



VOZ PARA QUEM JÁ DIZ, CORPO PARA QUEM JÁ DANÇA¹:

Contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani

VOZ PARA QUIEN YA DICE, CUERPO PARA QUIEN YA DANZA

Contra-colonialismos en el trabajo pedagógico del Grupo Cultural Yuyachkani

VOICE FOR THOSE WHO IS ALREADY VOCAL, A BODY FOR THOSE WHO CAN DANCE:

Anti-colonialism on pedagogical work of Grupo Cultural Yuyachkani

Ana Julia Marko²

Universidade de São Paulo

jumarko@hotmail.com

ORCID: 0000-0001-8865-1796

Resumo:

O presente artigo pretende analisar o diálogo do Grupo Cultural Yuyachkani (Peru) com a cosmogonia andina incidente em seus espetáculos, ações cênicas, modos de operar coletivamente, formas de construir teatralidade. O coletivo se interessa em dar visibilidade às culturas originárias dos homens e mulheres dos Andes, que desde o Peru-Colônia são ameaçadas pelos projetos civilizatórios de branqueamento e esquecimento dos modos dissidentes de habitar o mundo. Para Yuyachkani, é importante que versões outras da História se manifestem para que a narrativa oficial e heroica seja problematizada. O sujeito andino tem sido alvo de epistemicídio pós-colonial, cujo projeto de aniquilamento o apaga e silencia e, quando muito, o relega a anexos mercantis/folclóricos em prol do turismo peruano exótico. Neste *descarte simbólico*, para usar o conceito de Rocío Santisteban, não apenas seus saberes e gramáticas de compreensão de mundo estão ameaçados de extinção, mas os próprios corpos foram alvos sistemáticos da violência sofrida durante o conflito armado do final do século XX no país, que deixou mais de 70 mil mortos e desaparecidos, em sua maioria camponeses *quéchua-hablantes*. Neste contexto, Yuyachkani, em seus 50 anos de trajetória, encara as problemáticas que relacionam representação e representatividade, esbarrando muitas vezes nas limitações do próprio teatro. O grupo composto por maior parte dos integrantes da capital limenha inventa modos pedagógicos de operar com saberes, escrituras, suportes e corporeidades não ocidentais. O conhecimento do outro e do diferente se apresenta enquanto condição de criação cênica e se estende para condição pedagógica em suas oficinas e laboratórios. A partir do diálogo com autores como Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino, Ailton Krenak e Carla Dameane Souza, a investigação pretende examinar de perto tais procedimentos e ainda contribuir com estudos das batalhas pelas memórias marginalizadas da América Latina.

¹ Este artigo é fruto da pesquisa de doutorado da autora, contemplada pelo programa PROEX-CAPES.

² Ana Julia Marko é doutoranda pelo Programa de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo onde investiga as ações pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani (Peru), dentro do campo que relaciona Teatro, Educação e Memória, especialmente em contextos latino-americanos.



Palavras-chave: Yuyachkani; Contra-colonização; Estudos da memória; Cosmogonia andina.

Resumen:

Este artículo pretende analizar el diálogo del Grupo Cultural Yuyachkani (Perú) con el la cosmogonía andina incidente en sus espectáculos, acciones escénicas, modos de operar colectivamente, formas de construir teatralidad. El colectivo está interesado en dar visibilidad a las culturas originarias de los hombres y mujeres de los Andes, quienes desde Perú-Colonia se ven amenazados por proyectos civilizatorios de blanqueamiento y olvido de los modos disidentes de habitar el mundo. Para Yuyachkani, es importante que se manifiesten otras versiones de la Historia para que se problematice la narrativa oficial y heroica. El sujeto andino ha sido foco del epistemicidio poscolonial, cuyo proyecto de aniquilación lo borra y lo silencia y, cuando mucho, lo relega a anexos mercantiles / folclóricos a favor del exótico turismo peruano. En esta *basurización simbólica*, para utilizar el concepto de Rocío Santisteban, no sólo se encuentran amenazados de extinción sus conocimientos y gramáticas de comprensión del mundo, sino que los propios cuerpos fueron focos sistemáticos de la violencia sufrida durante el conflicto armado de finales de siglo. XX en el país, que dejó más de 70 mil muertos y desaparecidos, en su mayoría campesinos quechua-hablantes. En este contexto, Yuyachkani, en sus 50 años de trayectoria, enfrenta problemáticas que relacionan representación y representatividad, muchas veces se deparando con limitaciones del propio teatro. El grupo formado en su mayoría por miembros de la capital limeña inventa formas pedagógicas de operar con saberes, escrituras, soportes y corporalidades no occidentales. El conocimiento del otro y de lo diferente se presenta como condición de creación escénica y se extiende a la condición pedagógica en sus talleres y laboratorios. A partir del diálogo con autores como Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino, Ailton Krenak y Carla Dameane Souza, la investigación pretende examinar de cerca estos procedimientos y también contribuir con los estudios de las batallas por las memorias marginalizadas en América Latina.

Palabras-clave: Yuyachkani; Contra-colonización; Estudios de la memoria; Cosmogonia andina.

Abstract:

The present article intends to analyse the dialogue of Grupo Cultural Yuyachkani (Peru) with the Andean cosmogony in their productions, theatrical events, ways of collective operation and forms of building theatricality. The group is interested in giving visibility to native cultures of men and women of the Andes, who have since Peru's colonial period been threatened by civilizatory projects towards whitening and oblivion of dissident ways to inhabit the world. For Yuyachkani, it is important that other versions of History have a voice, so that the official heroic national narrative is problematised. The Andean subject has been targeted by post-colonial epistemicide, whose annihilation project erases and silences them, or at most relegates them to the status of folklore merchandising accessories for the good of Peruvian tourism. Within this *symbolic trashing* – concept coined by Rocío Santisteban – not only their knowledge and their world comprehension grammar are endangered, but also their bodies have been systematically targeted by the

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio

ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



violence of the armed conflict in the country, which made over 70 thousand dead and disappeared, mostly quéchua-speaking landworkers. In this context, Yuyachkani, over their 50 years' trajectory, face the issues connecting representation and representativity, often having to deal with limitations of theatre itself. Composed mainly of members, originating from the capital, the group comes up with paedagogic ways to operate with non-Western knowledge, media forms of inscription and corporeities. Getting to know the other, the different, presents itself as a condition for scenic creation, and becomes also a paedagogic condition in their workshops and laboratories. This text aims to investigate those procedures closely. In a dialogue with authors such as Luiz Antonio Simas, Luiz Rufino Ailton Krenak and Carla Dameane Souza, the research intends to contribute with studies of battles for marginalised memories of Latin America.

Keywords: Yuyachkani; Anti-colonization; Memories study; Andean cosmogony.

O QUADRO DO ESQUECIMENTO: INDEPENDÊNCIA OU MORTE?

A morte como o irreversível cessamento das atividades biológicas, sucedida pela decomposição dos sistemas, é pouca coisa. Tudo que vive tem que morrer. Tudo que morre pode viver pela palavra, pela celebração dos ritos de lembrança e pelo arrebatamento. Tem morto mais vivo e dançando mais do que muito vivo que, ainda que respire, morreu: essa gente que não dança. (Simas, 2019, p.151).

No espetáculo do Grupo Cultural Yuyachkani *Discurso de promoción*, (2017), estudantes de uma escola fictícia, a fim de armar uma peça teatral de formatura, tentam refazer o caminho dos duzentos anos da independência do Peru. Partem do quadro *Proclamación de la independencia de Perú* (de Juan Lepiani, 1904), muito utilizado em livros didáticos, que retrata o momento da declaração feita em 28 de julho de 1821 por José San Martín, no qual estão pintados os supostos personagens principais deste ato histórico.

Entretanto, mesmo com o processo de emancipação em relação à Coroa espanhola, o Peru ainda mantém heranças ligadas a estruturas sociais coloniais, alvo exato da problematização de Yuyachkani neste espetáculo. Diante da obra de Lepiani, o grupo se questiona se esta representa o que

de fato aconteceu, já que traz os heróis da proclamação vestidos com uniformes, indicando-os como membros da elite civil,

eclesiástica ou militar. A tela não inclui índios, mulheres e negros (como por exemplo Túpac Amaru e Micaela Bastidas, líderes da maior rebelião indígena anticolonial da América Latina no século XVIII), figuras capitais para o processo de independência, mas constantemente esquecidas, apagadas e ausentes nas narrativas oficiais.

O quadro legitima um modelo histórico que prevê a exclusão social, que prevê uma história seletiva, que se lembra de uma parte e se esquece de outras, que dá o direito de memória a apenas uma parcela da população. Para Schwarcz (2019)³, o direito à memória nunca foi uma prática de todos, mas ao contrário, privilégio da minoria. Quando Yuyachkani traz este quadro para a sua problematização inicial em *Discurso de promoción*, provoca o espectador a dar-se conta da incoerência de que países de maioria indígena como o Peru tenham uma historiografia profundamente branca e ocidental. Uma historiografia que não é tão consagrada e estabelecida quanto a história europeia.

³ Em palestra no *Seminário de direito à memória* do SESC-SP.

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020. Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio ISSN: 2357-710X



O Peru é um país múltiplo e precisa contar outras histórias, muitas histórias que não substituam, mas se somem e se confrontem às narrativas oficiais. Este é um exemplo no qual se configuram práticas de esquecimento emparelhadas com a ilusão de que existe apenas uma memória, uma visão e uma interpretação do passado.

Retomando a ação de *Discurso de promoción*, depois da tentativa de modificar o quadro em questão, quando um *Ukuku*⁴ entra na cena falando em quéchua, colocando uma bandeira com as cores do *Tawantinsuyo*⁵ sobre a bandeira que estava sendo erguida por San Martín, os estudantes chegam à conclusão de que aquela pintura não é representativa, não é suficiente. Nem mesmo o teatro e sua operação de representação são suficientes para dar conta da complexidade abafada na narrativa oficial de história do país.

A partir de então, os atores adentram ao espaço cênico apresentando outros personagens desta história, com outros corpos e vozes como os desaparecidos, vítimas do conflito armado entre 1980 e 2000, ou camponeses andinos e sua luta por terras, ou ainda mulheres submetidas ao programa de esterilização forçada do então presidente Alberto Fujimori. Em uma complexa instalação plástica, estas figuras periféricas se fazem presentes, marcam sua existência no curso da história.

Com seu espetáculo, Yuyachkani luta por uma narrativa dissidente, marginal ao considerar a memória como ferramenta de desconfiar de imagens icônicas, desarmar certezas mais do que de oferecer verdades. O grupo peruano prefere então pintar outros quadros e pensar em memórias no plural:

múltiplas, processuais, construídas e dotadas de contradições das mais distintas naturezas.

Entretanto, tal discussão não se reserva apenas a *Discurso de promoción*. Em 2021, o Grupo Cultural Yuyachkani festejará seus 50 anos de vida, de um teatro interessado em cruzar territórios políticos e estéticos para discutir assuntos de memória e de esquecimento. Os atos de lembrar e de batalhar por narrativas dissidentes, apartadas e apagadas pela História oficial fazem do coletivo peruano um importante protagonista dos caminhos teatrais latino-americanos que desde sua origem criam obras atentas ao seu tempo. A partir de 1971, o grupo realiza uma prática teatral que não se separa de preocupações ético-políticas. Suas temáticas aparecem não somente nos espetáculos, mas também em diversas intervenções no mundo. Dentre elas estão oficinas, performances e intervenções públicas, especialmente em comunidades de regiões periféricas, andinas ou rurais. Além disso, cursos voltados a crianças, jovens, mulheres, vítimas do conflito armado interno e terceira idade fomentam um mosaico de práticas pedagógicas diversas, que constantemente trazem a memória ao bojo da discussão.

O presente artigo se volta especificamente para o embate do grupo com as cosmogonias andinas, as formas de habitar o mundo de acordo com a cultura ancestral dos homens e mulheres dos Andes. Este é um dos exemplos da luta travada por Yuyachkani para que a identidade e diversidade cultural se firme, em resistência a uma América Latina que é formada na linguagem da colônia, na linguagem da escravidão e da violência. Neste texto serão debatidas questões relacionadas às limitações da representação de um outro na cena do coletivo interessado em alargar as epistemologias não ocidentais de seus espectadores e dos próprios artistas, em sua maioria branca e da capital urbana, que não por isso se esquivou dos perigos pedagógicos assistencialistas, enfrentando de frente os

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

⁵ “Quatro regiões do mundo unidas entre si”, cuja cidade de Cusco, umbigo do mundo, seria a referência central do universo andino.

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



desafios ligados à identidade e ao lugar de enunciação.

Analisaremos os diversos suportes de memória criados pelo coletivo para dar voz e corpo, para dar moldura e lugar para a um testemunho andino sobre o mundo, este mesmo que vem sofrendo ataques há 500 anos de um grupo que se crê detentor do poder, cuja maneira de entender a vida é encarada como única possibilidade. Essa violência histórica ao sujeito andino foi e é cometida de forma evidente e velada: tanto no plano físico quanto epistemológico. O aniquilamento dos saberes e dos corpos destes camponeses é objetivo primeiro de um projeto colonial e pós-colonial que teve seu auge durante os 20 anos de conflito armado interno naquele país⁶.

O presente artigo discutirá as formas de luta de Yuyachkani contra a irrepresentabilidade e a descartabilidade simbólica do andino, considerado irrelevante política e economicamente para o sistema hegemônico. Se o coletivo julga importante preservar e gerar memória não oficial, incluiu princípios andinos em suas produções como comportamentos, nomes, máscaras, festas, cantos e danças: testemunhos não literais nem lineares sobre o mundo, sobre os processos de violência e de luta pela vida.

Nesta discussão cabe assim examinar os modos de aproximação do grupo limenho com tais comunidades. Durante seus 50 anos de trajetória, Yuyachkani se esforçou em driblar as armadilhas de apropriação cultural e do “messianismo” pedagógico para que o conhecimento do outro e a preservação da

memória dissidente se encontrassem. O grupo criou alguns operativos de acordo com as impossibilidades ou limitações do próprio teatro. Entre eles, a ideia de *cuero ausente*. Através das problemáticas envolvendo fronteiras entre presença e personagem, os artistas se viram desafiados a interpretar corpos desaparecidos no contexto do terror da guerra interna: como corporizar um personagem que não tem corpo? Como equacionar o corpo do personagem ausente e o corpo do ator visível?

Mais tarde, com as operações de testemunhos em primeira pessoa inaugurados com os informes da CVR, Yuyachkani experimenta a noção de *actor-testigo*. O interesse se volta para a voz individual de cada ator, cujas memórias pessoais e sociais podem contradizer a visão literal de um passado que não foi igual para todos, alertando os “perigos de uma história única” (Adiche, 2009).

UMA PEDAGOGIA QUE SAMBA

Segundo o historiador carioca Luiz Antonio Simas (2019), a solução para a colônia era branquear, era esquecer os antepassados negros e indígenas. Trazer o imigrante europeu significava apagar e limpar, ao longo das gerações, não somente as cores de pele não-brancas, mas também as manifestações culturais. Este projeto ultrapassava a dimensão física, até alcançar outras instâncias como esquecer e aniquilar os saberes afro-ameríndios da formação civilizatória dos países latinos.

Ao entrar em diálogo com as ideias de Simas e seu parceiro de pesquisa Luiz Rufino (2019), pode-se construir um estofado para a leitura e análise das práticas pedagógicas encampadas pelo grupo Yuyachkani ao longo de sua trajetória. Ainda que se tratando de um coletivo peruano que não tem o samba enquanto marco cultural e estético, a imagem de tal dança proposta por Simas e Rufino será importante, pois carrega o que os autores

⁶ Durante os anos 1980 a 2000, a população civil se viu no fogo cruzado entre as Forças Militares do Estado peruano e os grupos armados Sendero Luminoso e Movimiento Revolucionario Tupac Amaru. De acordo com o Informe Público da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR) do país responsável em passar a limpo e esclarecer as atrocidades cometidas, a chamada guerra suja deixou mais de 70 mil mortos e desaparecidos, em sua maioria homens e mulheres *quéchua-hablantes* de regiões andinas.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

chamam de *cultura de síncope*, uma cultura que se reinventa constantemente nas frestas e bordas do sistema de heranças coloniais; uma cultura que tenta sobreviver, ocupando os espaços vazios, os vacilos e brechas deixados pelas máquinas de poder. As batalhas pelas memórias travadas por Yuyachkani crescem à medida que, como no samba, narrativas não hegemônicas urgem em aparecer, em pulsar, em dançar, transgredindo criativamente as fronteiras e limitações normativas.

O samba é um ritmo de compasso binário. É baseado em tempo e contratempo, uma batida de surdos de primeira e de segunda, de pergunta e de resposta. Por outro lado, ao observar o corpo que samba, a dança subverte a simplicidade binária. Ele não segue somente o jogo entre dois tempos, típico de uma composição ocidental. O corpo que samba não dança nas batidas normativas, ele preenche o espaço vazio deixado por uma batida e outra. O corpo que samba acompanha o que Simas chama de “gramática dos tambores” (Simas, 2019, p. 26), no qual o surdo de terceira, mais agudo que os outros dois, desenha um ritmo repleto de sínopes e contratempos, quebrando a expectativa que cria a harmonia entre o surdo de marcação e o surdo de resposta. O surdo de terceira firma a *cultura de síncope* criando imprevisibilidade, desenhando o vazio, surpreendendo o cânone. Ele:

inventa a vida no desconforto, na precariedade, no perrengue de ter que preencher o vazio com o som que chama o transe dos corpos que sambam” (Simas 2019, p. 27).

A pedagogia inventada por Yuyachkani também samba. Ela se interessa por manifestações que pulsam criação para que não sejam engolidas por uma lógica hegemônica. É uma pedagogia atenta às narrativas que não são contadas, às memórias silenciadas, aos discursos não normativos, às culturas de síncope, aos corpos que sambam. A pedagogia de

Yuyachkani está interessada em alargar gramáticas de leitura e compreensão do mundo para que se digam, se escutem e se dançam as histórias e memórias outras.

De acordo com o líder comunitário e ativista indígena Ailton Krenak (2019), o colonialismo não é um fenômeno do passado, mas do aqui e agora e está encarnado nas sociedades latinas. O esquema colonial é assim visto não apenas enquanto herança, mas principalmente enquanto modo de vida e de comportamento do presente. Por isso, se Yuyachkani se empenha em imaginar e trazer à cena um modo de vida diferente do ditado pela norma, o grupo também inventa práticas de confronto com o discurso hegemônico: projetos feitos no *aqui e agora* (Krenak, 2019), no contato direto com comunidades periféricas que carregam certa memória e identidade não branca. Grupos que, desafiando os matizes coloniais, alargam os esquemas de lembrar, subvertendo o funcionamento das máquinas de esquecer.

Isto é, as máscaras, as danças, as festas populares andinas, a reafirmação da cultura da festa, da margem, trançam a rede de teatralidade pela qual se interessa o coletivo peruano, não apenas para a criação de uma estética e dramaturgia da cena, mas principalmente para fortalecer o diálogo com formas outras de se habitar o mundo do *aqui e agora*. Assim veremos que a invenção de um teatro necessário para problematizar questões atuais nos processos de criação das ações de Yuyachkani salta da sala de ensaio para um enfrentamento corpo a corpo com o diferente. Entender a cosmogonia andina transcende o saber intelectual para a esfera do convívio. Nestes 50 anos de trajetória, o coletivo entrou em embate com as limitações coloniais que ele mesmo se viu envolvido, contradições estas que o impulsionou a criar um novo tipo de teatralidade com processos coerentes de visibilizar e gerar memória. Em seus caminhos de criação, em seus laboratórios e oficinas com distintas comunidades, Yuyachkani precisou inventar

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



uma pedagogia que samba, que ginga. Uma pedagogia da f(r)esta.

SABERES E CORPOS ANDINOS: SUJEITOS NÃO DESCARTÁVEIS

Somos um país com uma velha história desconhecida, como desconhecidos são também os rostos de seus habitantes. A esse território pouco visitado deveríamos olhar se é que sentimos a necessidade de revitalizar nosso teatro (...) aí podem habitar os rostos desconhecidos desse corpo nosso, que (...) aparece desintegrado, e com tais rostos inventemos uma poética que nos represente e nos faça dialogar em igualdade de condições com os teatros do mundo (Rubio, 2001, p.213).

Em sua pesquisa, Carla Dameane Souza busca investigar os diferentes modos de incidência da cosmogonia andina nas encenações de Yuyachkani. A autora abre caminho para o desenvolvimento deste artigo quando analisa o diálogo do coletivo com os saberes e os modos de habitar e conceber o mundo daquele sujeitos:

remanescentes do *Tawantinsuyo*⁷ Inca na América Latina, que vivem dentro do contorno geográfico transnacional que corresponde à Cordilheira dos Andes, uma macro região dentro do continente americano (Souza, 2013, p.29).

Para além da localização geográfica, Souza inclui no mesmo agrupamento sua cultura e formas de comportamento, considerando as diferenças e especificidades de cada comunidade. Tal demarcação conceitual é importante para evitar resquícios epistemológicos coloniais como a escolha pelas palavras “índio” ou “nativos”, por exemplo, que sublinham a insistência eurocêntrica em submeter os que aqui estavam à aqueles que chegaram de outras terras:

Ao suprimir esses dois termos, que necessariamente caracterizariam os sujeitos

andinos como uma identidade construída pelo pensamento colonial, e recorrer a uma entidade geográfica, priorizo o fato de demarcar a unidade de culturas semelhantes que, assentadas na região andina e ligadas a civilizações milenares, cultivaram modos de viver e ser que, apesar das rupturas históricas provocadas pela invasão europeia no século XV, podem ser recuperados e reconhecidos. (Souza, 2013, p.29).

O sujeito andino é mais um dos grupos esquecidos pelos modos canônicos de narrar/representar o mundo. Como analisado por Souza, com exceção de algumas crônicas da época da conquista, a presença andina é excluída de gêneros literários e artísticos que se voltam para a voz espanhola e *criolla*⁸ limenha, assim como de versões oficiais da história, como visto no caso da Independência do Peru. Da mesma maneira em que ocorre no Brasil e em todo o território latino-americano, os povos originários (tanto amazônicos quanto andinos) foram submetidos a processos de invisibilização e quando muito, como se não houvessem criado cultura e saberes próprios, são relegados às categorias de folclore. Em campanhas fetichistas de turismo peruano por exemplo, o habitante de Cusco aparece mimetizado às paisagens de Machu Picchu. Emudecido, este indivíduo que nasceu nos Andes não é considerado sujeito, mas pintado no convite neoliberal/ neocolonial ao consumo de uma cultura exótica.

Para ampliar o debate, a investigadora peruana Rocio Santisteban (2003) dialoga e realocaliza as ideias da pensadora indiana Gayatri C. Spivak no contexto do Peru. Santisteban relaciona a *subalternidade* à invisibilidade política que perdura mesmo depois da independência, privilegiando a máquina de poder *criolla* limenha ao longo dos anos. Esta relação se estende no olhar lançado pela capital aos camponeses, julgados atrasados. A ideia de progresso e

⁸ A elite *criolla* é composta por espanhóis e seus descendentes que desde a época do Peru-colônia, detém status social e concentram poder econômico e político no país.

⁷ Souza adota esta palavra em vez de “Império” Inca, que seria mais coerente com conceituações ocidentais.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

civilização não se aplica aos trabalhadores rurais e dos Andes que, no regime de representatividade vigente, representam muito pouco. O homem andino perde força e relevância política frente aos interesses do Estado peruano. Para a autora, este é um caso de *descarte simbólico* no qual não importa o discurso, o corpo ou a existência de um grupo marginalizado para que determinado sistema de saber/poder funcione.

A indiferença atribuída às reclamações políticas dos camponeses andinos, acompanhada pelo preconceito destinado a eles durante anos, resulta em um processo de “descarte simbólico” (...) trata-se de pessoas que estão em relação de alteridade com outras, entretanto, estão situadas numa condição inferior em relação ao seu interlocutor, de modo que, embora possam falar, seu discurso não adquire representatividade no campo social e político (Souza, 2017, p.105).

Estendendo essa condição ao contexto do conflito armado interno, fica ainda mais claro, como aponta Santisteban, quem são os considerados descartáveis, cujo corpo pode ser alvo sistemático da violência. Senderistas e militares não encontravam problemas em exterminar corpos cuja representatividade parecia ser nula, principalmente o corpo da mulher andina. Por outro lado, o governo peruano pós-conflito tenta suavizar este descarte com operações feitas pela CRV quando possibilita que milhares de vítimas antes emudecidas falem e façam aparecer suas versões da história. Este é um marco importante para que a sociedade peruana começasse a escutar sua voz e reconhecer sua narrativa.

Aqui, o testemunho vale como prova, refuta os tantos documentos forjados pelas autoridades que encobriam os mais variados tipos de violência, especialmente as violações sexuais e esterilizações forçadas a mulheres andinas. Segundo muitos arquivos oficiais, crimes desse tipo não ocorreram. Ainda mais quando feitos de forma oral, tais depoimentos desestabilizam maneiras canônicas e letradas de se construir

verdades. A oralidade destes relatos instaura desconfiança dos processos de escritura ocidentais como única e legítima forma de documentação. O testemunho desponta como possibilidade de levantar o véu pós-colonial que cai sobre os silenciados/ descartados/ subalternizados.

Não à toa, este contexto inspira a criação do conceito e operação de *actor-testigo* pelos artistas de Yuyachkani cujas cenas se tornam testemunhos estéticos quando tecem memórias dissidentes, vozes e corporeidades andinas. Em sua teatralidade, a narrativa oficial, linear e letrada é problematizada pela plasticidade e sonoridade de histórias outras. Trata-se de uma cena anti-documental que dança e canta um outro mundo, um mundo ancestral, que recobra sua existência no aqui e agora.

DESAPRENDIZAGENS EPISTEMOLÓGICAS PARA APRENDIZAGENS DE NOVAS GRAMÁTICAS ANTIGAS

Em seus 50 anos de trajetória, Yuyachkani esteve atento ao problema de representatividade de grupos “descartados” que desde o período colonial sofreram tal opressão simbólica. Batalhando para que seus testemunhos reconquistem presença na cena e no mundo, a cosmogonia dissidente se faz presente nas obras do grupo na tentativa de emoldurar e endereçar a narrativa, os modos de vida e versões históricas de mulheres, camponeses, afro-peruanos, amazônicos e principalmente andinos. Os espetáculos de Yuyachkani contêm narrativas, símbolos, cantos, mitos, vestuários dos homens e mulheres dos Andes, como por exemplo o já dito personagem *Ukuku de Discurso de promoción* e sua reivindicação em quéchuá, quando sobrepõe a bandeira do *Tawantinsuyo* sobre a peruana erguida por San Martín no quadro da proclamação da Independência pintado por Lepiani.

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. Teatro: criação e construção de conhecimento, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

O próprio peso do quéchua em obras como *Santiago* (2000) e *Cartas de Chimbote* (2015) dá força às tentativas de visibilização do mundo andino. Em *Adiós Ayacucho*⁹ (1990) e *Rosa Cuchillo*¹⁰, os personagens-narradores sozinhos no palco mostram ao espectador que o protagonismo pode ser camponês, andino; que embora mortos, mutilados e violentados, não são corpos descartáveis; que um líder sindical ayacuchano e uma trabalhadora de mercado das alturas têm muito o que contar, o que dizer. A vingança simbólica começa quando o personagem Alfonso Cánepa sai de dentro de um saco plástico preto (com as mesmas características de um saco de lixo ou de um saco para cobrir cadáveres.) O personagem volta da morte insignificante para iniciar sua jornada: recuperar os ossos, o corpo, a fala; ressuscitar a memória, fazer ela ser escutada.

A quantidade de simbologias tecidas nos unipessoais de Ana Correa e Augusto Casafranca, assim como nas obras com textos em quéchua, exige um esforço de leitura do público desacostumado com saberes não ocidentais: Yuyachkani coloca aqui o dedo na ferida, encarando a problemática epistemológica pós-colonial causada pelo “apagão histórico, o esvaziamento das memórias, o embaraço cognitivo, o analfabetismo das gramáticas maternas” (Simas; Rufino, 2019. p.9). Isto é, dialogando com os autores, pode-se apontar que, ao incluir tais presenças andinas em suas ações cênicas, Yuyachkani assume a tarefa pedagógica de oferecer um novo cardápio de conhecimentos pouco acessado por uma parte da população submetida a uma educação que privilegia saberes em

detrimento de outros. O público assim poderia experimentar o que o autor chama de *desaprendizagem* de investidas coloniais desestabilizando discursos hegemônicos incrustados e alargando sua própria visão de mundo.

Há ainda algumas categorias andinas que regem o próprio modo de operar do Yuyachkani, como a noção *ayni* (reciprocidade comunitária ou colaboração mútua) que inspiram as relações horizontais do grupo. Neste princípio, o intercâmbio entre as partes não se reduz a uma troca monetária, na qual, por exemplo uma quantidade de batatas equivale a outra de milho. O princípio de reciprocidade como as demais lógicas andinas, age sobre todos os campos da vida e não se restringe ao âmbito comercial, até porque as ideias ocidentais de mercadoria e negócio não encontram correspondência direta no mundo andino. De acordo com o investigador Josef Estermann (1998), *ayni* é uma categoria *cósmica* antes de ser um conceito econômico e reside em formas de vida relacionais. Para ele, a troca de produtos não é a simples expressão de uma *justiça econômica*, mas sim de uma *justiça cósmica*:

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

Em suas formas coletivas de criação e produção, os artistas de Yuyachkani, ainda que separados de acordo com as devidas funções de trabalho, fogem de hierarquias tradicionais, especialmente aquelas que privilegiam o olhar do diretor. O grupo inventou maneiras para a negociação entre interesses. De um lado, as singularidades não são apagadas, e de outro o trabalho coletivo pode avançar. Ainda que aparentemente aos olhos da lógica ocidental, o indivíduo na

⁹ Monólogo do ator Augusto Casafranca que conta a jornada do líder sindical Alfonso Cánepa, mutilado e enterrado de modo incompleto numa fossa comum no contexto do conflito armado. O camponês viaja de Ayacucho a Lima em busca de seu corpo para os devidos rituais de sepultamento.

¹⁰ Inspirada na novela homônima do peruano Oscar Colchado, *Rosa Cuchillo* traz a história de Rosa Huanca, que mesmo depois de morta, não desiste de procurar seu filho desaparecido pelos militares durante a guerra suja.



comunidade andina regida pelo princípio do *ayni* viva de acordo com as leis de um grupo, em Yuyachkani, o artista tenta não se submeter, mas trabalhar antenado e com a consciência *cósmica* de que há algo maior que si mesmo. Esta é a contribuição do princípio andino de reciprocidade que tenta resolver a tensão entre indivíduo e coletividade.

A categoria andina *ayni* se estende ainda para além da sala de ensaio. De acordo com Rubio, as oficinas oferecidas são uma extensão dos processos artísticos, pois permitem criar comunidades e criar em comunidade. O principal exemplo pode ser encontrado em seus *laboratórios abiertos* que nos últimos onze anos são oferecidos ao público em geral, criando um espaço de compartilhamento de metodologias, princípios de trabalho e temas de interesse das investigações atuais. Nesta possibilidade pedagógica dupla (tanto para os artistas quanto para os participantes) são gerados materiais que podem ou não ser utilizados nas obras em andamento, como no caso de *Discurso de promoción*, engendrado na 9ª edição do *laboratorio abierto* (2017).

Faz pouco sentido pensar as ações pedagógicas de Yuyachkani em separado de seus processos de criação. Um campo alimenta e transforma o outro. Se não fosse assim, as oficinas tenderiam a cair em instância acessória, na qual sua função de anexo estaria voltada a obter recursos financeiros para que o outro lado - os processos de criação - pudessem caminhar com liberdade econômica.

Podemos citar outro exemplo: o processo do espetáculo *Antígona* (2000) cuja atriz Teresa Ralli se valeu de encontros com mulheres, vítimas e familiares de desaparecidos no contexto do conflito armado interno. Como conta Ralli (2019)¹¹, há um movimento de ida e volta, uma relação mútua entre o espaço pedagógico e o campo

das descobertas enquanto atriz. O princípio *ayni* emprestado pelo grupo coloca em xeque tal dicotomia: os artistas vazam suas descobertas e indagações da sala de ensaio para os grupos da comunidade, e, vice-versa, alimentam seu trabalho de composição atorial através do contato com a população, participantes de oficinas e espectadores em geral. A construção de conhecimento ocorre nesse entre, nesse limiar, que não separa, mas une as instâncias políticas e poéticas.

Outro princípio andino emprestado por Yuyachkani é aquele que permite que a cena e seus atores tenham a liberdade de jogar, especialmente quando performam em espaços alternativos em meio aos espectadores-transeuntes. A ideia de *pukllay* carrega variadas possibilidades de jogo e transgressão ao sistema. Segundo o ator Augusto Casafranca (2018)¹², o conceito andino de jogo não guarda apenas o significado de brincar, mas de subverter o que está delimitado pelo discurso hegemônico; de burlar e ironizar os padrões normativos até mesmo dentro do teatro.

Relacionada à ideia de *pukllay*, está a de um ator múltiplo, um ator-dançante, típico das festas andinas que não apenas conjuga capacidades distintas (interpretar, cantar, tocar instrumentos), mas joga de acordo com a teatralidade demandada pela rua. A noção de *ator múltiplo* conjuga a necessidade de um corpo expandido com a função social dos atores preocupados em agir fora da sala de ensaio, sensibilizados para as diversas trocas com o espectador do espaço público.

Além disso, este ator-múltiplo, com os devidos operativos de *pukllay*, especialmente quando se mascara, aposta na presença em detrimento da construção de um personagem. A ideia contida na categoria *pukllay* libera as encenações de Yuyachkani dos processos de representação para que se instaure os processos de jogo. Exemplo deste

¹¹ Em entrevista feita pela autora.

¹² Em entrevista feita pela autora.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

é o *Capac Q'olla*, importante figura da festa de *Virgen del Carmen* na cidade andina de Paucartambo, que aparece em *Adiós Ayacucho* quando Casafranca brinca entre diversas presenças e memórias: dele mesmo, do personagem Alfonso Cánepa, morto no contexto do conflito armado e do cômico/dançarino andino. Nesta trança, destaca-se a 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, 2017, p.67).

As operações de Yuyachkani que dialogam com princípios andinos assim, trazem uma nova preocupação: se o coletivo julga fundamental o fato de retomar e colocar a memória dissidente em cena, é coerente sua aproximação não apenas com saberes e manifestações culturais andinas, mas principalmente com o modo pelo qual ela é transmitida. Quando Yuyachkani abre o leque de possibilidades epistemológicas para o espectador, propõe uma leitura não apenas dos saberes escondidos, mas da encarnação deles em corporeidades outras, como se afirmasse: é necessário saber ler *o* e *com* o corpo. Yuyachkani admite o funcionamento de uma rede de narrativas que são propagadas por meios menos literais e mais corporais, incluídos na ideia de *repertório* da pesquisadora Diana Taylor:

se a performance não transmitisse conhecimento, apenas os letrados e poderosos poderiam reivindicar memória e identidade sociais? (...) De quem seriam as histórias, memórias e lutas que se tornariam visíveis? (Taylor, 2013, p.19).

Considerando que as populações têm a capacidade de aprender umas com as outras por meio de suas próprias performances e, pensando em sociedades pouco (ou não) letradas, Yuyachkani considera a potência das linguagens corporificadas que, em uma rota anti-hegemônica, resistem à ideia de que a memória só pode ser perpetuada através de

documentos escritos, desse conjunto de suportes chamados por Taylor de *arquivo*.

Nesta aposta pela performatividade do *repertório*, o coletivo revela um outro tipo de história presente em sistemas simbólicos como máscaras, danças, músicas, práticas corporais inscritas em uma linguagem de raízes ancestrais de povos originários. Portar tais materiais e ampliar sua visibilidade é retomar a memória andina e afirmar que existem outras formas de lembrar – como o próprio teatro –, diferentes das literais, das eurocêtricas.

Exemplo maior desta retomada e caminho contrário à valorização do *arquivo*, é a investida de Yuyachkani no acontecimento teatral como possibilidade de encontro, como potência de vida, como ação política e por fim como lugar da prática pública. Souza arrisca ainda a comparar as escolhas do grupo com cerimônias pré-europeias já que incluem

práticas coreográficas e suas formas de escritura não literárias que se manifestam, até hoje, nos espaços limiares dos rituais e das festas populares (Souza, 2013, p.13).

É o caso da festa de Paucartambo, na qual os princípios e operativos da festa andina, da estrutura de convívio e da espacialidade do encontro servem de operativos para espetáculos como *Hecho en Perú*, *vitricas para um museo de la memoria*, *Sin título-Técnica mixta* e *Discurso de promoción*, nos quais as delimitações entre palco e plateia se diluem.

Todos os anos em julho, na cidade de Paucartambo em Cusco os habitantes se organizam para dançar e cantar em devoção à *Virgen del Carmen*. O pequeno povoado recebe uma grande quantidade de turistas, espectadores dessa encenação que dura três dias inteiros. A cidade se transforma em palco para o desfile dos dezenove conjuntos de *atores-dançantes* com suas máscaras, músicas, figurinos e bailes, especialmente a

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



dos *chunchos* e *q'ollas*, principais personagens em disputa pela imagem da santa. O público é cúmplice de uma experiência de convívio no qual tais figuras ocupam todos os espaços da cidade (praça, cemitério, igreja) mesclando improvisado, jogo e tradição de um roteiro de ações pré-estabelecido.

Esta talvez seja a manifestação andina mais importante para a construção da teatralidade de Yuyachkani. Além da investida no jogo (*pukllay*) e nos princípios de convívio entre cena e espectador, o grupo se nutre da condição festiva da tradição de Paucartambo. A festa e suas possibilidades performativas e efêmeras de transgressão da norma atraindo o olhar do coletivo. A ritualização do espaço e das relações promovidas, a margem para a improvisação e a liberdade lúdica interessam aos artistas de Yuyachkani pois promovem outro tipo de comportamento, outro tipo de inscrição da narrativa, menos linear e menos literal. A tradição de Paucartambo inspira novas dramaturgias e encenações, construções de cenas de festa e de fresta.

ENCRUZILHADA DO TEATRO: LIMITES DA REPRESENTAÇÃO E BATALHAS POR REPRESENTATIVIDADE

Não é de hoje que as problemáticas relacionadas à representatividade e ao próprio teatro despontam no fazer artístico. Coletivos de todo o território latino-americano esbarram nas contradições de representar um *outro* na cena, especialmente quando os artistas em questão são de grupos brancos, do centro, cujos membros detêm privilégios de acordo com a lógica econômica e simbólica pós-colonial. Questões como lugar de fala ou apropriação cultural aparecem coladas às operações de representação de mulheres, negros, indígenas, LGBTs. Atuais polêmicas deste tipo como o uso do *black face* sublinham resquícios coloniais de projetos racistas. Outros artifícios menos escancarados

também mostram as limitações da representação quando por exemplo atores cisgêneros interpretam personagens transexuais. Nestes casos, a representação porta o problema da representatividade: porque não trazer à cena presenças não normativas? Quem está ocupando o lugar de produção da cena contemporânea? Como não repetir projetos coloniais de aniquilamento de corpos e saberes no teatro, ainda que este divulgue e produza discursos libertários?

O fato de que grupos marginalizados sejam representados no palco não garante a expansão da sua representatividade na vida política da sociedade. Por isso, não à toa inúmeros coletivos formados em sua maior parte por artistas não brancos marcam presença no cenário teatral latino-americano contemporâneo. É o caso de Kimvn no Chile (fundada em 2008), com atores Mapuche ou a paulistana Cia. de Teatro Heliópolis de maioria negra (fundada em 2000), assim como os grupos Legítima Defesa (2015) e Coletivo Negro (2008) também em São Paulo.

Estes são apenas exemplos do vasto conjunto de coletivos que tratam de questões de identidade e memória ancestral em luta contra os projetos pós-coloniais de apagamento. De acordo com o investigador brasileiro José Fernando de Azevedo (2019), a batalha não se reduz em tornar o enunciado representacional da cena mais inclusivo. Para o autor, trata-se de ocupar um lugar de produção cênica e epistemológica, trata-se de engajar o corpo antes silenciado no fazer teatral. O caminho da luta por representatividade pode iniciar-se com as problematizações da representação, mas precisa se estender para a ordem do afeto, do convívio, da *praxis*:

O teatro negro por exemplo não é uma categoria ou um capítulo da história do teatro brasileiro, mas é uma perspectiva outra da prática e do fazer teatral. Ele desenha um campo de escritura específico. (...) Se estamos falando de ocupar lugares, o que acontece quando os ocupamos? A questão aqui não é o lugar de fala,

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

mas quais relações produzem esses lugares. Estamos discutindo teatro negro hoje dessa maneira, porque a presença de artistas negros, nas mais diversas funções, muda o modo como fazemos, vemos e compreendemos o teatro (Azevedo, 2019, s/p).

Esta discussão se estende para o trabalho de Yuyachkani cujo debate sobre representação e representatividade acompanha sua prática há 50 anos. O presente artigo já pontuou os operativos de *actor-testigo* e de *cuero ausente* enquanto estratégias de driblar tais problemáticas. Afinal, se há a intenção de tornar presente memórias não oficiais e modos de existência não canônicas, o coletivo precisou resolver as encruzilhadas relacionadas ao lugar de fala, ao sujeito enunciador versus sujeito representado, aos impasses poéticos relacionados ao corpo que ocupa a cena. Como veremos, com o episódio de seu primeiro espetáculo *Puño de cobre* (1971), Yuyachkani enfrenta desde sua origem, contradições inerentes ao próprio teatro. Ainda que carregado de boas intenções políticas e sociais, as operações de teatralidade inventadas pelo coletivo esbarram em paradoxos quando empenhadas em incluir vozes marginalizadas ao discurso cênico.

Como pode um grupo formado em sua maioria de pessoas brancas da classe média, da capital, falantes de espanhol, ser capaz de dançar, cantar, pensar os complexos modos outros (andinos) de vida cultural, sem que se minimize, imite e represente de forma equivocada o que seus integrantes não são? *Yuyachkani* é uma palavra quéchua que significa “estou pensando, estou recordando”. Dentro deste nome/conceito, quem está pensando o pensamento de quem? E na pergunta de Taylor: “como evitar acusações de personificação e apropriação?” (Taylor, 2013, p.269). Ou, como incluir elementos populares sem torná-los “acréscimos exóticos ou folclóricos” (Taylor, 2013, p.270).

Taylor lembra também que as referências primeiras do Yuyachkani eram em sua maioria europeias como Brecht e Piscator, o que de pronto o localiza no espectro dos grupos latino-americanos engajados com preocupações políticas que nos anos 70 se interessavam pela antiga ideia de um “teatro feito pelo e para o povo”, desafiando o status de sistemas estéticos que seriam herméticos ou elitizados. O acesso econômico e físico marcava a relação com o público na qual ingressos gratuitos e temporadas dentro das comunidades rurais faziam com que muitas vezes os espectadores se envolvessem ativamente em aspectos das produções.

Por outro lado, a prática de teatro popular desse contexto esconde algumas contradições. Naquele momento, os materiais teóricos-culturais do Primeiro Mundo eram os principais disponíveis para a pesquisa dos grupos em detrimento das manifestações populares de seus próprios países. O interesse pela luta anticapitalista a favor das classes trabalhadoras tendia a nivelar as diferentes e plurais etnias, pois a intenção era *levar teatro para os menos favorecidos*, em vez de buscar um diálogo horizontal entre as distintas populações e suas culturas.

Os grupos marginalizados a que eles se dirigiam em seu próprio país tinham suas próprias línguas, cultura expressiva e códigos de performance, sobre os quais o grupo pouco sabia (Taylor, 2013, p. 275).

Como trazer a memória dissidente ao bojo da discussão cênica se o conhecimento destas narrativas era insuficiente? O próprio coletivo esbarrava na problemática epistemológica deixada pelo contexto colonial, do qual eles mesmos eram herdeiros. Tornava-se urgente a ampliação da gramática para além dos saberes ocidentais. Yuyachkani precisou mergulhar em experiências das quais pululavam sabedorias outras, da margem, da fresta, da franja do sistema canônico.

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

O clássico exemplo dessa relação pode ser encontrado na apresentação do primeiro espetáculo do grupo *Puño de cobre* (1971) – baseado na greve dos mineradores da *Compañía Cerro del Pasco*, na região andina do Peru –, que se tornou marca emblemática de sua trajetória. Nessa época, envolvido com causas populares e questões da esquerda, Yuyachkani apoiava greves e sindicatos de trabalhadores. Inserido nas preocupações e modos de produção do teatro do oprimido de Augusto Boal e do campo do teatro documentário – especialmente nas referências de Peter Weiss –, o coletivo travou uma complexa rede de pesquisa sobre o assunto, buscando informações na imprensa da época, em notícias de jornal e em notas oficiais do governo. Em uma das apresentações realizadas no acampamento de mineradores de Xemina, um espectador fez um comentário que anunciou o grande giro por vir: “companheiros, muito bonita a sua obra, mas é uma pena que tenham esquecido os figurinos” (citado por Rubio, 2001, p.2).

Inspirados pelo método coringa de Augusto Boal, no qual o mesmo ator pode assumir a função de diversas personagens, os atores vestiam jeans e camisetas pretas. Por mais que o grupo não tivesse esquecido do figurino – pelo contrário, aquelas roupas representavam uma escolha clara –, o comentário do minerador provocou novos questionamentos. Para o coletivo, tornou-se evidente a falta de algo além do figurino: era como se esquecessem do público a quem se dirigiam:

Não estávamos levando em consideração suas tradições culturais. Não apenas isso, nós não o conhecíamos! Os mineiros vinham de áreas rurais ricas em tradições culturais. Eles estavam certos. Como poderiam imaginar uma peça sobre eles que não incluísse seus cantos ou roupas das mulheres, que orgulhosamente conservam seus vestidos tradicionais, ou as figuras que contam histórias enquanto eles dançam? (Rubio, 2001, p. 2).

Esse fato fez com que o grupo passasse a cuidar de produções que não apenas falassem *sobre* algo ou *sobre* alguém, mas sim que incorporassem na cena discursos, materiais e naturezas do próprio tema. A representação parecia não dar conta de construir um discurso simbólico *sobre* um cotidiano tal, *sobre* um determinado povoado, *sobre* um acontecimento da história. Aqui se inaugura a atenção de Yuyachkani ao falar não *sobre* ou *para*, mas *com* e *no* mundo. A preocupação de valorizar a memória e voz andina não se alinhava com o projeto assistencialista de um grupo bem-intencionado em *levar cultura para o povo*.

Quando o diretor do grupo Miguel Rubio diz “nós não o conhecíamos”, admite e se inclui no legado do epistemicídio colonial, evocando rapidamente a importância de conhecer o outro e suas produções à margem do sistema ocidental. Um certo deslocamento ou movimento de alteridade foi necessário. O grupo se viu provocado a estudar, conhecer e realizar uma imersão na complexidade cultural dissidente, neste caso, andina; se esforçou não só em aprender músicas, danças, festas, línguas das populações não-brancas peruanas, mas entender suas memórias para batalhar por elas. Estou pensando, estou recordando: a conjugação de memória e conhecimento encontrava seu lugar.

A partir daí, a cena de Yuyachkani deixa de encampar projetos informativos sobre ou para o outro, para construir saberes e reflexões coletivos durante seu processo e depois com o seu público. Ao mesmo tempo, tal conhecimento do outro evita se aproximar de quem é diferente para poder falar sobre ele. Esse seria um espelhamento e resquício da lógica colonial cujos detentores do saber/poder se apropriam de algo que não lhe é próprio. Aliás, o conhecimento em Yuyachkani não se relaciona com propriedade, com consumo ou transmissão. Para os artistas do grupo, o saber é algo a ser



partilhado e construído, como ocorre em seus laboratórios oficinas.

Hoje em dia, eu como criador, como diretor de teatro não me imagino mais falando sobre os outros, sobre os camponeses, sobre os operários, sobre os imigrantes, mas o que estamos fazendo é incluir o 'nós', sentir que nós também somos parte dessa temática, dessa textura, dessa escritura cênica; que somos parte do problema, porque já não é mais necessário falar dos demais para significar a violência, a pobreza, os grandes problemas do país. Basta que alguém olhe o que acontece com cada um de nós. Eu creio, sim, que temos que olhar o entorno, mas olhando também dentro de si. (Rubio, 2001, p.125).

Para o pesquisador José Sánchez (2016), *Puño de Cobre* traz a alteridade ao foco de discussão do projeto de Yuyachkani e se solidifica não apenas enquanto discurso, mas reivindica envolvimento corporal com o diferente. O ato de “falar com” revela a característica afetiva e pragmática das produções do grupo, já que suas ações interferem no mundo e não apenas o representam. A relação com o outro torna-se condição fundamental para a criação artística e inverte a lógica inicial do coletivo, na qual o teatro estava a serviço do povo e subordinado à política. Para Sánchez, *Puño de cobre* e a aposta no caminho de “falar com” (ou melhor, “agir com”) o outro reúnem as duas instâncias (teatrais e políticas) em um mesmo gesto.

Naquele momento, a tarefa era por um lado tentar romper estereótipos que definem um camponês, e, por outro, se afastar da visão romantizada no qual o homem andino é visto com traços de heroísmo, preso no passado e fechado em museu. Estava posto o desafio aos artistas do grupo da capital, com preocupação política, com corpo urbano e pensamento de esquerda, cujo discurso bem-intencionado velava resquícios coloniais. Na tentativa de ampliar o protagonismo, aumentar voz e olhar a outros personagens da cultura peruana, o teatro de Yuyachkani acolhe a presença do popular não

só na temática de suas obras, mas também na prática do interior do seu processo criativo e na diversificação de seu público.

Não nos esqueçamos de que o camponês revalorizado é um personagem novo na cena nacional. E ao encarnar um personagem andino – se entendemos que encarnar significa dar carne – temos que romper com as formas tradicionais de enfrentar a atuação, para dar passo não a fórmulas, mas a buscas que nos ajudem a encontrar respostas. Aqui e agora. (Rubio, 2001, p.7).

Este desvio fez com que os artistas do Yuyachkani, agora interessados em se haver efetivamente com a heterogeneidade cultural peruana e produção de saberes não canônicos, incluíssem membros dessas comunidades em seu grupo (como o próprio Augusto Casafranca, cusquenho que até então não fazia parte do coletivo); se engajassem em uma aprendizagem corpo-cosmogônica do quéchua, dos bailados, mascaradas, festas, mitos, cantos e costumes tradicionais; frequentassem os comitês, reuniões e se incluíssem fisicamente em atividades dos camponeses. Já não se tratava mais da necessidade do conhecimento intelectual da situação do campesinato, mas sim de entrar em relação corpo a corpo com seus modos de vida, de luta e de contexto social, sem que se instituisse um “laboratório” ou mero “espaço de pesquisa” ou visita a um banco de dados.

Com as mudanças causadas por *Puño de cobre*, Yuyachkani se aventura em sua primeira experiência de criação corporal/epistemológica: a construção de *Allpa rayku* (do quéchua, *Pela terra*, 1978), cujo processo durou oito anos de trabalho no campo popular. O espetáculo tratava das ocupações de terra feitas pelos trabalhadores rurais na província andina de Andahuaylas, que depois se estenderam por todo o território peruano. Cansados de esperar a Reforma Agrária prometida pelo governo ainda em 1969, o campesinato invade fazendas e assume a luta por condições políticas e econômicas melhores. Os artistas

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

de Yuyachkani acompanharam a causa, participam de eventos e congressos e entram em contato com as manifestações artísticas populares, especialmente devido ao encontro com o líder Lino Quintanilla. Cada assentamento possuía um tipo de música, ou hino, cujas letras foram assimiladas no texto de *Allpa rayku*. Quintanilla facilitou o acesso a outros materiais que seriam incorporados, como documentos, narrativas e testemunhos que apareciam quase na íntegra.

Com essa dramaturgia dinâmica construída ao longo do processo, *Allpa rayku* inaugura tais descobertas relacionadas ao engajamento corporal e conhecimento do outro, nas quais a “performance oferecia uma arena para a aprendizagem” (Taylor, 2013, p. 276). Yuyachkani testemunhava a produção de conhecimento sobre o outro e sobre a pluridentidade peruana na prática distante da anexação do exótico, do folclórico. Na lógica inversa de uma mercantilização/fetichização do andino, seu uso de tradições performáticas etnicamente diversas não é nem decorativo, nem uma forma de citação; isto é, o Yuyachkani não as incorpora como acréscimos para complementar ou ‘autenticar’ seu próprio projeto (Taylor, 2013, p. 290).

Não se trata de copiar ou extrair manifestações populares, mas sim entender, e transformar seus princípios como ocorre em exemplos mais atuais como as relações entre a festa Paucartambo e o espetáculo *Discurso de promoción* citados anteriormente. O coletivo escolhe o caminho da releitura de elementos da cultura pré-hispânica e revisão de aspectos de sua cosmogonia de acordo com as questões do presente, criando assim diferentes teatralidades:

Yuyachkani levou, aos palcos e ruas, uma reconfiguração imagética do passado e foi capaz de visualizar a complexidade do momento atual. Esse exercício permite que olhemos as expressões cênicas criadas pelo grupo de uma forma não apenas pautada por um código de escrita ocidental (Rojo, citado por Daemane, 2017, p.15).

Rubio (2001) ainda arrisca em reconhecer sua tarefa de gerar e desenvolver – e não reproduzir – cultura na qual, em um processo dinâmico de invenção permanente, funda-se um “atrevimento respeitoso” para se aproximar dos valores do mundo andino. Ao mesmo tempo, não se trata de refletir uma realidade conhecida, mas sim, pelo contrário, através da linguagem teatral, transitar pelo desconhecido que é o lugar de onde se lançam as perguntas sobre o futuro do país.

Voltando ao questionamento do grupo ilustrado nesta pergunta do diretor “como é possível que uns pequenos burgueses (...) possam se sentir tão impactados para trabalhar com uma temática andina?” (Rubio, 2001, p.97), *Allpa rayku* apresenta a primeira solução do grupo frente às armadilhas do teatro e da apropriação cultural: a presentificação em vez da representação; a releitura em vez da cópia; a atualização em vez da citação. A partir dessas experiências de corpo a corpo com o outro, o popular deixa de ser tema, para se tornar condição de criação.

Quando Yuyachkani se sente provocado a tocar os mesmos instrumentos, a cantar e a dançar as mesmas músicas de seus espectadores, nesse momento se instaura um processo que Rubio chama de ida e volta entre o artista, seu público e seu meio. Uma aventura que traduz não uma vontade de *levar teatro aos que a ele não têm acesso*, mas de uma efetiva contaminação mútua, na qual palco e plateia se retro-transformam. O público deixa de servir como receptáculo ou tela de fundo para dramas alheios, para tornar-se protagonista das imagens que a cena coloca diante de seus olhos. Não é cliente, nem consumidor do que se propõe a ele, mas parte de um evento teatral que se configura como ato, como ação comprometida com as batalhas por aquelas memórias ameaçadas pelos projetos de esquecimento e epistemicídio pós-coloniais.

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.
Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X



TEATRO: criação e construção de conhecimento

A diversidade de espectadores acompanhou a diversidade das novas temáticas e das novas formas da cena de Yuyachkani, que logo complexificou sua linguagem com outros códigos, em diálogo com referências populares do público-protagonista, sendo ele de camponeses, amazônicos, andinos, mulheres que sofreram violências de todo o tipo. A noção de teatralidade foi expandida, abrangendo as tantas formas de manifestação contra hegemônica. Até mesmo o público limenho, com expectativa ocidental, foi levado em conta, pois ao longo do tempo, o coletivo percebeu que não precisava suprimir o discurso e o gesto canônico, mas colocá-lo em relação, em jogo.

A não importação dos materiais dissidentes, mas sua atualização e convivência com outros objetos, referências, cosmogonias, inclusive ocidentais, habita o que Simas e Rufino chamam como território da *encruzilhada*. Os autores propõem uma pedagogia do cruzo em vez da inclusão, importante ideia para se pensar nos procedimentos de relação de Yuyachkani com os povos originários. Na encruzilhada, o embate, a faísca, o conflito entre saberes distintos abre brechas para a invenção, para a transgressão do normativo. Já a inclusão, em nome de ideologias bem-intencionadas, objetiva adequar ou encaixar o diferente no grupo dominante:

Discursos revestidos de sincero viés libertador e boas intenções são empobrecedores das potencialidades humanas. (...) Temos que sair do conforto de nossos sofás epistemológicos e nos lançar na encruzilhada da alteridade, menos como mecanismo de compreensão apenas (normalmente estéril) e mais como vivência compartilhada (Simas; Rufino, 2018, p. 19).

A encruzilhada proposta por Simas e Rufino, vai de encontro com a busca corporal encapada por Yuyachkani ao longo dos anos que na tentativa de escapar de uma inclusão domesticada criou modos de embate físico com o outro, fugindo do que os autores

chamam de “apologia ao ser monocultural” (Simas; Rufino, 2018, p. 19). Nesta encruzilhada entre saberes e manifestações culturais, o grupo limenho foi construindo sua teatralidade que mescla poéticas ocidentais com princípios de festas andinas; uma teatralidade que deixa sair faísca do encontro entre diversas fontes musicais, visuais, espaciais; uma escritura estética complexa onde se cruzam elementos pré-hispânicos e contemporâneos, para afastar as ameaças da hegemonia, da homogeneização e de ter, “a curto prazo, um só rosto”. (Rubio, 2011, p.222).

Tais cruzamentos servem, por fim para desmanchar narrativas oficiais e únicas. Quando Yuyachkani pinta seus novos quadros em *Discurso de promoción* lembra o público de que há uma outra História. A justaposição da bandeira do *Tawantinsuyo* à bandeira do Peru, ou o embate entre um *Ukuku* e San Martín colocam o espectador e a própria memória do país no território da encruzilhada.

NOME QUÉCHUA, POVO MÚLTIPLO

Para concluir, além de “estou pensando/estou recordando”, a palavra “Yuyachkani” também significa em quéchua “eu sou seu pensamento”, o que para Taylor derruba as fronteiras entre ser pensante e ser pensado. À primeira vista, tal expressão poderia soar colonialista, apontando para processos de submissão ou exploração. Entretanto, para o autor Augusto Casafranca, a noção cosmogônica de “eu” imbricada neste termo é relacional e não individualista, na qual:

A reciprocidade e o caráter construído mútuo entre o que une o ‘eu’ e o ‘você’ não significam uma política de identidade compartilhada ou negociada – ‘eu’ não sou você, nem afirmo ser você ou agir por você. ‘Eu’ e ‘você’ são um produto de experiências e memórias um do outro (Taylor, 2013, p. 274).

Novamente a ideia de falar *sobre* o outro é superada, e o diálogo e implicação mútua de

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020. Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio ISSN: 2357-710X



ambas as partes – artistas e comunidade – ocupa o centro da questão político-pedagógica do grupo.

Diferentes modos de *pensar, saber e lembrar* são mesclados nas práticas de Yuyachkani, que traz em seu nome os três verbos e retoma um “eu” e “você” protegidos em sua diversidade. Como diz Taylor, o grupo torna-se produto e produtor de uma sociedade múltipla, tentando superar projetos calcados em silenciamentos de vozes minorizadas. O coletivo encara o desafio da comunicação entre diferentes em um mundo que opõe nacionalidade e diversidade, centro e periferia, vida rural e urbana, língua espanhola e quéchua. “Estou pensando/estou recordando. Eu sou seu pensamento”. Quantos significados e possibilidades de caminhos se abrem para um grupo de teatro que apenas ao adotar um nome quéchua – frente a um país etnicamente miscigenado que viu muitas das suas manifestações culturais serem colonizadas e aniquiladas –, sela seu compromisso com as populações indígenas e com modos de pensar, conhecer e lembrar distintos dos ocidentais?

O contrato anunciado no seu cartão de visitas (seu nome) se estenderá às práticas pedagógicas do grupo preocupadas com o entorno e feitas com as comunidades cujas memórias emudecidas pelo projeto heroico/pós-colonial são ameaçadas de esquecimento. Trata-se de uma busca por

tornar visíveis uma práxis e uma epistemologia multiétnicas em um país que opõe nacionalidade e etnicidade, letramento e oralidade, o arquivo e o repertório de conhecimento incorporado (Taylor, 2013, p. 265).

Sua autonegação é indicativo performativo que anuncia a retomada da memória não oficial como principal tarefa, ou enquanto material a ser trabalhado. Pelo próprio nome, Yuyachkani se apresenta como grupo que vislumbra não apenas a coexistência cultural, mas principalmente a ampliação da gama de vozes nas narrativas

do mundo: personagens que habitam a cena começarão a reclamar seu lugar.

Com exceção de Augusto Casafranca, os artistas de Yuyachkani jamais serão homens nascidos no território andino. Isto não significa que estão impossibilitados de dialogar com a cosmogonia e se responsabilizar pela batalha da memória dos homens e mulheres dos povos originários dos Andes. Ao abrir mão de uma postura missionária e repleta de boas intenções de *levar cultura para o povo*, aqueles artistas assumem a diferença, entendem a impossibilidade da representação e inventam novas linguagens e teatralidades. A cena de Yuyachkani carrega uma responsabilidade frente ao público, uma responsabilidade cultural e de sobrevivência das memórias em extinção.

O fato de que grupos marginalizados sejam representados no palco não garante a expansão da sua representatividade na vida política da sociedade. Mesmo assim, em seus 50 anos de trajetória, Yuyachkani inventou modos de lutar contra projetos que atacaram o direito da população de selecionar o que queria conservar, o que conhecer e dar a conhecer de sua própria história; modos de lutar contra sistemas especialistas em criar ausências, como diz Krenak (2019). Por isso, ações ligadas a uma memória ou a uma ancestralidade não hegemônica como “dançar, cantar, fazer chover, poder contar mais uma história” (Krenak, 2019, p.26) são possibilidades de manter viva um modo não canônico de habitar o presente; possibilidades de driblar o esquecimento, de “adiar o fim do mundo”. O trabalho de Yuyachkani com a cosmogonia/corpo andino é mais um exemplo desta batalha contra o projeto civilizatório branco que pretende impor uma única maneira de viver, suprimindo e negando a diversidade e pluralidade das existências. Um sistema que “oferece o mesmo cardápio, o mesmo figurino e, se possível, a mesma língua para todo mundo” (Krenak, 2019, p.26).

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020.

Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu
Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio
ISSN: 2357-710X

Laboratório de Pesquisa e Extensão em Composição Poética Cênica, Narratividade e Construção de Conhecimento (CONAC)
Universidade Federal do Tocantins (UFT)



TEATRO: criação e construção de conhecimento

Aprovado em: dezembro/2020

Publicado em: março/2020

Recebido em: agosto/2020

REFERÊNCIAS

- ADICHE, Chimamanda Ngozi (2009). *O perigo de uma história única*. São Paulo: Companhia das letras.
- AZEVEDO, José Fernando (2019). "A história do teatro brasileiro era resultante do apagamento de práticas e corpos". Entrevista a João Wady Cury. Estado de São Paulo. 14 de novembro de 2019. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/arcenico/uma-geracao-de-artistas-negros-esta-politizando-suas-praticas/>
- ENSTERMAN, Josef (1998). *Filosofia andina*. Estudio intercultural de la sabiduría autóctona andina. Cusco: Ediciones Abya-Yala.
- SANTISTEBAN, Rocío Silva (2003). "Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política". In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003, p. 203-226.
- SANTISTEBAN, Rocío Silva (2006). "Spívak, los subalternos y el Perú". *Revista Hueso Húmero*. Lima, n.49, p. 133-144.
- SOUZA, Carla Dameane Pereira de (2013). *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani*. Doutorado em Literaturas Modernas e Contemporâneas (Tese). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- SOUZA, Carla Dameane Pereira de (2017). *A encenação do sujeito e da cosmogonia a andinos: César Vallejo e Yuyachkani*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- KRENAK, Ailton (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras.
- MILLA VILLENA, Carlos Ayni (2004). *Lima*: Ediciones Amaru Wayra.
- RUBIO, Miguel Zapata (2001). *Notas sobre teatro*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- RUBIO, Miguel Zapata (2008). *El cuerpo ausente: performance política*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- RUBIO, Miguel Zapata (2011). *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro em América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2016). *Ética y Representación*. México D. F.: Paso de Gato.

MARKO, Ana Julia. *Voz para quem já diz, corpo para quem já dança: contra-colonialismos no trabalho pedagógico do Grupo Cultural Yuyachkani*. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, V. 8, N. 1 e 2, p. 27-45, 2020. Organização de Dossiê: Profa. Dra. Ana Carolina Fialho de Abreu Editor-Chefe: Prof. Dr. Juliano Casimiro de Camargo Sampaio ISSN: 2357-710X



SIMAS, Luiz Antonio (2019). *O corpo encantado das ruas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz (2018). *Fogo no mato*. Rio de Janeiro: Mórula.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz(2019). *Flecha no tempo*. Rio de Janeiro: Mórula.

TAYLOR, Diana (2013). *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG.