarem”, eles o fazem e os põe em primeira pessoa, então há esse lado do humor neles.

### **E sua preparação corporal?**

O Yuyachkani tem duas formas de treinamento, um treinamento geral e um treinamento aplicado, o treinamento geral que eu tenho era muito amplo e era insuficiente para o que eu queria fazer, então me parecia oportuno buscar outras corporalidades, outros desenhos físicos, outras maneiras de habitar o espaço do corpo no teatro, então reconheci que minha formação também tinha outras fontes de organização física, mental e espiritual. Uma dessas disciplinas era o *tai chi* e sua forma tibetana, outra disciplina é o *kung fu*, também tibetano, então eu juntei essas duas disciplinas, juntei os elementos da minha memória corporal, depois aprendi os passos e os movimentos que possuem a dança dos *Copac Qolla* e por outro lado tinha que recorrer ao cômico, ao cômico andino, que é o que me permite comunicar de uma maneira cúmplice com o público, comecei a valorizar de uma maneira distinta o uso do *quechua* o idioma com o qual a personagem se comunica, para dar seus próprios sinais e suas indicações internas e além disso, como eu já disse antes, a voz dita em falsete, gera outro nível também de comunicação, enriquece a presença dessa personagem e facilita contar a história de uma maneira não natural.

**A arte tem fronteiras? Porque quando assisti *Adiós Ayucucho* no Brasil eu entendia muito pouco de castelhano e muito menos de *quéchua* (*risos*) mas compreendi sua mensagem e caminhei todo o espetáculo com sua personagem.**

Eu penso que as fronteiras da arte quem as coloca somos nós mesmos, quanto mais longe se vai na busca mais ganho terá, por isso é importante ir nas direções que nos indicam a sensibilidade, a intuição, os estudos, o reconhecimento do contexto no qual se está trabalhando e nesse caso pensar em uma multiplicidade de diferenças culturais que há no país. O Peru possui uma enorme diversidade cultural, aqui convivem muitas identidades, então tive que fazer um mosaico de investigação.

Penso que essa obra possui vasos comunicantes abertos, está como no texto de Galeano com as veias abertas permanentemente, então permite ascender através da sensibilidade do espectador para poder recorrer a ele mesmo que diga algo importante, algo interessante, não somente para entender uma história em si mesma, mas para ver o que se desprende dessa história. O significado nesse sentido, creio que seja a polissêmia da leitura que se pode ter dessa relação; não é importante saber quéchua, não é importante saber espanhol, finalmente são as ações que vão determinar o comportamento desses personagens e ele está encarnando muitas pessoas, ele assume a identidade da maior parte das pessoas com quem ele se comunica e com quem se relaciona, então creio que nenhuma pessoa poderia ser distante ou insensível a uma história assim. Acredito que seja uma homenagem a memória da Latino-América, à memória continental das pessoas que estão querendo viver com dignidade e com respeito mútuo.

### **E como foi a repressão com vocês nos tempos de ditadura?**

Bom, vou remeter à minha personagem (*risos*), que me permite revelar momentos que está atravessando o país. A história contada no espetáculo permite atualizar e colocar em tempo presente esse assuntos, tanto que na relação com o público não estamos mais falando do tempo passado, mas do que está ocorrendo. Esse é um grande “truque” que há na versão que nós fizemos sobre a literatura quando adaptamos o texto literário para o teatro. Porque essa obra foi feita numa época onde a violência estava deixando sequelas muito marcantes e difíceis para população civil e também militar do país, porque haviam vítimas dos dois lado e se confundiam muito as coisas e isso nos permitia distanciar e ter autonomia e poder ver com certa objetividade, não ligados diretamente por assim dizer, mas poder tomar um distancimentos dos acontecimentos para podermos trabalhar com tranquilidade. E a obra se manteve vigente porque os temas essenciais não estão resolvidos ainda, no país seguem tendo uma presença, estão mudando, mas essencialmente seguem enquanto problemas de fundo, com o abandono, a marginalidade, com a pobreza, com acesso deficitário aos direitos de cidadania num geral.

**Como é a recepção do público ao notar temas tão próximos do seu entorno sendo encenados e qual espaço foi mais tocante e importante para você apresentar *Adiós Ayacucho*?**

O lugar mais importante foi um lugar de maior dureza política que foi em Ayacucho, na cidade de Huamanga e outros povoados ao redor, isso foi muito lindo e doloroso também. Em um pequeno povoado, onde se havia juntado toda população na praça de armas e estávamos apresentando o espetáculo, estávamos chegando na cena onde estouramos umas bombinhas para dar a entender que ele está entrando em um povo em festa e quando estouramos essas bombinhas as pessoas começaram a dispersar pensando que a obra havia acabado e que eram tiros para que fossem embora, e eu estava de ponta cabeça com os pés para cima apoiado sobre os ombros, foi terrível e fico sem saber o que fazer e quase começo a chorar de pena, mas os demais companheiros do Grupo que estavam na produção e assistência foram pedir que as pessoas voltassem, que era teatro e que não haviam tiros ou bombas e aos poucos as pessoas foram voltando e se reunindo novamente para assistirem ao espetáculo; quando acabou a peça as pessoas continuaram ali e não foram embora, então pensei e peguei uma das flores do túmulo do personagem e entreguei para uma pessoa que a agarra e aperta contra o peito e atrás dessa pessoa outras veem como a formar uma fila, algo que se parecia com uma liturgia para ganhar as flores, acabaram as flores e comecei a entregar os ramos de ervas que acompanhavam os ramos e comecei a entregar as velas e nisso acabou tudo (*risos*) e esse foi um momento muito belo e muito emocionante.

Também foram marcantes os lugares onde as pessoas não tinham muita informação direta do que estava acontecendo no país e era através do espetáculo que elas se sentiam informadas.