

FEITO NO PERU

Silvana Garcia¹

RESUMO: A força do teatro latino-americano pode ser perfeitamente dimensionada pelo grupo peruano Yuyachkani que recentemente cumpriu 40 anos de trajetória artística, ainda no pleno vigor de seu teatro politicamente engajado. Neste ensaio, analisamos alguns aspectos da trajetória artística do grupo, detendo-nos em um de seus trabalhos mais representativos.

Palavras-chave: teatro peruano, teatro latino-americano, teatro de grupo.

ABSTRACT: The strength of Latin American theatre can be well represented by the Peruvian group Yuyachkani, who just turned 40 years of existence full of vitality, producing a vigorous, politically engaged theater. In this paper we analyze some aspects of its artistic trajectory, including a view on one of its most representative works.

Keywords: Peruvian theater, Latin American theater, group theater.

Podemos afirmar com segurança que hoje a realidade da produção do teatro da América Latina já é reconhecida como um referente de potência similar ao europeu e ao norte-americano, que sempre constituíram nossos principais paradigmas. Isso vale também para a produção intelectual, que tem conquistado espaço nas bibliografias e alimentado o diálogo entre os pensadores, em escala transcontinental.

Não que essa produção não fosse importante já há algumas décadas. O reconhecimento disso é que tardou a se expandir, fora dos muros dos pequenos territórios nos quais circulava e ainda assim com certa timidez. Ou seja, demorou algumas décadas até que os estudiosos de outros continentes descobrissem que não nos chamamos apenas Augusto Boal (sem nenhum demérito para o grande diretor e teórico).

Por outro lado, o reconhecimento de um grupo como o Teatro da Vertigem, cujo BR-3 foi escolhido pela Quadrienal de Praga de 2011 como a melhor produção teatral dos últimos cinco anos, em todo o mundo, consagra também a tradição do teatro de grupo que, na América Latina, é um dos veios mais férteis do bom teatro que fazemos. Isso, desde as décadas de 1960-1970, quando foram criados alguns dos primeiros grupos que sedimentaram as bases dessa tradição. Foi nesse período que, em escala mundial, se evidenciou a formação de coletivos, indicando a emergência de novos modos de produção e criação no âmbito das artes cênicas. Desse conjunto, há coletivos que ainda hoje estão ativos e que registram, em sua trajetória, todos os processos de autoconstrução e desenvolvimento que, embora com particularidades, constituem de modo geral a tradição.

¹ Pesquisadora, dramaturgista, diretora do grupo Lasnoias, professora da Escola de Arte Dramática da Universidade de São Paulo, integrante da Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana.



Yuyachkani_Rosa Cuchillo 30 (Foto Fidel Melquiades)

O Yuyachkani faz parte dessa geração. Nasceu em Lima, no Peru, em 1971 – acabando, portanto, de cumprir 40 anos² – o que o qualifica para o posto de um dos grupos latino-americanos mais antigos em atividade. Sua trajetória foi construída seguindo um rastro de vivências significativas, resultado de uma busca madura da expressividade, no cruzamento com o engajamento político, compromisso assumido desde a origem. Como outros grupos, na América Latina, o Yuyachkani nasceu no ambiente universitário, insuflado pela urgência de corresponder artisticamente aos apelos da realidade social e política de uma América sempre convulsionada.

Como muitos grupos, antes e depois dele, o aprendizado artístico-político se fez paulatinamente à medida que o grupo enfrentava o desafio de traçar seus caminhos. A primeira fase do grupo definiu um compromisso social e a necessidade de buscar

o contato com a cultura andina, principal fonte de inspiração da militância artística do grupo. Seu primeiro espetáculo, *Puño de cobre* (1971), inspirado na greve dos mineiros de Cerro de Pasco, e, um pouco depois, *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 *yuyas* estabelecerão as bases de seu compromisso social. O diretor Miguel Rubio relata um episódio que evidencia essa tomada de consciência: depois de uma apresentação de *Puño de cobre*, em um acampamento de mineiros, um deles se aproxima do grupo e comenta que a apresentação havia sido muito bonita, mas que era uma pena os atores terem “olvidado sus disfraces”, dando a entender que a opção pelo elenco uniformizado em camiseta e jeans – sob inspiração dos espetáculos do Teatro de Arena paulista – não ressoava para os mineiros de modo significativo. Para Miguel Rubio, o aprendizado foi claro:

² O grupo festejou a efeméride com uma programação intensa de atividades, incluindo performances, demonstrações de trabalho e mesas de debates, em julho de 2011.



O que eles quiseram dizer era que estávamos nos esquecendo do público ao qual nos dirigíamos, que não estávamos levando em conta as expressões artísticas dos mineiros – mais que isso: não as conhecíamos – oriundos do campo e possuidores de uma rica tradição cultural. Tinham razão. Como podiam imaginar uma obra sobre eles sem seus cantos e sem as roupas de suas mulheres – que conservam com tanto orgulho seu vestuário de procedência – e sem personagens que contem história e dançam.³

Desde esse momento, definiram-se elementos importantes para a linguagem artística do grupo: a incorporação da música e da dança, como integrantes fundamentais na construção dos espetáculos, e o mergulho na tradição cultural andina.

Essa dimensão de hibridismo cênico, pela qual, se combinam elementos da cultura popular – a lendária, a musicalidade e o colorido dos elementos pictóricos da cultura andina – além da natureza bilingüe, resultante da incorporação desses elementos, dispostos em estruturas não convencionais de narrativa e exposições temáticas, levou o diretor do grupo a se referir, aos espetáculos do Yuyachkani, como “ações cênicas”, driblando, assim, as nomenclaturas viciadas que correspondem a cânones estritos.

Essa estrutura cênica aberta, que pretende permitir ao espectador fazê-la sua, “completar a imagem e eger sua própria ordem ou desordem, como preferir”,⁴ consagra a base improvisacional e autoral dos atores que participam no processo coletivo.

Afirma-se aqui outro aspecto importante da dinâmica de trabalho do Yuyachkani: o fato de que o coletivo não impede, muito pelo contrário, a presença independente do ator no interior do grupo, na construção de sua própria expressividade. Essa condição tem aqui duplo sentido: de um lado, conduz à exploração/construção de uma base de corporeidade expressiva, como parte importante do trabalho de cada ator; de outro, leva à produção de performances ou criações *unipersonales*, que

compõem em plano de similar importância o repertório do grupo.

O corpo do ator é o lugar onde concentra e de onde nasce o ato cênico. As opções de seu uso podem ir desde o corpo espontâneo até um corpo altamente codificado. [...] Durante mais de 30 anos de ofício, compartilhei de maneira privilegiada a busca de meus companheiros para encontrar um corpo novo, atento, decidido, dilatado, memorioso, em uma palavra: presente.⁵

No depoimento de Miguel Rubio, ajustado para uma vivência artística que agora já cumpriu mais uma década, evidencia-se um modo de trabalho que se vai ajustando a cada exigência, a cada nova necessidade de expressar e se expandir. Esse movimento, que acompanha as percepções do grupo acerca do momento em que vivem e a constante indagação sobre o lugar que ocupam no andamento da história, corresponde fielmente aos processos de construção dos espetáculos ao longo de sua trajetória.

Na mesma simbiose, os atores compartilham os processos coletivos e empreendem uma busca por seus próprios caminhos. Para Miguel Rubio, esse movimento em dupla via, que vai do individual ao coletivo e, deste, em caminho contrário, ao pessoal, é um dos motivos que sustentam um grupo reunido por tão longo tempo:

Creio que a vida em um grupo se fortalece quando se aprende a combinar os espaços coletivos com os pessoais; em nosso caso, alguns projetos englobam a todos, e outros são iniciativas particulares que logo, de alguma maneira, repercutem no coletivo. Essa prática de encontrar antes de tudo um sentido pessoal no que fazemos é uma maneira de buscar, mais do que o belo, a convicção, uma verdade pessoal que, quando emerge, pode converter-se em fundamento do evento estético.⁶

A construção de um espaço de investigação pessoal, assentado em interesses próprios, em paralelo

³ RUBIO ZAPATA, Miguel; RAMOS-GARCIA, Luis A. (eds.). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. Minnesota: University of Minnesota. 2001. p. 1-2.

⁴ *Ibid.*, p. 190.

⁵ RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008. p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 192.

aos processos de construção do corpo expressivo – o corpo dilatado de que fala Rubio – conduz os atores do Yuyachkani a um lugar de atores-criadores, geradores de produtos próprios, individualmente ou associados em pequenos grupos. Esses resultados de processos individuais podem se configurar como demonstrações de trabalho e também como espetáculos independentes que se combinam aos espetáculos coletivos no repertório do grupo. Esse movimento de construção de uma personalidade artística individual, no interior do coletivo, não se desloca dos caminhos traçados pelo grupo, mas representa momentos de verticalização do ator/atriz em busca de esclarecer e enfrentar suas *obsessões*. Referindo-se ao processo de construção de *Antígona*, espetáculo *unipersonal*, relata a atriz Teresa Ralli:

Por que quero fazer esse espetáculo? Foi recentemente, em fevereiro de 1998, depois de mais de quinze anos de guerra interna, por anos vendo as imagens de mulheres chorando, clamando por todos os cantos do Peru em busca de seus desaparecidos, quando a dureza de tudo que foi vivido caía sobre nós como um manto negro, quando já não suportávamos a opressão do silêncio, a opressão da ditadura que já fazia do silêncio um hábito, foi então que Miguel e eu decidimos abordar a busca por nossa Antígona.⁷

A atriz refere-se ao negro período de duas décadas, entre 1980 e 2000, durante o qual os embates entre Exército e forças guerrilheiras do Sendero Luminoso deixaram uma espantosa cifra de quase 70 mil mortos e desaparecidos, principalmente nas províncias da região central do país. *Antígona* foi um dos três espetáculos que registraram a presença do grupo durante as audiências levadas a cabo pela Comissão da Verdade e da Reconciliação, instalada em 2001, para coletar o relato de testemunhas e sobreviventes desse período de extrema violência ao qual o povo peruano foi submetido. Assim como Teresa Ralli, também Ana Correa e Augusto Casafranca, outros dois integrantes do grupo,

construíram ações cênicas motivados pelo tema da violência. Ana inspirou-se na literatura de Oscar Colchado e na figura real de Mamá Angélica⁸, para criar a personagem de *Rosa Cuchillo* (2002), figura destemida de uma mãe que ressurgiu do reino dos mortos para continuar procurando por seu filho desaparecido – um espetáculo realizado nas áreas dos mercados públicos das cidades, em vigília, durante as audiências públicas. Casafranca, por sua vez, criou *Adiós Ayacucho*, em 1990, logo que começaram a aparecer covas coletivas e cemitérios clandestinos, evidências dolorosas da guerra em curso. Baseado em conto de Julio Ortega, constitui-se do relato de um camponês morto que viaja a Lima para rogar ao presidente que lhe sejam devolvidas as partes de seu corpo esquartejado. A peça também foi apresentada durante as vigílias e, como as outras duas, ainda permanece vigente no repertório do grupo, pois o apaziguamento não significa esquecimento.

Se há um grande tópico que dá unidade e cria vasos comunicantes entre os trabalhos do grupo, nas últimas décadas, é justamente a *vigilância sobre a memória*. “Para que florezca la memoria”, dizia um dos cartazes empunhado por alguém em vigília durante as audiências públicas de Ayacucho. “Estou pensando, estou recordando”, é o que significa Yuyachkani em quéchua.

Essa divisa tem um sentido concreto para o grupo, à medida que as investidas na história, na cultura andina, na realidade social e política do país, foram constituindo um acervo de episódios e conjecturas que o grupo vem paulatinamente elaborando e sobre os quais sente necessidade de se manifestar artisticamente.

Sin título. Técnica mista é o melhor exemplo disso. A idéia de trabalhar sobre a guerra do Pacífico, travada de 1879 a 1884, entre Chile, Peru e Bolívia, com graves perdas para o país, estava no topo dos temas que interessavam aos jovens *yuyas*, logo no primeiro momento de existência do coletivo. Diante da situação dos mineiros, urgidos a se mobilizar em favor dos familiares das vítimas – foram 25 mortos, muitos feridos e outros tantos presos – o

⁷ RALLI, Teresa. Fragmentos de memoria. In: DIÉGUEZ, Ileana. (Org.). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación y información Teatral Rodolfo Usigli, 2009. p.64.

⁸ Angélica Mendoza era mãe de um jovem desaparecido na cidade de Ayacucho, em 1983, e se tornou um símbolo da luta pelo esclarecimento dos atos infames cometidos por ambos os lados da guerra.





Yuyachkani_Sin Título (Foto Elsa Estremadoyro)

grupo solidarizou-se com os grevistas e produziu *Puños de Cobre*, abandonando por ele a temática da Guerra. Voltou a ela, em 2004, agregando ao tópico trinta anos de experiência artística e igual medida de vivências acumuladas em relação à história do Peru.⁹

Esse lapso de tempo favoreceu a criação da obra, em chave mais madura, se confrontada com o que poderia ter sido na fase inicial do Yuyachkani. Agora, aos materiais sobre a guerra somaram-se outros materiais, como resíduos da vivência dos processos testemunhados em Ayacucho, registros pessoais dos atores e atrizes, ecos da situação social e política da atualidade peruana.

Sin título. Técnica mista constituiu-se, assim, em uma imensa colagem de elementos, transitando sem balizas entre as artes plásticas e o teatro, a re-

presentação e o documental, em um espaço que se recompõe a cada momento pelo trânsito dos espectadores. As paredes do grande galpão da casa sede do Yuya foram ocupadas por cenários-instalações, nos quais se exibiam fragmentos do próprio processo de construção da obra: assimilado a uma “reserva técnica” de um museu da memória, o local foi integralmente tomado por reproduções de documentos, registros, cadernos de anotações dos atores, bonecos representando personalidades da política, trajes da época, mobiliário, restos de outros espetáculos, mapas e desenhos, misturando épocas e motivos. Diante dos cenários ou sobre plataformas móveis, os atores e atrizes cumpriam suas *performances*, traziam suas personagens à vista, evocando protagonistas da história – de uma história que aparentemente se encontra congelada no passado, mas que, de fato, continua perambulando pelas dobras do presente.

⁹ Recentemente, em 2011, o grupo reeditou a montagem, como parte da estratégia de oposição à candidatura de Keiko Fujimori, filha e herdeira política do ditador Alberto Fujimori, à presidência da república peruana. A peça também abriu a semana de atividades em comemoração aos 40 aniversário do grupo.

A memória é seletiva porque seria impossível lembrar de tudo. Como páginas soltas de um arquivo de história, assim aparecem diante de nós temas e perguntas que temos pendentes. Para apontar alguns: a guerra com o Chile, suas causas e consequências, não continua sendo um motivo de discussão entre nós? Quanto mudou o estado desde então? As vítimas da violência política dos últimos anos não são por acaso as mesmas vítimas da guerra com o Chile se levarmos em conta que 70% são de língua quéchuá? Os abismos sociais, a corrupção, não parecem permanecer ou repetir-se no tempo apenas com novos rostos?¹⁰

Os espectadores acompanham os relatos dos atores e atrizes, que se distribuem pelo espaço, às vezes em ações simultâneas, outras vezes irrompendo no meio do agrupamento humano sobre plataformas móveis. Ouvem testemunhos de vítimas da guerra – uma viúva, um soldado, uma freira –, inteiram-se de trechos do relatório oficial da Comissão da Verdade e veem bonecos tomarem vida para encenar pantomimas sobre a corrupção e o terrorismo de Estado. Ademais leem nas paredes – acontece ali uma verdadeira literalização da cena – outros depoimentos e textos alusivos. Até mesmo os corpos das atrizes servem de suporte para fotos e textos que dão testemunhos sobre as mulheres escravizadas pelo Sendero Luminoso e a campanha de esterilização em massa de camponesas pelo governo Fujimori. Mais do que informes, esses momentos constituem, para a pesquisadora Ileana Diéguez, “impactantes e transcendentais metáforas de resistência”, porque, como ela atesta, as mulheres representaram, durante essa guerra intestina, “a mais dura sobrevivência do *ethos* peruano”.¹¹

Sin título. Técnica Mista interpela o espectador de diversas tribunas, demandando suas escolhas, cobrando sua parte na dramaturgia do espetáculo. Ileana Diéguez, atenta observadora da trajetória do grupo, sintetiza de modo expressivo esse lugar: “A edição na percepção desses fragmentos cruza-se com o processo pessoal de edição e recuperação

da memória, própria e coletiva. Nossa condição de espectadores fica reconfigurada por uma profunda e incluível participação ética”.¹² Nesse sentido, *Sin título. Técnica Mista* promove uma celebração em que, projetando-se do pessoal ao coletivo, da história ao presente, artistas e espectadores podem se reconhecer mutuamente e confirmar seus laços de cidadania.

O momento no qual o Yuyachkani se encontra pode ser resumido como um momento de convergência no qual todas as experiências acumuladas e a soma das profundas vivências às quais o grupo se entregou ao longo de sua trajetória revelam-se em plena maturidade. Isso vale para o coletivo e para cada um de seus integrantes, em seus caminhos individuais. São os *fortes*, aqueles que sobreviveram, como poucos outros grupos – para nomear alguns desse círculo longo: Théâtre du Soleil, Teatro Oficina, Odin Teatret –, sempre renovados e surpreendendo-nos a cada novo espetáculo. Principalmente porque mantêm correspondência e nexos entre princípios e práxis artística, entre domínio técnico e radicalidade estética. E com especial mérito, já que fazer o teatro sobreviver, nas condições de produção que nos tocam, requer coragem e persistência em dupla medida.

Infelizmente ainda se conhece pouco da produção artística e do pensamento do grupo, no Brasil, mas o coletivo aos poucos vai ampliando seu espaço em nosso meio. Ademais da vinda do diretor Miguel Rubio, para participar de alguns eventos, o grupo já apresentou em diversas cidades – inclusive em Salvador – uma parte de seu repertório recente, entre eles *Hecho en Peru, vitrines para un museo de la memoria*, evocado no título deste ensaio e outro belo exemplo de uma obra na qual se reúnem história, memória e atualidade, em composição híbrida, de elementos que, recombinaados, aparecem com potência similar em *Sin título*. Não foi outro o intuito deste artigo que o de ampliar a possibilidade desse contato, sempre pensando na legitimidade de se reconhecer e reforçar nosso pertencimento a um mesmo território e tradição.

¹⁰ Fragmento de texto extraído da compilação de falas do espetáculo *Sin Título. Técnica mista*. Archivo pessoal da autora.

¹¹ DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida. Programa de Sin Título. Técnica Mista, p. 5.

¹² *Ibid*, p. 5.



REFERÊNCIAS

- DIÉGUEZ, Ileana. Escenarios liminales. Donde se cruzan el arte y la vida. *Programa de Sin Título*. Técnica Mista.
- RALLI, Teresa, Fragmentos de memoria. In: DIÉGUEZ, Ileana. (Org.) *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México: Centro Nacional de Investigación, Documentación y información Teatral Rodolfo Usigli, 2009.
- RUBIO ZAPATA, Miguel.RAMOS-GARCIA, Luis A. (eds.). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuvachkani: Minnesota: University of Minnesota, 2001.
- RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.