

SILVA, Sandro Luis Costa da.; AZEVEDO, Maria Thereza Oliveira. **BIOGRAFIAS EM DESMONTE PARA CRIAÇÕES NAS ARTES DA CENA**. Cuiabá-MT: Universidade Federal de Mato Grosso. Doutorando no Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea do Instituto de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso; orientado por Maria Thereza O. de Azevedo, Professora do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso.

RESUMO: Este artigo é oriundo das pesquisas empíricas no *Grupo Artes Híbridas: intersecções, contaminações e transversalidades* e faz parte de uma tese de doutoramento. A investigação narra a partir de uma experiência de imersão junto ao grupo cultural peruano *Yuyachkani*¹, um dos mais antigos e ativos coletivos de teatro da América Latina, que é conhecido por uma estética que cavouca nas entrelinhas da história peruana tida como oficial. Ao buscar memórias que foram ocultadas, o grupo faz disso seu gesto político, além de levantar materiais que potencializam as suas dramaturgias. Este estudo analisa as metodologias dos processos de criações deste grupo, que estão embrenhados com as biografias dos seus atores, detectando particularidades nesse modo fazer teatral na contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Memória, Biografia, Dramaturgia do ator e Teatro do real.

ABSTRACT: This article originated from the empirical work of the *Hybrid Arts Group: intersections, contaminations and transversality*, that's part of a doctoral process. This investigation reports about Imertion's experience with the *Peruvian Cultural Group Yuyachkani*, one oldest and the most active theatrical collective in Latin America. Yuyachkani is well-known, because of the searchig's tendency in between lines of the Peruvian's history, that's considered like official history. Researching the people's memories who were persecuted and excluded, the group makes about this one politic action, beyond to discover more materials that power new dramaturgy. This study analyzes the methodologies of the creation process, which mix with the actors's biographies, detecting what emerged and became singular form in these poetique of theatrical contemporary practices.

KEYWORDS: Memory, Biography, Actor's dramaturgy and Theater of real.

CAMINHOS PARA UM “TEATRO DO REAL”

No presente é possível fazer um estudo concreto acerca do fazer teatral, seja a partir de vários elementos palpáveis como textos, objetos, imagens e mais atualmente com memórias e vivências. Muito já se escreveu sobre o fazer teatral, mas sobre o trabalho de interpretação de ator, que é o elemento primordial na cena, embora tenham tido várias empreitadas para dar cabo de definições estéticas e até das sistematizações metodológicas, desde *Stanislavski, Artaud, Grotowsky, Tchecov, Brecht, Barba e Brook*,

¹ Em quechua Yuyachkani significa estou pensando, estou recordando. YUYACHKANI, palavra quechua que significa “estoy pensando, estoy recordando”, por lo mismo sus obras y su pedagogía están dirigidos y relacionados con la sociedad y la diversidad cultural peruana. Tomando como referencia dos fuentes esenciales: por un lado los ritos, lo sagrado, el espacio andino; y por otro lado la herencia de la teatralidad universal tanto de oriente como de occidente. Provocar una introspección en el pasado que nos hace entender el presente e involucrando en un acto reflexivo y apasionante al espectador. Texto de apresentação disponível em: <http://www.yuyachkani.org> acessado em 14/11/16 as 22h46.

para citar alguns dos nomes precursores e referenciais, contudo, somente a partir de década de 1960 e mais atualmente é que se expande a investigação voltada especificamente para o trabalho da atuação como os estudos de Renato Cohen, Silvia Fernandes, Hans Thies Lehmann, Erika Fischer Lichte, Mateo Bonfito, Renato Ferracini, Eleonora Fabião entre outros.

O teatro após o advento das vanguardas históricas também propôs uma ruptura radical com a arte acadêmica tradicional, cujas linguagens artísticas até então, seguiam sobretudo aos procedimentos de representações vigentes desde a Renascença. Foram as vanguardas artísticas que provocaram enorme escândalo e rejeição por parte do público, que estava acostumado ao naturalismo e a beleza formal. A estética de Bertold Brecht ganhou força nesse período e foi uma grande revolução no campo teatral, tendo se espalhado pelo mundo e chegou inclusive na América Latina. Ante um cenário de guerra mundial com destruição e miséria, e se as artes podem e devem traduzir o contexto em que elas são criadas, para Brecht não havia mais sentido em produzir um teatro de entretenimento que apenas possibilitasse a fuga de uma realidade.

A partir desse momento, surgia um novo tipo de espetáculo, cuja encenação contava com recursos técnicos para provocar tensões e quebras de uma linearidade narrativa. Fosse com interrupções de cenas, uma música inesperada e/ou o ator olhando dentro dos olhos do espectador, e as vezes até se dirigindo a ele, tudo isso consistia no “distanciamento cênico” proposto por Bertold Brecht. Deste modo buscava-se a todo momento lembrar à platéia de que ela estava vendo uma representação para o fazer o refletir, mas que não o iludisse. É importante ressaltar que desde *Tespis*² até Brecht, todos os vestígios e registros dão conta de vários aspectos prática teatral, mas muito pouco se escreveu sobre a especificidade do “trabalho do ator” como vem ocorrendo na atualidade.

A utilização de elementos criativos para a construção de obras artísticas que misturam realidade e ficção, pode explicar as empreitadas cênicas que no presente procuram fazer com que os espectadores não caiam no lugar comum do público passivo³, aquele que apenas contempla, e esta pode ser uma das justificativas para a inclusão de “elementos do real” (LITCHE, 2013) nas artes da cena. Cada vez mais as obras lidam com realidades cruas, e algumas vezes, com a inserção de “não atores” em cena, ou até mesmo com a participação de pessoas que apresentam características como deficiências físicas e/ou uma doença. Esta é uma outra maneira de oferecer teatro aos espectadores, que mesmo estando no século XXI, ainda estão acostumados com as narrativas que se desenvolvem com uma linearidade aristotélica. Mas agora lhes são apresentados espetáculos, cujas as cenas são híbridas de realidade e ficção que oscilarão conforme Erika Fischer Lichte antecipou que: “haverá sempre a instabilidade entre o real e o ficcional”, e é nisso que está pautando muitos dos espetáculos na cena teatral contemporânea, que buscam tornar instável para o espectador o chão do lugar comum.

A evolução tecnológica do fazer teatral ao longo dos anos, foi primando pelo realismo com um ilusionismo ao extremo. Todo aparato de maquinaria cênica foi

² *Tespis* é o nome do *primeiro ator* que se tem registrado nos livros de história universal do teatro.

³ Essa passividade do público aqui aventada, já fora contestada desde as propostas de *Serguei Eiseinstein* com a “Teoria da Montagem” e mais recentemente com a tese do “Espectador Emancipado” de *Jacques Rancière*.

aprimorado para esconder os truques de cena, de maneira a fazer o espectador se desligar da sua realidade e sonhar, e isso culminaria inclusive em catarse. Desde as mudanças ocorridas no teatro *shakespeareano* no século XVII, somente na segunda metade do século XX e com as propostas de encenação de Bertold Brecht, foi que o teatro teve outro grande marco de reinvenção e tudo foi ressignificado com o advento da estética de distanciamento *brechtiano*. Desse modo, os refletores que eram escondidos pelas bambolinas na caixa cênica, assim como os cenários que tinham um aspecto realista e até a quarta parede invisível que separa palco e plateia, tudo isso foi questionado com as novas propostas para um teatro que não queria mais apenas iludir e nem enganar o espectador.

Agora estamos na era do “espectador emancipado” (RANCIÈRE, 2008), em que os artistas devem buscar não impor ou querer instruir à sua audiência. Cabe ao espectador ante a um “teatro de Cultura(s)” (PAVIS, 1990), correr atrás de placas, pistas ou o que valha para ele próprio atribuir sentido ao que vê. Este é um tempo cujo os caminhos teatrais buscam fugir do textocentrismo, o que ora pode ser denominado de “Pós-dramático” (LEHMANN, 1999). Cada vez mais o texto teatral torna-se um dentre outros elementos das encenações híbridas. Ante uma prática que engloba diversas linguagens, e por isso, a presença do “ator é, em situação e em tempo real, peça-chave na articulação entre as diferentes dramaturgias em cena.” (STEFÂNIA, 2013). Considerando que em várias épocas elegeu-se um aspecto teatral como a figura de proa, assim como houve a era do autor, do encenador, do cenógrafo, pode-se dizer que na atualidade é o trabalho do ator com as suas “memórias do real” que passa a dar tônica para toda a criação teatral.

Jerzy Grotowsky segundo Lichte (2013) foi o precursor da utilização do papel ficcional com a finalidade de revelar o “ator sagrado”. E ao perscrutar as “palavras praticadas” de Tatiana Motta Lima (2012) que investiga as metodologias de criações cênicas de Grotowsky, deparamos com grande contribuição da pesquisadora, cuja a obra ajuda a desconstruir as atribuições errôneas acerca do teatro grotowskyniano. Lima desmitifica muito do que diz respeito ao “teatro físico” que é oriundo do Teatro Laboratório, além de nos auxiliar a entender a condição do “ator propositor”. Ainda quanto a utilização de “elementos do real” no trabalho da interpretação teatral, avançam as reflexões do ator sobre o seu modo de fazer, ou seja, como se dá a poética do “ator compositor” (BONFFITO, 2013), que junta referências diversas em prol de uma interpretação e/ou presença cênica.

Produzir teatro na contemporaneidade requer saber fazer perguntas relevantes antes de alçar um vôo criativo, por isso, que sentido tem fazer teatro hoje, em meio a tantas outras formas de consumo cultural? O que move os artistas a quererem criar? Que transformações ocorreram e em que elas diferem na metodologia para produzir teatro atualmente? Seria possível produzir uma arte sem que ela esteja refém de uma colonialidade? Este estudo toma emprestado a trajetória do grupo peruano de teatro Yuyachkani, a fim de problematizar os questionamentos aqui colocados, concentrando a atenção nos processos metodológicos do que se denomina atualmente como “dramaturgia do ator” ou “dramaturgias a partir do ator”⁴.

⁴ Grifo do autor: Quando faço esta afirmação “dramaturgias a partir do ator”, minha intenção é destacar os vários aportes para a criação cênica, que influenciam os demais componentes de uma produção teatral.

O Grupo *Yuyachkani* fundado em 1971 é um dos mais antigos coletivos de teatro Peruano, que está em plena atividade artística. Há quarenta e seis anos ele segue conciliando uma agenda nacional e internacional com apresentações de espetáculos, demonstrações técnicas dos seus processos criativos, além do ativismo junto a CVR (*Comissão de Verdade e Reconciliação do Perú*)⁵ entre outras ações. Desde o princípio esse coletivo surgiu com o propósito de provocar questionamentos, como diz o próprio nome *Yuyachkani*, que significa estou pensando, estou recordando. O Grupo *Yuyachkani* em quase meio século com praticamente o mesmo corpus operandi, reatualiza as determinações históricas de forma a confrontá-las e subvertê-las.

A partir do ano de 2009, na Casa de *Yuyachkani* em Magdalena Del Mar em Lima/Perú, é reunido anualmente um grupo de artistas, pesquisadores e docentes de áreas diversas, advindos de vários países da América Latina e até da Europa para a realização do Encuentro Pedagógico - Laboratorio Abierto com *Yuyachkani*. Esta ocasião é um espaço de compartilhamento, onde os participantes durante dez dias fazem uma experiência imersiva nas metodologias e treinamentos de criações junto aos membros do grupo. Nesta oportunidade é possível assistir a todos os espetáculos do repertório do grupo ainda em atividade, seguidos sempre de uma demonstração técnica, denominada por *desmontaje scénica* e que é conduzida pelos próprios atores após cada espetáculo ser apresentado. Nas *desmontagens cênicas* (imagem 01) são reveladas desde as primeiras conversas entre os criadores, bem como os seus questionamentos, suas divergências, seus motivadores de desterritorialização e muitos segredos que culminaram em personas; em presenças e em cenas que reconfiguraram novos territórios.

Embora na atualidade, apenas uma frase, uma notícia, um aspecto geográfico, uma pintura, uma memória e/ou os mais inusitados estímulos para criações que podem ser sorteados à maneira dadaísta⁶, e também assim, tudo pode ser transformado em obra de arte, criando novas possibilidades e novos territórios. Como propõem Deleuze e Guatarri (1997), se “Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo.” E se, “(...) É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir território” São justamente os problemas sócio-econômicos dos povos marginalizados, mas que foram ocultados pela pá de cal da história oficial do Perú o que constitui uma urgência. Isto é o que hoje impulsiona os membros do Grupo *Yuyachkani* a

Assim a equipe de criação passa a compor cenários, objetos, figurinos, iluminação, trilha sonoras entre outros, mas a partir de subsídios oferecidos a partir do ator(a), e não como a tradicional maneira de produzir teatro a partir de um texto e/ou personagem previamente escrito.

⁵ Comissão de Verdade e Reconciliação do Perú (CVR) foi criada em Junho de 2001 com a missão de esclarecimento dos agravos e violências ocorridos no Perú entre 1980 e 2000. Durante dois anos foi realizado um trabalho pela recuperação da terrível história que ocorreu em todo o país, sobretudo buscando a palavra das vítimas. A CVR recuperou o testemunho de dezessete mil pessoas que padeceram e/ou testemunharam cenas de violências dos direitos humanos e crimes contra a humanidade, que foram cometidos pelas organizações subversivas e por forças de segurança do Estado. Este texto é uma livre tradução e está originalmente disponível em <http://www.cverdad.org.pe/ifinal/index.php>. Conteúdo acessado em 25/01/17 às 9h30.

⁶ À maneira dadaísta que é aqui referida, trata-se da prática de escritura de poemas em que se colocava dentro de um recipiente várias palavras e letras escritas em papéis recortados e que eram tiradas em sorteio para em seguida o ordenar e compor poesias.

desenterrarem as memórias e alteridades submersas em territórios dominados pela subjetividade capitalística.

Imagem 01: Cena do espetáculo *CARTAS DE CHIMBOTE*, apresentada em forma de desmontagem cênica durante o 7º *Encuentro Pedagógico - Laboratorio Abierto* com *Yuyachkani*. Em destaque a atriz Ana Correa em primeiro plano desta fotografia.



FONTE: Acervo do Grupo Yuyachkani

A pesquisadora Juliana Guimarães Mendes defende que a utilização do “teatro do real” é um modo para se construir um território de alteridade. Quanto a participação de “não-atores em um projeto teatral não deve ser encarada somente pelo seu discurso, mas também pela dimensão física de sua presença, pela violenta irrupção de alteridade que emerge de seus traços e gestos, de tudo que o configura como Outro radicalmente.” (MENDES, 2013 p.52) Isto consiste em uma dimensão crítica, característica do teatro contemporâneo, e creio que nesse aspecto o teatro esteja buscando não “falar por”, mas dar voz às próprias alteridades que emergem no processo criativo. Algumas experiências de Yuyachkani ministrando oficinas de teatro pelo interior do Peru trabalharam e ainda trabalham metodologicamente como descreve Mendes.

O uso da “autobiografia” é uma das experimentações no teatro contemporâneo que se apropriam de vivências e fatos reais para construção cênica, e esta é também uma prática nos processos criativos do *Grupo Yuyachkani*. A pesquisadora *Márcia Abujamra* observa que espetáculos que lançam mão desse recurso, podem encontrar dentre outros desdobramentos do teatro, uma forma para fazer com que o espectador reflita sobre a sua existência, através deste novo “teatro do real” que faz uso de autobiografias. Pois “o ator que conta sua história, da maneira que escolher contá-la, torna-se um criador de si mesmo, contando e recontando, criando e recriando suas histórias, seu passado, seu futuro. Nesse sentido, talvez o uso da autobiografia seja uma busca da “aura perdida” do teatro.” (ABUJAMRA, 2013 p.76) A autora defende que esse recurso pode ser um aspecto de qualidade para revitalizar a prática teatral.

Ainda na primeira década desde o seu surgimento, as contaminações estéticas e ideológicas no fazer teatral do *Grupo Yuyachkani* levou-os a escolher: “Hoje, queremos um teatro que dialogue com os problemas do Perú”⁷ e esta é a causa que os move no presente. A fotografia de cena a seguir (imagem 02) apresenta a releitura que o grupo faz do símbolo nacional oficial, a bandeira do Perú. Os cenógrafos do espetáculo reproduziram uma bandeira gigante com as mesmas cores do símbolo nacional oficial, mas a confeccionaram utilizando roupas usadas, fazendo alusão a pedaços de corpos esfacelados. A cena do hasteamento desta bandeira cenográfica, realizada com atores entoando o hino nacional peruano em coro é talvez uma das mais justas homenagens *in memoriam* a todas e todos que foram mortos durante sucessivas guerrilhas.

Imagem 02: Cena do espetáculo SIN TÍTULO – TECNICA MIXTA



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

Assuntos como a política, a condição da mulher, as opressões e violações dos direitos humanos, a religião e entre outros, que também foram abordados na dramaturgia clássica, mas são temas que reaparecem e funcionam como motes criativos, hibridizando realidade e ficção. Nos espetáculos do Grupo Yuyachkani, há uma mistura das biografias dos seus atores e a história de um país e isso vai de encontro ao que escreveu Maurice Halbwachs em sua obra *Memória Coletiva* (1990) e por isso, pode-se dizer que as obras de Yuyachkani lidam com memória autobiográfica e memória histórica, sendo que a primeira se apoia na segunda, pois toda história de nossa vida faz parte da história em geral como defende Halbwachs.

A DESTERRITORIZAÇÃO DE UMA ESTÉTICA COLONIZADORA

⁷ Afirmação de Miguel Rubio durante a fala de recepção aos artistas participantes da 7ª edição do *Encuentro Pedagógico - Laboratorio Abierto – Lima/Perú 2005*.

“nós artistas estamos sempre dialogando com o nosso contexto social e nem sempre nos damos conta” Miguel Rubio

Uma prática que chama atenção no *Grupo Yuyaschkani* é a especialização da pesquisa pessoal de cada artista membro, cujas técnicas foram sendo aprimoradas individualmente e transmitidas entre eles em quase meio século desde que estão juntos. Mas é importante destacar que não se trata de aprender técnicas apenas para construção de um espetáculo específico. Cada ator domina hoje uma determinada linguagem de interpretação cênica musical, mas que já foi vivenciada, apropriada e compartilhada entre todos os componentes do grupo. Julián Vagas domina experiência de música no corpo do ator, Tereza Ralli conduz o trabalho de criação para o ator a partir das possibilidades de partituras físico-vocal, Rebeca Ralli rege o trabalho de voz e canto, Debora Correa e Augusto Casa Franca comandam a experiência com a utilização de máscaras e *Ana Correa* que investiga as possibilidades de interpretação de ator com o uso de objetos de maneiras não convencionais, além de explorar as sonoridades de flautas andinas.

Yuyaschkani desde as suas primeiras criações coletivas e apresentações realizadas tanto no Peru como em outros países, já existia há quase dez anos quando teve impactantes contatos com outros grupos de teatro da *América Latina* e da *Europa*. Isso provocou a tensão necessária para que houvessem *contaminações estéticas e metodológicas*, no sentido de passarem a produzir um teatro que buscava romper com os *cânones*, sobretudo com amarras de uma *estética eurocêntrica e colonizadora*. Em cada *desmontagem cênica* fica patente a variedade de métodos e treinamentos dos atores de *Yuyachkani*, mas vale destacar que essas técnicas foram aprendidas em diferentes contextos, culturas e com renomados mestres de vários lugares do mundo. Desse modo é possível deduzir como se tenha dado as positivas *contaminações estéticas* à *praxi* teatral de *Yuyachkani*. Tudo foi devido às vivências e aprendizados com as técnicas de artes maciais, *Tai-Chi-Chuan*, além dos diálogos e oficinas com Antunes Filho e Augusto Boal do Brasil, Eugênio Barba na Dinamarca, mas comungando também com os pensamentos de Paulo Freire, Santiago García, Atahualpa del Cioppo entre outros.

Os aspectos culturais andinos marginalizados e ocultados, mais precisamente a história não oficial do país é o que retroalimenta e constitui hoje o principal motivo para a construção dos espetáculos do grupo. Há um forte embasamento nas culturas populares peruanas com suas danças, músicas, cantos religiosos e flautas andinas. No entender desses artistas, a memória ao ser desvelada, relata os reais problemas sociais do Peru e isso consiste a razão da resistência e das empreitadas de Yuyachkany na contemporaneidade. Embora lidem com elementos históricos de um passado, os espetáculos dialogam e confrontam o presente, onde é inevitável falar sobre globalização e/ou mundialização das culturas, cujas informações voam num fluxo contínuo e num contexto onde a tecnologia avançada da informação e da informática, operam organizando a vida econômica, política e social, segundo uma ordem mundial global.

Na desmontagem cênica de *Los Músicos Ambulantes*, espetáculo criado em 1982 a partir de *Os Músicos de Bremen* dos *Irmãos Grin*, é revelado que essa montagem foi um divisor de águas na profissionalização do grupo e até no sentido de uma pesquisa de linguagem. As contaminações se deram tanto pelo teor político contido na obra original

como pela estética da máscara da *comédia de l'arte* utilizada. Embora tenham elementos folclóricos, *Los Músicos Ambulantes* não se trata de um espetáculo para-folclórico, e sim, um híbrido que mistura a cultura popular peruana, a tradição do teatro das máscaras da comédia *del'arte* italiana e mais a teoria do teatro político brechtiano.

Quando aventaram a ideia da montagem de *Los Músicos Ambulantes*, a atriz Ana Correa foi a que mais vibrou com as possibilidades deste espetáculo: “Comemorei esta nova produção, pois ela se aproximava da nossa ideologia e prometia uma estética mais esquerdista”, revelou a atriz ao falar de seus anseios ideológicos em sintonia com o pensamento do coletivo no início da trajetória do grupo. Escalada para interpretar a personagem Galinha, a atriz buscou na própria memória, as experiências com as danças folclóricas. Isso a fez descobrir para a construção do seu personagem, o quadril, os pés, os movimentos de cabeça e sobretudo as mãos e os braços, cujas gesticulações fazem uma alusão ao mover das asas do animal.

No espetáculo *Los Músicos Ambulantes* o ator Augusto Casafranca, utilizou como base para a sua criação de ator os seus próprios conflitos, situados entre os questionamentos da profissão de ator e as metáforas em torno do seu personagem o Burro. Por ser o burro um dos animais mais baratos no mercado, desde o início havia uma associação deste personagem com o trabalho escravo dos camponeses peruanos. “Quanto mais voltamos nosso olhar para a rua, descobrimos aspectos universais amplos”, afirma Augusto, e foi assim com este tipo de observação, que começaram a aparecer os elementos para o figurino de seu personagem como os tecidos de lã, repletos de cores, escritas, traços e desenhos produzidos por indígenas.

A atriz Tereza Ralli designada para interpretar o personagem cachorro, buscou como referência o comportamento físico de um cão e a gíngua e voz de um menino vendedor de balas, ambos sempre vistos pelas ruas de *Lima*. Ao explorar suas movimentações com trejeitos caninos, associados à fisicalidade construída à imitação do menino, isso implicou na descoberta de uma corporalidade, que na definição da atriz este personagem é um “*menino-pero*”.

A linguagem com utilização da máscara teatral na composição de personagens é o que predomina no espetáculo *Los Músicos Ambulantes* e a atriz Debora Correa é quem continua a desenvolver atualmente uma pesquisa de interpretação com máscaras. Neste espetáculo o seu estudo corporal partiu da imitação dos movimentos de gatos, mas depois focou especificamente no caminhar de mulheres artesãs da Amazônia peruana, levando em conta o peso das suas vestimentas. A consequência desta experiência resultou no surgimento de uma qualidade sonora que consiste num falar com uma musicalidade felina e que varia de acordo com a performance da atriz em cena

Los Músicos Ambulantes é um dos espetáculos mais antigos de Yuyachkani e está em plena atividade, esbanjando vitalidade quarenta e cinco anos depois, além da sua temática ser muito atual em relação ao contexto social da América Latina. A cena tem uma riqueza estética repleta de elementos culturais andinos, mas sua abordagem teórica coaduna com as questões atuais de qualquer sociedade onde a desigualdade sócio-econômica seja uma realidade. Este espetáculo foi o divisor de águas do grupo, porque justamente a partir desta experiência cênica, foi tomada a decisão de se produzir espetáculos escritos a partir de suas memórias e vivências, mas que não fossem apenas mero entretenimento para a plateia. Isso vai ao encontro do que escreveram André

Carreira e Ana Bulhões, no artigo *Entre o mostrar e vivenciar: Cenas do teatro do Real*, onde fazem uma diferenciação entre o real tratado com tema e o real com experiência. Neste caso, trata-se do “real como moeda corrente de um teatro que pretende construir um espaço de pertencimento, como alternativa ao teatro do simples entretenimento.” Esta prática de *Yuyachkani* é uma forma de buscar o “teatro do real” na contra mão da banalização do termo “baseado em fatos reais”, que foi apropriado pela indústria de entretenimentos apenas para tornar seus produtos mais comercialmente atraentes.

ANTÍGONA REVISITADA POR YUYACHKANI

Após várias criações coletivas, sobretudo a construção de espetáculos com temáticas sempre relacionadas com a história do Peru, eis que a atriz Teresa Ralli expôs para o grupo que a personagem *Antígona* sempre foi uma presença secreta que povoou o seu imaginário e era seu desejo encenar o texto de Sófocles. Como o *Yuyachkani* sempre trabalhou com oficinas para valorizar a auto-estima da mulher, eis a razão da atriz querer encenar uma peça que desse voz às mulheres. Mas essa justificativa não bastou e inicialmente a atriz encontrou certa resistência do grupo. Após vários diálogos para tentar convencer Miguel Rubio em dirigí-la, eis que um desafio lhe foi dado, com o intuito de detectar se o que era discutido no texto grego, podia fazer alguma conexão com as questões relacionadas ao contexto do Peru e que são defendidas pelos atores-cidadãos de *Yuyachkani*.

Durante a demonstração da *Desmontaje scénica* do espetáculo *Antígona*, Teresa Ralli conta: “(...) esta é uma história de cerca de 2500 anos, muito simples, mas que fala de guerra. A determinação da personagem Antígona para conseguir o seu objetivo é que me fez querer entrar nessa criação. Aqui hoje vou compartilhar alguns segredos”. E a narração segue com várias revelações.

Numa ocasião de contato com pessoas de uma comunidade onde o grupo desenvolvia seus trabalhos, foi convidado para uma conversa, um grupo de senhoras que tinham familiares desaparecidos. Nesse encontro a atriz lhes narrou a história da personagem Antígona e em seguida as senhoras foram convidadas a contar suas histórias de vida que tivesse a ver com o conto grego. O desdobramento desse contato, que consistiu num recordar de histórias vividas, acabou por revelar que muitas histórias relatadas por aquelas mulheres se assemelhavam à violência da ficção apresentada, e esta similitude, foi a chancela para que a obra de Sófocles pudesse ser encenada pelo Grupo *Yuyachkani*.

A versão de *Yuyachkani* para o texto de Sófocles consiste num solo em que atriz interpreta vários papéis. O trabalho inicial nessa encenação partiu da composição corporal dos dois principais personagens antagonistas, Antígona e Creonte, ambas construções foram inspiradas em imagens de animais. Um cervo com a sua suavidade, leveza e delicadeza inspirou os movimentos de Antígona e um tigre com sua destreza para saltos e golpes violentos, serviu para compor os movimentos de Creonte. Referências outras e as mais variadas, embasaram a corporalidade dos demais personagens previamente construídos, independentes do texto a ser trabalhado numa etapa seguinte. Esse processo em certa medida remete ao trabalho de construção de “partitura corporal” em que temos na antropologia do teatro desde Gerzy Grotowsky como precursor, e que Eugênio Barba muito o difundiu. Uma metodologia que consiste

em compor movimentos corporais para depois o texto ser acrescentado de acordo com as possibilidades gestuais que o corpo oferece.

Dentre várias revelações, Teresa Ralli explica que num dos ensaios de Antígona, certa vez o diretor a pediu que fizesse uma improvisação sobre o mar, que em princípio isso nada tem a ver com a peça. Mas para o experimento ela poderia usar o corpo para fazer os movimentos. Foi pedido também que usasse a memória, e através da sua imaginação, ela visualizasse o mar, sentisse o seu cheiro, caminhasse pela areia da praia, lançasse uma pedra ao mar, escrevesse na areia, varresse a areia com os pés e depois com as mãos, experimentasse cavar um buraco e várias outras ações realizadas através da imaginação e da memória. Assim construiu-se partituras de movimentações, em que o diretor a fez repetir exaustivamente com várias velocidades e sequências, até se chegar a uma composição corporal e gestual, que fôra utilizada para o personagem Tirésias, o cego advinho.

Objetos que em princípio não tinham nada a ver com o contexto da peça foram sendo explorados através de improvisações e assim se deu a descoberta para utilizar em cena uma cadeira. Noutro momento o diretor apresentou-lhe gravuras de um artista que pintava cadeiras em diversa situações e uma etapa da pesquisa consistiu em reproduzir corporalmente as diversas maneiras de se sentar que foram retratadas nas fotos. Isso possibilitou a atriz perceber os estados internos do seu corpo em cada posição experimentada e segundo Teresa Ralli, um dos seus aprendizados nesse processo criativo, foi perceber que “quando o corpo se cansa é que se pode aparecer tudo que o corpo recebeu”, ou seja, a memória corporal fala por si e escapa pela respiração, pela lágrima e através dos movimentos aleatórios.

Embora tenham partido da obra de Sófocles, houve uma (re)construção para chegarem a um texto dramático homônimo e que surgiu através de um processo de improvisação. Um dos métodos partiu de um jogo com utilização de cartões que continham neles escritos as células dramáticas com as ações do texto original. Nesta etapa o diretor sorteava um cartão por vez e a atriz improvisava cenas, dizendo frases relacionadas com as situações e com os personagens da peça Antígona. Além do diretor na sala de ensaio, esteve presente o poeta José Watanabe na função de dramaturgo, que ia registrando o texto dito de improviso pela atriz e que em seguida fôra convertido em dramaturgia textual. Com mais esta experiência criativa podemos entender que houve uma desterritorialização do texto grego do passado tendo sido reterritorializado para a atual cena peruana.

Tentar explicar o ato criativo durante exaustivos ensaios é tarefa nada fácil, mas de acordo com o encenador inglês Peter Brook:

A qualidade do trabalho feito em cada ensaio vem inteiramente da criatividade do clima de trabalho e a criatividade não pode ser gerada por explicações. A linguagem dos ensaios é como a própria vida: vale-se de palavras, mas também de silêncios, estímulos, paródias, gargalhadas, desgraças, desespero, franqueza e dissimulação, atividade e lentidão, clareza e caos. (BROOK, 2015 p. 123)

Para o encenador Peter Brook, estamos atados aos cânones e cabe a nós o reinventar e modernizar os textos clássicos. Mas independente de se encenar Shakespeare ou redigir um texto no contexto da contemporaneidade, “só quando o público entra em contato com os temas da peça desaparecem tempo e convenções”

(BROOK, 2015 p. 152). Isso é o que comprovam os processos de construções cênicas que são fundamentados as matérias primas reais, e isso só vem sendo confirmado, pois a criatividade sempre extrapola as previsões teóricas e após muito suor a “ficção” escapa pelos poros “reais”.

DESMONTANDO O ESPETÁCULO *SIN TÍTULO – TECNICA MIXTA*, UM HÍBRIDO DE REALIDADES E FICÇÕES

O espetáculo *Sin Título – Tecnica Mixta* é um híbrido por excelência, cuja a construção partiu de relatos e experiências vividas por atores e não atores, mas que foram ficcionalizados. Ao assistir essa realização cênica, o espectador dificilmente consegue precisar onde termina cada elemento verídico e onde começa a ficção.

O reatualizar das determinações históricas impostas pela “subjetividade capitalística” (GUATARRI e ROLNIK, 2000) pode ser todas e quaisquer formas de se tentar romper com um determinismo operante, e o teatro do Grupo Yuyachkani consiste em um ato de resistência que caminha na contracorrente da história oficial do Perú. Por isso, a construção do espetáculo *Sin Título – Tecnica Mixta* é um mosaico de histórias pessoais e coletivas, em que tudo foi ordenado numa sequência que não importa muito a lógica dos fatos, pois todos os temas são mais relevantes, em relação a uma cronologia de um passado que é rememorado e ficcionalizado ante os espectadores.

A encenação do espetáculo *Sin Título – Tecnica Mixta* é um espetáculo que narra sobre a guerra entre Peru e Chile e materializa um “teatro documental, onde trechos das histórias de vida dos atores e fatos da realidade peruana são inseridos no espetáculo, todavia envoltos em uma pátina poética levando à cena poesia e relato ao mesmo tempo” (SOUZA, 2014 p. 87). *As desmontajens scénicas* evidenciam o quanto arte e vida se confundem na trajetória artística dos membros de *Yuyachkani*, revelando que o labor e o aprimoramento das técnicas pessoais, contam sobretudo com as memórias dos atores para criarem, devendo eles buscarem os recursos criativos em si próprios e isso vai ao encontro de uma observação de Peter Brook que diz:

O ator tem a si mesmo como terreno de trabalho. Esse terreno é mais rico que o do pintor ou do músico, porque para explorá-lo, o ator precisa recorrer a todos os aspectos de si mesmo. As mãos, os olhos, os ouvidos e o coração são seu objeto de estudo e aquilo com que estuda. Assim considerado, representar é o trabalho de toda uma vida – o ator vai aos poucos ampliando o conhecimento de si mesmo, por meio de circunstâncias dolorosas e sempre diferentes, por meio dos ensaios e da enorme pontuação da representação. (BROOK, 2015 p. 96)

Quando o público chega para assistir *Sin Título – Tecnica Mixta*, que volte e meia faz reapresentações na *Casa de Yuyachkani* na cidade de Lima no Perú, mesmo local onde estreou em 2004, antes de entrar no local da encenação, os espectadores tem a oportunidade de visitar uma espécie de ante sala. Este é um espaço claustrofóbico e que está abarrotado de documentos históricos, dispostos sobre mesas, estantes, varais e fixados nas paredes. Este amontoado de fotografias, recortes de jornais, revistas e objetos antigos, foram coletados durante o levantamento de elementos para pesquisa e construção do espetáculo. Estes materiais assim expostos dão algumas pistas da temática a ser abordada em cena. Em face desse modo de criação que utiliza de documentos diversos, vale observar o que Fernando Soler escreve:

O que se pretende não é construir uma ficção sobre fatos que ocorreram, mas discuti-los, fazendo o uso de documentos de toda ordem. Na construção da cena explora-se uma significação outra, diferente da obtida quando se trabalha com produtos assumidamente ficcionais. O próprio espectador relaciona-se com a obra não ficcional de outra maneira. (SOLLER, 2008 p. 39)

Ao adentrar no espaço cênico o público encontra tudo organizado à maneira museológica. O público caminha pelo espaço em busca de seus lugares para se acomodarem, mas não os encontrando, se ajeitam nos vãos. Logo deparam com atores caracterizados, que tocam os objetos de cena, tiram dos seus lugares e apenas os mostram, aproximando-os dos espectadores, mas sem dizer nada. É como se os objetos ora vistos na salinha anterior se deslocassem para um espaço maior, mas sendo colocados numa disposição de vitrines de museu e estão separados por assuntos, cores, geografias e datas. Uma sonoplastia gravada faz alusão a sonoridade de engrenagens metálicas que rangem com silvos e outros ruídos. Ao som de uma estridente sirene que ecoa como um terceiro sinal, os atores se posicionam cada um na frente de um *nicho cenográfico* e todos dizem textos diferentes, mas em uníssono. Por isso é preciso estar atento pois “a memória tem que ser seletiva, por que é impossível recordar tudo...”, assim alertam os atores em cena no início do ato cênico.

Imagem 03: Fotografia de um dos nichos cenográficos do espetáculo *SIN TITULO TECNICA MIXTA*



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

Neste espetáculo a impressão que se tem é de que a encenação busca levar ao extremo as teorias de “distanciamento brechtiano”. Além das cenas acontecerem em pontos diferentes, há a utilização de praticáveis móveis, o que obriga as pessoas se deslocarem, não sobrando espaço para uma passividade do espectador, porque a disposição das cenas mudam a todo momento. Através do recurso da movimentação de palcos, ora o público é pressionado contra a parede, ora ele tem que avançar se ele quiser conseguir enxergar os detalhes da performance dos atores. A cada cena que vai se desenrolando os atores entram em nichos cenográficos deste grande museu vivo que é o espetáculo *Sin Titulo- Tecnica Mixta*. Ao vestirem as roupas que lá estão, os atores

evocam uma corporeidade e assim instauram presenças de personas. Eis nesse ponto a dialética que desestabiliza os atores de *Yuyachkani*, provocando-lhes até o presente com intermináveis questionamentos, acerca da dicotomia que oscila entre o representar e o não representar, pois os atores devem apresentar uma densidade dramática, mas sem um psicologismo e tudo deve ser desempenhado em favor de uma presença cênica.

Após quatro décadas de experiências com variadas técnicas de representação, a rotina de criação dos atores de *Yuyachkani* consiste em entrar numa sala de ensaio com as suas memórias corporais para se lançarem em exercícios de improvisação, a fim de encontrar texturas e comportamentos cênicos. A partir de cinco ações físicas é possível construir uma base de comportamento, tendo o corpo como centralidade e que culmina em textos ou tessituras diferentes, assim como o texto da luz de cena; o texto da música; o texto do figurino e tudo a partir do que revela a memória no corpo ou o que o corpo revela através da memória.

Cada ator de *Yuyachkani* em sua trajetória artística, buscou uma educação corporal para um condicionamento físico, estimulados através da dança ou das artes maciais advindos de culturas distintas. Após o aprendizado de cada técnica, elas foram repassadas aos demais componentes do grupo, pois há uma premissa entre esses artistas de que as trocas são mais importantes do que uma obra a ser construída. Ao de quarenta e cinco anos ocorreram intercâmbios com vários artistas que compuseram e conviveram com o grupo. Embora alguns membros tenham deixado de atuar com *Yuyachkani*, pelas razões as mais diversas, as memórias permanecem porque a memória fica escrita no corpo

As influências e as contaminações estéticas que culminaram em cenas do espetáculo *Sin título – Técnica Mixta* emergiram do cotidiano, mais precisamente da vida real prática que foi e ainda é experienciada pelos próprios intérpretes. Isso pode ser percebido também através das confissões feitas em *“Vibraciones”, desmontaje scénica* com o ator *Julian Vargas*.

Sentado no centro do espaço cênico, assim ele recebe o público, que entra na sala para testemunhar os segredos de suas criações e logo com ele se depara, mirando nos olhos da audiência que chega e busca seus lugares. Para Julian a música pode implicar numa corporeidade e num ritmo corporal, mas que pode variar por estímulo da própria música ou por escolhas do performer. A questão é perceber a musicalidade, seja nos objetos quando manipulados, numa música gravada, no corpo do ator e na própria vida. “Como é possível ler a orquestração de corpos, objetos ou a própria estrutura de um veículo, durante uma viagem de ônibus urbano?” É como esse primeiro questionamento que o ator provoca os espectadores.

Julian Vargas confessa: “na minha memória musical, instrumentos de percussão como tambores e taróis sempre me acompanharam em toda a minha vida”⁸. Então Julian se põe a tamborilar um atabaque e em seguida passa a batucar um carron, instrumento musical peruano. Alternando entre um instrumento e outro numa frenética batucada, a consequência é uma gestualização em que o ator sacode braços, mãos, coluna vertebral e logo todo o seu corpo. De repente o ator dá um passo para o lado e passa a fazer apenas a pantomina da gesticulação de bater os instrumentos, mas no

⁸ Depoimento dado durante a demonstração de *“Vibraciones”, desmontaje scénica*”

espaço aéreo, como se estivesse batendo instrumentos imaginários e isso tem como consequência um corpo em movimentos com gingados e ritmos distintos. Para variar ainda mais o ator introduz sons vocais como ruídos, gromelôs e onomatopeias, que imitam os sons dos instrumentos batucados anteriormente e eis que surge uma musicalização. Num golpe de cena ela desloca-se com passos a frente, mas agora o performer bate em seu próprio corpo com os ritmos e intensidades da experiência anterior. A performance segue numa composição em tempo real, explorando a sua memória musical, misturada com repiques improvisados com uma forma dançada e assim vai surgindo uma sonoridade. No ápice da apresentação desta performance corporal-percussiva e para concluir a demonstração de sua *desmontaje scénica*, brada Julian Vargas “o tempo não se conta, se sente. (...) e o meu corpo segue vibrando”.

Esta experiência descrita anteriormente revela como uma musicalidade fôra descoberta a partir de improvisações, gerando uma corporalidade no ator. Como a memória corporal é algo que permanece, ela pode ser acionada e apropriada a qualquer momento. É desta forma que é possível para Julian Vargas instaurar a presença de um general ditador, que tortura perseguidos ao mesmo tempo que dança ao som da canção de *Zorba, O Grego*. Em várias cenas do espetáculo *Sin Titulo – Técnica Mista*, notamos as presenças dos atores sempre vibrando.

A desmontaje scénica: A Revolução dos Objetos, é mais um dentre os processos investigativos individuais dentro do Grupo Yuyachkani, que revela muito acerca da utilização da memória como dispositivo para a criação. Nesta demonstração de trabalho com performance da Ana Correa, a atriz utiliza de aspectos autobiográficos, mostrando que ao longo de toda a sua vida artística e pessoal, muitas de suas vivências são hoje um tesouro como ela própria define: “a memória é a chave, ela é o essencial”. Por isso, ir a uma feira para fotografar os corpos que ali habitam, assim como observar um conjunto de estatuárias e em seguida buscar a reprodução dessas imagens observadas com o seu próprio corpo, tudo deve ser meticulosamente investigado, sobretudo a relação com os objetos.

Uma mãe que foi cozinheira durante a guerra e que acabou perdendo seu filho em meio as perseguições militares, deu um relato que foi coletado enquanto uma Yuyachkani fazia digressão pelo interior do Perú. Criada a partir da memória de uma pessoa anônima, assim nasceu umas das cenas impactantes do espetáculo *Sin Titulo - Técnica Mixta*, onde vemos a figura de uma mulher que lida com várias panelas barros (imagem 04). A interpretação cênica que é performartizada pela atriz Ana Correa, traduz as agruras de uma mulher peruana, mas que reverbera uma multiplicidade polissêmica em torno do feminino e pode alcançar a identificação de qualquer mulher.

A demonstração de trabalho em *A Revolução dos objetos* começa embalada por uma música agitada e com um tom festivo. Inicialmente quem recebe a audiência é um personagem mascarado que interage com a plateia atirando-lhes pedaços de papéis picados e rolos de papel higiênico, que sobrevoam a plateia. A música diminui e a atriz diante do seu público se despe da máscara. Então ela avança mais a frente e pergunta: “Qual diferença entre um espetáculo que foi concebido com o material precioso revelado por memórias e de um espetáculo criado a partir de um texto pronto? A diferença estará na utilização da memória.”

Imagem 04: Cena do espetáculo *SIN TITULO – TECNICA MIXTA*



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

Dentre as lembranças de Ana Correa que lhe serviram para a criação de cenas nos espetáculos do repertório de Yuyachkani, uma de suas memórias e de cunho extremamente pessoal veio do seu casamento e foi transformada em cena performática para uma de suas desmontagens cênicas. A atriz veste uma camisola, solta os cabelos e narrando em primeira pessoa revela: “Durante vários anos eu e meu companheiro planejamos ter um filho. Tentamos várias vezes, mas esse filho não veio. Passaram os anos até que chegamos em uma crise que culminou na separação conjugal. E eis que já separada, engravidei. Me surgiu a imagem de *Yerma*”. Ao som de uma música instrumental, ela estica uma corda em diagonal no espaço cênico. Há no chão no canto do palco um pedaço de plástico bolha que ela o apanha e vai manipulando-o até que o plástico todo embolado é colocado sobre o seu ventre, conotando uma barriga grávida. O código cênico visual nos faz acreditar que estamos diante de um útero com bebê. Em seguida é retirada de dentro de um balde, uma camisa masculina toda encharcada de água que se espalha molhando o colo da atriz e esta ação pode significar o líquido de uma bolsa uterina que se rompe. A camisa é estendida num varal como um corpo solitário a escorrer no relento, enquanto a atriz puxa e enrola a ponta dos seus cabelos, prendendo-os na mesma corda-varal. Ela caminha puxando os cabelos com as próprias mãos ao longo da corda como um ato de resistência, até que esse elo se rompe. Estas ações emitem significados abstratos, mas apreendem a atenção dos espectadores, seja pela plástica, pelo contexto, pela presença da atriz e pela tensão dramática contida no conjunto da performance que é um oscilar de realidade e ficção.

Uma outra lembrança de Ana Correa vem do tempo em que ela estudou numa *Escola Metodista*. Em sua memória ficaram o uniforme, a caderneta, o rótulo que a escola instituía nos estudantes, o diretor que era um ex-soldado e o sistema de controle. Esse conjunto de imagens foi utilizado para construir um dos emblemáticos personagens

do espetáculo *Sin Titulo - Técnica mixta*, que é uma professora que usa uma máscara com camuflagem do exército, trajando um uniforme com estilo de farda militar. O resultado dos improvisos gerou uma cena impactante, cuja personagem aparece sempre apontando o dedo indicador para os outros personagens e também para a plateia. No auge de sua performance vemos uma presença vibrante que bate percursivamente na mesa do cenário como quem toca uma caixa de guerra.

A medida que a atriz faz sua desmontagem cênica em que vão sendo desvelados vários processos para criações de personagens distintos, e em se tratando de um teatro de resistência, torna-se patente que entre os membros de Yuyachkani “cada um fala da sua dor, mas uma memória só deve ser compartilhada no teatro, quando a memória lida com uma causa coletiva e não individual”, alerta Ana Correa. Eis a condição para selecionar aquilo que vale mais a pena para ser levado à cena.

Dentre os diversos processos criativos aqui descritos, muitos deles serviram para a construção do espetáculo *Sin Titulo – Técnica Mixta*. Mas um aspecto deve ser destacado, que é o fato deles terem tido como ponto de partida a memória individual de cada artista, mas no espetáculo, as cenas foram construídas com a interação de vários outros atores, o que vai de encontro com o pensamento de Eleonora Fabião que amplia os estudos no campo das artes performativas e sugere caminhos com práticas que ainda são poucas, mas que tem no ato da criação coletiva novas formas para construir:

“(…) performances que, de alguma maneira, encontram no grupo o corpo e a energia necessários para outros vôos dramaturgicos. Algo belo e poderoso disseminado tanto por trabalhos de grupos teatrais como por performers é a indissociabilidade entre ética e estética, entre política e estética. (FABIÃO, 2009 p.245)

É possível notar na vida prática dos atores de Yuyachkani onde há uma luta diária com ética relacionada aos problemas do Peru e que se confunde com a estética de seus espetáculos, e nisso é possível reconhecer uma estética de resistência. Analisando a temática da experiência criativa mais recente do grupo com o espetáculo *Sin Titulo – Técnica Mixta* e em comparação com os temas abordados nas dramaturgias clássicas, nota-se que mudam as geografias, passa o tempo, mas questões se assemelham. Na atualidade esse teatro só tem sentido se configurado através de uma reterritorialização da cena teatral peruana. E o testemunho do diretor Miguel Rubio evidencia como Yuyachkani promove sua desterritorialização:

Se hace necesario que el lenguaje de nuestro oficio no se resista a usar nuevos términos y que podamos ir al encuentro de una teatralidade compleja, que tenga que ver con reconocernos en todos los matices de una identidade inclusiva, donde se encuentren los elementos de una América pre-hispánica, y em ella lo híbrido, el arte conceptual, el artista objeto y sujeto de su obra, la negacion de la representatividade, la intervención de espacios públicos, las ambientaciones, la apropiación de tecnologías, etc. Todas estas entradas cobran sentido y son objetos de reclamo permanente. El buen teatro siempre será aquel que funciona em los códigos de su comunidade sin renunciar a esa compleja relación entre lo real y el artificio. (ZAPATA, 2011 p. 19)

Sejam as vidas de pessoas desaparecidas, seja uma recordação de infância de uma atriz ou um fato presenciado por um dos atores, no processo de criação de *Sin Titulo – Técnica Mixta* as fronteiras entre a arte e vida se misturaram, e assim, Yuyachkani tem construído espetáculos com as vivências de todos os seus cocriadores.

Imagem 05: Foto panorâmica de uma cena do espetáculo *SIN TITULO – TECNICA MIXTA*



Fonte: Acervo Grupo Yuyachkani

Mesmo Miguel Rubio como diretor do espetáculo que é uma das testemunhas oculares do processo criativo de yuyachkani e com a função de selecionar e organizar os materiais apresentados pelos atores, também ele participa e se engaja nas vivências junto com os atores e toda a equipe de criação. Por isso as memórias que são corporificadas em cena, emergem das reuniões e dos relatos documentados pela *Comissão da Verdade e Conciliação-CVR*, das apresentações dos espetáculos em reuniões de movimentos sindicais e do envolver-se nos movimentos e lutas de classes. É importante observar como aparece nos registros de cenas (imagens 04 e 05), que o protagonismo nos espetáculos é atribuído aos perseguidos e aos desaparecidos como as mães, as viúvas, os campesinos, os religiosos e tantos outros que através de um “teatro do real” e/ou “teatro documentário” são *in memoriam* trazidos de volta à cena.

Yuyachkani, “aquele que pensa”, é um coletivo que cavouca nas entrelinhas de uma história peruana tida como oficial. O que vemos através das cenas é um “teatro documentário” (SOLER 2008) com revelações de dor e muito sangue derramado cujos fatos foram apagados pelo poder hegemônico. Uma questão pilares para o Grupo Yuyachkani, acerca de o porque recordar as dolorosas tragédias do Perú que foram ocultadas, tem como uma das respostas, o posicionamento artístico e político de que é preciso “recordar para que não se repita”. Por isso se faz um teatro “baseados em fatos reais” (CARREIRA e BULHÕES, 2013) que é pura denúncia, alertando para que os marginalizados social e economicamente não devem se conformar. Através do teatro de Yuyachkani as feridas da história peruana são reabertas, mas para serem lavadas com o desinfetante da lucidez e do esclarecimento na cena contemporânea.

Observando as metodologias de criação em Yuyachkani, notamos que o trabalho de um(a) ator(a) no presente não consiste apenas na memorização de um texto

previamente escrito para a cena ou na execução de uma coreografia. A atuação cênica hoje é mais do que antes, a resultante das vivências do artista, que sempre estará imerso em seu contexto, portanto, tempo e espaço o afetam como observado nas artes visuais por Cecília Salles que explica:

O artista não é, sob esse ponto de vista, um ser isolado, mas alguém inserido e afetado pelo seu tempo e seus contemporâneos. O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção. (SALLES, 2011 p.45)

A vasta experiência de lutas e resistências ante às constantes ameaças feitas a este grupo que se aproxima de completar meio século (r)existência, até aqui, tudo levou-os a uma escolha daquilo que é fundamental para nortear os aspectos éticos, ideológicos e estéticos do *Grupo Yuyachkani* e nisto consiste uma escolha consciente por um “teatro do real” (MENDES 2013) que dialogue com os problemas do Peru e esta é a causa que move esses artistas-cidadãos para criarem suas ficções com *DRAMATURGIAS A PARTIR DO ATOR*.

Bibliografia

- ABUJAMRA, Marcia. *A alma, o olho, a mão ou o uso da autobiografia no teatro* Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)
- BARBA, Eugênio. *A canoa de papel Tratado de antropologia Teatral*. 3ª edição. Editora Dulcina – Brasília 2012
- BONFITTO, Matteo. *A cinética do invisível: Processo de atuação no teatro de Peter Brook*. 3ª edição. Editora Perspectiva. São Paulo 2009
- BONFITTO, Matteo. *O ator compositor*. Editora Perspectiva. São Paulo 2013
- BRECHT, Bertold. *Diário de Trabalho*. Editora Rocco – Rio de Janeiro 2012
- BROOK, Peter. *O espaço vazio*. Editora Apicuri - Rio de Janeiro 2015
- CARREIRA, André. e BULHÕES, Ana Maria. Artigo: *Entre mostrar e vivenciar: Cenas do teatro do real*. Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)
- CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. Editora Dulcina – Brasília 2013
- DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil platôs. Capitalismo e esquizofrenia*. VOL. 1 - EDITORA 34 - São Paulo 1995 .
- FABIÃO, Eleonora. *Performance e teatro: Poéticas e políticas da cena contemporânea*. Revista Sala Preta de 15/04/2009
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades Contemporânea*. Editora Perspectiva. São Paulo 2010
- FERRACINI, Renato. Lima, Elizabeth M. F. Araújo. Carvalho, Sergio Resende de. Liberman, Flávia e Carvalho, Yara M. de. *Uma experiência de cartografia territorial do corpo em arte*. Revista Urdimento, v.1, n.22, p219 - 232, julho 2014.
- GUATTARI, Félix. e ROLNIK, Suely. *Micropolítica - Cartografias do Desejo*. – Editora Vozes - Petropolis. 2000.
- GUIMARÃES, Juliana. Artigo: *Teatros do real, teatro dos outros: A construção de territórios da alteridade a partir da presença de não atores em espetáculos contemporâneos*. Revista Sala Preta. v. 13, n. 2 (2013)

- LEHMANN, Hans Thies. – *Teatro pós dramático*. Editora Cosac Naify. São Paulo 2007
- LIMA, Tatiana Motta. *Palavras praticadas – O percurso artístico de Jerzy Grotowsky, 1959-1974*. Editora Perspectiva. São Paulo 2012
- MIGNOLO, Walter De. *Aiethesis Decolonial* - Revista CALLE14 // volumen 4, número 4 // enero - junio de 2010
- OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de Oliveira. *Eiseinstein ultra real: Movimento expressivo e montagem das atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eiseinstein*. Editora Perspectiva. São Paulo 2008
- PAVIS, Patrice. *O teatro no entrecruzamento das culturas*. Editora Perspectiva. São Paulo 2008
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Editora Orfeu Negro. Lisboa. Portugal 2010.
- ROUBINE. Jean Jacques. *Introdução as grandes teorias do teatro*. Zahar Editores – Rio de Janeiro 2003
- SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado processo de criação artística*. 5ª edição. Editora Intermeios – São Paulo 2011.
- SOLER, Marcelo. *Teatro documentário: a pedagogia da não ficção*. Dissertação do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS DA ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO - 2008
- SOUZA, Thaís Helena Rissi de. *Yuyachkani: teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América*. Dissertação do PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES do INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL da UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - 2014
- ZAPATA, Miguel Rubio. *Raices Y Semilla. Maestros y caminos del teatro en America Latina* — Editora Grupo Cultural Yuyachkani – Lima Peru – 2011