

**O que aprendemos com o passado: *Sin título, técnica mixta*, revisado (2015), de Yuyachkani**

***What we learned from the past: Revised Sin título, técnica mixta (2015), by Yuyachkani***

Carla Dameane Pereira Souza

Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia / Brasil

carladameane@gmail.com

**Resumo:** Neste artigo analiso a obra *Sin título, técnica mixta* (2004), do grupo cultural peruano Yuyachkani, chamando a atenção para a sua edição revisada (2015). As reflexões aqui propostas surgem da necessidade de apresentar uma revisão da montagem, a fim de pontuar de que modo ela, em termos estéticos, dá continuidade a uma tradição do fazer teatral que mistura e experimenta as variadas linguagens artísticas, com a finalidade de encenar memórias vivas e em movimento, e, em termos éticos, propõe um exercício de memória da história do país ao mesmo tempo em que coloca frente a frente às contradições e conflitos sociais na contemporaneidade.

**Palavras-chave:** Yuyachkani; *performance*; dramaturgia; conflito armado interno; teatro latino-americano.

**Abstract:** In this article I present an analysis of the work *Sin título, técnica mixta* (2004), by the Peruvian cultural group called Yuyachkani, drawing attention to the revised edition (2015). The reflections that have been proposed here come from the need to present a review of the work, in order to pinpoint the ways this assembly, from the aesthetic point of view, follows a tradition of theatrical practices which mixes and experiences various artistic languages with the purpose to set itself the challenge to stage vivid and moving memories and, in terms of ethics, proposes a

memory exercise on the country's history while at the same time pits the contradictions and the contemporary social conflicts against each other

**Keywords:** Yuyachkani; performance; dramaturgy, Peru's internal armed conflict; Latin American theater.

Recebido em 30 de janeiro de 2016.

Aprovado em 2 de maio de 2016.

O grupo cultural Yuyachkani celebrou as festas de fim de ano, em 2015, com a obra *Los músicos ambulantes*, encenada pela primeira vez em 1983. A comédia musical é resultado de uma criação coletiva inspirada nos clássicos *Os saltimbancos*, de Luis Enríquez e Sergio Bardotti, e *Os músicos de Bremen*, dos Irmãos Grimm. Na adaptação do Yuyachkani, quatro animais músicos, oriundos de distintas regiões do Peru (Jefe, o burro da região serrana; Chusco, o cachorro costenho; a galinha Plumosa, de Chíncha, e a gatinha Michicha, da selva amazônica), fogem de situações nas quais eram oprimidos e após se encontrarem, no caminho rumo a Lima, decidem formar um conjunto musical para o qual cada um poderia contribuir com a sua cultura, de modo a configurar uma banda que representasse a diversidade cultural e identitária do Peru, ressaltando os valores relativos aos seus lugares de origem. A novidade dessa última temporada é que o grupo resolve disponibilizar em sua página no Soundcloud,<sup>1</sup> a trilha sonora da peça, para que seu público pudesse ouvir as canções-temas de cada um dos personagens.

A montagem de *Los músicos ambulantes* é parte do projeto "Migração e marginalidade" (1982), sendo a primeira obra a ser encenada a partir de reflexões sobre o intenso processo de migração interna vivido no Peru, quando, em busca de melhores condições de vida, milhares de peruanos oriundos de regiões menos desenvolvidas dirigiram-se a Lima. Na medida em que a capital tornou-se um modelo de metrópole moderna, centro do poder administrativo e capitalista, ela passou a atrair aqueles que viviam no interior, em localidades com as quais o Estado peruano importava-se pouco, investindo de forma escassa em sua modernização. A integração nacional que se evidencia com os intensos fluxos migratórios

---

<sup>1</sup> Cf. página do Grupo Cultural Yuyachkani no Soundcloud, disponível em: <<https://soundcloud.com/grupo-cultural-yuyachkani>>. Acesso em: 22 dez. 2015.

faz emergir, no seio da crítica latino-americana e peruana, através do pensamento de Antonio Cornejo Polar (1996),<sup>2</sup> a categoria de *sujeito migrante*, aquele que sem abandonar as características básicas de sua identidade permite-se integrar aos condicionamentos oferecidos pelos novos espaços que ocupa e pelas novas culturas com as quais passa a manter contato.<sup>3</sup> De algum modo, encerrar o ano com essa montagem é celebrar um desejo de convivência pacífica, intercultural e respeitosa entre todos os peruanos, mas também, segundo consta na resenha da peça,<sup>4</sup> esse espetáculo faz com que os integrantes do grupo teatral recordem permanentemente o espírito do que é ser um grupo, chamando-lhes a atenção para o significado de respeitar e aceitar o outro em suas diferenças.

Duas décadas, aproximadamente, é o tempo que separa a estreia de *Los músicos ambulantes* da estreia de *Sin título, técnica mixta*, de 2004. As diferenças entre os dois espetáculos são várias e todas elas estão atravessadas pelo estilo de dramaturgia adotado. Se na obra dos anos 1980 o coletivo decide adaptar um texto dramático para celebrar a diversidade nacional de modo leve e divertido, por meio de discursos que tentam dar conta dessas experiências de pertencimento regional, em

---

<sup>2</sup> Cf. CORNEJO POLAR. Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno, p. 837-844.

<sup>3</sup> Já no século XXI, Dorian Espezúa Salmón, em “¿Cultura chicha?”, falou do “sujeito chicha”, que é resultado das migrações internas das últimas décadas do século XX no Peru, e do choque frontal entre a vertente da cultura ocidental e as vertentes culturais andinas e amazônicas. Em diálogo com o conceito de sujeito migrante, de Cornejo Polar (1996), o sujeito *chicha*, segundo Espezúa Salmón, “conseguiu posicionar seu próprio capital simbólico como um novo paradigma identitário que integra todos os capitais simbólicos que o conformam” e, como fenômeno da contemporaneidade, “não pertence a nenhuma região, em particular, é um fenômeno nacional que se manifesta em todas as partes e em quase todos os estratos sociais” (ESPEZÚA SALMÓN. ¿Cultura chicha?, p. 106; 108, tradução minha: “En términos de capital simbólico, el chicha es muy rico porque a su propio capital de origen le ha sabido agregar el que adquirió en los nuevos campos culturales a los que migró. El chicha ha logrado posicionar su propio capital simbólico como un nuevo paradigma identitario que integra a todos los capitales simbólicos que lo conforman”; “El fenómeno chicha no pertenece a ninguna región en particular, es un fenómeno nacional que se manifiesta en todas partes y en casi todos los estratos sociales”).

<sup>4</sup> Disponível em: <[http://www.yuyachkani.org/web\\_obras/musicos.html](http://www.yuyachkani.org/web_obras/musicos.html)>. Acesso em: 20 dez. 2015.

*Sin título, técnica mixta* temos um texto espetacular que resulta de uma dramaturgia que se constrói no espaço pelas imagens, sons e corpos que o ocupam, e no qual a diversidade cultural constitui o lugar do conflito, na medida em que põe em evidência fatos históricos como a Guerra do Pacífico (1879-1883), o conflito armado interno (1980-2000) – doravante CAI –, os escândalos de corrupção e os crimes de lesa-humanidade cometidos durante o governo ditatorial de Alberto Fujimori (1992-2000), que marcaram de modo definitivo a memória nacional, pela forma como atingiram os setores marginalizados desse país.

A temporada de *Sin título, técnica mixta*, em novembro de 2015, tratou-se de uma edição revisada, uma temporada necessária num contexto em que era preciso, segundo Miguel Rubio Zapata, “voltar a olhar, voltar a ver e talvez comprovar que aprendemos pouco com o passado”.<sup>5</sup> Se aqui Rubio Zapata está pontuando que esse momento era politicamente importante por ser um ano prévio às eleições presidenciais, penso ser interessante sinalizar que a escrita deste artigo também é um exercício de revisão; em primeiro lugar, da montagem, que vi repetidas vezes: em 2011, durante o período em que estive em Lima realizando minhas pesquisas de Doutorado, e depois em Belo Horizonte em 2012, quando o grupo se apresentou no Festival Internacional de Teatro (FIT); em segundo lugar, trata-se de uma revisão de meu próprio trabalho como pesquisadora de estudos andinos, dos estudos da *performance*, de modo geral, e da obra teatral do grupo Yuyachkani, de modo particular.

Depois de doze anos da estreia, *Sin título, técnica mixta* segue sendo atual e urgente. Importante para a manutenção e revisão da memória histórica e coletiva nacional, já que, em momentos que antecedem decisões no âmbito da política institucional, volta a trazer para a cena as memórias do passado recente e lança aos peruanos uma questão sobre a impunidade que deve ser levada a sério, já que a população afetada pelo CAI e pelo governo autoritário de Fujimori espera dessa política institucional a resolução de pendências e medidas de reparação. Ao apresentar um balanço geral das recomendações sugeridas pelo Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, divulgado em 2003, Sofia Macher nos diz que após uma década

---

<sup>5</sup> “[...] volver a mirar, volver a ver y acaso comprobar que aprendemos poco del pasado” (RUBIO ZAPATA. Un presente sin memoria nos condena a un presente empobrecido, p. 72, tradução minha).

[...] o saldo de execução das recomendações da CVR que têm a ver com as vítimas segue pendente, sobretudo no que se refere aos processos judiciais, os quais, após alcançar conquistas valiosas, encontram-se sofrendo um retrocesso muito preocupante; as reparações, aquelas que avançaram muito lentamente e onde há temas que devem ser solucionados, como a modificação do DS n. 051, que desvirtua o direito das vítimas, e a procura pelos desaparecidos, que teve alguns progressos, mas insuficientes.<sup>6</sup>

Reagir diante desse retrocesso por parte da justiça é preciso, e a arte e, especialmente, o teatro do Yuyachkani está reagindo, ao propor uma revisão da montagem e uma revisão de toda a história recente do país. Mas não se trata de uma revisão puramente didática, trata-se de revisar para lembrar, para colocar a memória em movimento e fazer com que esquecimentos (crimes e perdas) e esquecidos (vítimas e infratores) venham à tona para que esse dançar de lembranças não confortáveis provoque reflexão e tomada de consciência. O passado tem uma lição, a da perda, a da dor, a do luto inacabado. O que se aprendeu com esse passado? É a pergunta de Miguel Rubio Zapata, diretor da obra.

### **Sobre um museu em *performance***

No espetáculo *Sin título, técnica mixta*, o grupo Yuyachkani estabelece um diálogo entre o espaço teatral (o teatro propriamente dito) e o espaço atribuído aos museus, aos depósitos de memória arquivada. Entretanto, o museu, como lugar do arquivo, da indexação de materiais destinados à consulta e exposição, é convertido em um lugar do intempestivo, onde o acervo disposto é destinado à manipulação dos atores, que também fazem parte desse acervo, e, principalmente, à

---

<sup>6</sup> “[...] el balance de la ejecución de las recomendaciones de la CVR que tienen que ver con las víctimas sigue pendiente, sobre todo en lo referido a los procesos judiciales, en los que luego de obtener logros valiosos se ve sufriendo un retroceso muy preocupante; las reparaciones, en las que se ha avanzado muy lentamente y donde hay temas que deben ser resueltos, como la modificación del DS N. 051, que desvirtúa el derecho de las víctimas, y la búsqueda de los desaparecidos, que ha tenido algunos progresos, pero insuficientes” (MACHER. *¿Hemos avanzado? A 10 años de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, p. 175-176, tradução minha).

manipulação do público, que colabora com a construção do espetáculo à medida que intervém nesse espaço descobrindo, manuseando e interagindo com os materiais. Chama a minha atenção o fato de que muitas vezes a dramaturgia de um espetáculo, como é a de *Sin título, técnica mixta*, nasce dos materiais que foram catalogados nos processos de acumulação sensível.<sup>7</sup> Ou seja, os arquivos, sem que percam o seu caráter de registro histórico, são corrompidos, reinventados, sofrem intervenções em seu formato e passam a exigir muito mais do público que está no espaço teatral, não somente para assistir ao espetáculo, mas para ser parte dele. Além de o espaço dar lugar ao acontecimento teatral propriamente dito, concede também a possibilidade de o espectador realizar uma espécie de visita guiada por esse museu no qual a memória armazenada é uma memória viva, em movimento. Trata-se de um museu em *performance*,<sup>8</sup> um potente ambiente de memória<sup>9</sup> onde todos os objetos que preenchem seus vãos são índices da história e da memória. O corpo do ator torna-se um arquivo de transmissão de memória, mas outros materiais, literários, visuais, plásticos e musicais constituem uma função ativa aliada às culturas corporais de cada ator e também dos espectadores que ali estão. Se por um lado podemos pensar numa dramaturgia de ações, da inscrição dos corpos no espaço teatral, por outro, podemos falar de uma dramaturgia das imagens, na medida em que na obra *Sin título, técnica mixta*, além da influência do teatro documento, o colecionismo tornou-se um dispositivo para a construção do espetáculo.

Segundo Miguel Rubio Zapata, a ideia de fazer uma obra sobre a Guerra do Pacífico havia sido iniciada trinta anos antes de sua estreia

<sup>7</sup> *Processos de acumulação sensível* são o “trabalho de investigação que é feito pelos atores, a partir de treinamentos e improvisações” (RUBIO ZAPATA. *El cuerpo ausente (performance política)*, p. 206, tradução minha: “trabajo de investigación que hacen los actores a partir de su entrenamiento e improvisaciones”).

<sup>8</sup> Estou pensando na ideia de que o museu, enquanto espaço que abriga o acervo histórico e que também é cenográfico, pode ser considerado uma personagem, uma presença material que não somente é parte de uma estrutura, mas que subsiste por si mesmo. Ou seja, quando os atores não estão ali, o cenário segue oferecendo esse arquétipo de museu para dar lugar à cena teatral, mas sendo ele próprio a cena.

<sup>9</sup> De acordo com Pierre Nora, em *Les lieux de mémoire* (v. I: La République), os ambientes de memória (*milieux de mémoire*) são todos aqueles espaços que se nutrem de repertórios de memória sem necessariamente estarem arquivados e preservados em museus ou bibliotecas, lugares de memória mais comumente reconhecidos (*lieux de mémoire*).

em 2004. Se naquela época o Yuyachkani discutia muito sobre o tema sem uma efetiva proposta prática, “trinta anos depois”, lembra o diretor, o grupo sentiu “que era o momento de retomar esta tarefa pendente incorporando o vivido”. E completa: “já não eram somente razões pensadas: tínhamos a necessidade de ‘dizer’”.<sup>10</sup> Conforme essa consideração, saliento que, para os próprios atores do Yuyachkani, após anos de catalogação de materiais e acumulação de recursos da técnica aplicada à prática do ator, a dimensão dessa coleção de texturas, que seriam utilizadas nesse espetáculo, ultrapassou as expectativas dos envolvidos na concepção do espetáculo:

Só nos restava enfrentar o caos que não queríamos ver, mas era o que tínhamos pela frente; esta avidez, provocada pela abundância de materiais diversos, que apareciam ainda mais em torno do corporal e do visual, diversas texturas que solicitavam conexões que lhes permitissem habitar um espaço comum, desentranhando uma lógica distinta da que segue o roteiro; exposição, nó, desenlace. Foi escutando estes materiais que nos demos conta que não iam em direção do contar “uma história”, mas que aludiam a momentos da “história do Peru” “manifestados através de diferentes linguagens” (visuais, sonoras, corporais, literárias, performativas, etc.).<sup>11</sup>

Ainda que eles soubessem que o acervo de materiais condicionaria o que resultou num texto espetacular, a manipulação desse material, no contexto cênico, adquiriu iluminações (im)previstas, conforme o modo

<sup>10</sup> “Treinta años después sentimos que era el momento de retomar esta tarea pendiente incorporando lo vivido; ya no eran razones solamente pensadas: teníamos necesidad de ‘decir’” (RUBIO ZAPATA. *El cuerpo ausente (performance política)*, p. 205, tradução minha).

<sup>11</sup> “Sólo quedaba enfrentar el caos que no queríamos ver pero era lo que teníamos delante; esta vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecían más bien en torno a lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones que les permitan habitar un espacio común, desentrañando una lógica distinta a la que sigue la ruta; exposición, nudo, desenlace. Fue escuchando estos materiales, que nos dimos cuenta que no iban en dirección de contar ‘una historia’ sino que aludían dos momentos de ‘la historia del Perú’ ‘manifestados a través de diferentes lenguajes’ (visuales, sonoros, corporales, literarios, performativos, etc.)” (RUBIO ZAPATA. *El cuerpo ausente (performance política)*, p. 198, tradução minha).

com que foi disposto. Mas é preciso lembrar com o diretor, que “[...] no início o espaço estava vazio. Os objetos foram sendo colocados. A documentação foi afixada um dia nas paredes e também os atores encontraram um lugar para começar”.<sup>12</sup> Mesmo de maneira fragmentada, esse teatro procura contornar, por meio da montagem, uma cena extraída de situações reais extrateatrais. E durante o espetáculo esses materiais que se constituem “peças” expostas nesse museu em *performance* podem ser manuseados, consultados, confrontados com a cena. Em entrevista cedida por Rubio Zapata ao *blog* Lo Justo – Noticias de Cultura y DD.HH.,<sup>13</sup> ele nos explica, por exemplo, o fato de na edição revisada de *Sin título, técnica mixta*, os expectadores poderem acessar ferramentas que foram importantes na construção do espetáculo. Não somente aqueles materiais com os quais as atores contracenam, são materiais que fazem parte de um arquivo de pesquisa do grupo. São também jornais antigos, revistas, livros de histórias, biografias, fotografias e objetos de artesanato, como por exemplo, as *tablas* de Sarhua, tábuas de madeira que medem aproximadamente 30 cm de altura e 60 cm de comprimento e sobre as quais, tradicionalmente, se registravam, através do desenho, cenas do cotidiano de San Juan de Sarhua, província de Victor Fajardo, Ayacucho. Segundo Moisés Lemlij e Luis Millones,<sup>14</sup> as peças eram pintadas e presenteadas aos novos moradores de uma casa e funcionavam como um elemento arquitetônico, já que colocadas como adorno próximo ao telhado. Na contemporaneidade, além de objetos artísticos, são importantes documentos de memória comunitária e transmitem informações valorizadas pela história, pela antropologia, pela filosofia e também pelos estudos literários e teatrais. Se tradicionalmente os camponeses retratavam nessas tábuas as imagens de sua vida cotidiana (trabalho no campo, festas, cenas costumeiras), com o início da violência passam a registrar as cenas da violência que sofriam sob o domínio dos militantes do Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso – e também dos policiais e soldados do exército. As tábuas de Sarhua apresentam

---

<sup>12</sup> “[...] al inicio el espacio estuvo vacío. Que los objetos fueron colocándose. Que la documentación fue colgada un día en las paredes y también los actores encontraron un lugar para empezar” (RUBIO ZAPATA. *El cuerpo ausente (performance política)*, p. 194, tradução minha).

<sup>13</sup> Cf. SILVA. Yuyachkani *Sin título técnica mixta: Teatro para la memoria*.

<sup>14</sup> LEMLIJ; MILLONES. *Las tablas de Sarhua*. Arte, violencia e historia en el Perú.

narrativas visuais e estão carregadas de uma estética que é própria do universo andino peruano e que se faz presente nas cores que são utilizadas nas pinturas, nos gestos dos seres humanos retratados, suas expressões de medo, terror e tristeza.<sup>15</sup> Mas, não somente essas tábuas, também as cerâmicas da família Tineo,<sup>16</sup> de Ayacucho, formam parte desse museu vivo alimentado pelo Yuyachkani.

A visualidade das cenas retratadas nas peças de artesanato anteriormente citadas inspirou a construção da visualidade cênica do espetáculo. Podemos perceber isso quando observamos mais atentamente como se vestem e se comportam as presenças camponesas de Débora Correa, Ana Correa e Julian Vargas quando dançam um baile laboral utilizando vasilhas e outros utensílios de cerâmica, e também a presença de Teresa Rali, quando caminha pelo espaço cantando “Peglarias”, um *hayno* do compositor Carlos Flores dedicado às mães de mortos e desaparecidos do CAI. Já os arquivos de história, livros de biografias e obras literárias que compõem esse museu, inspiram ações que dão corporalidade aos discursos escritos.

### Sobre os arquivos vivos

Em *Sin título, técnica mixta* a atriz Ana Correa, vestindo o figurino e demonstrando um gestual representativo de uma mulher enlutada, assume uma presença que invoca uma personagem histórica real, a senhora Dolores Cabero,<sup>17</sup> viúva do almirante Miguel Grau. Comandante da marinha de guerra peruana, Miguel Grau é considerado um grande herói da resistência contra as ofensivas chilenas durante a Guerra do Pacífico e responsável por algumas vitórias em batalhas nas quais esteve no comando do navio *Huáscar*. Historiadores, como José Agustín de la Puente Gandamo, levando em conta o conteúdo de cartas enviadas por

---

<sup>15</sup> Uma coleção de tábuas de Sarhua pode ser vista no Museo Virtual de Arte y Memoria. Disponível em: <<http://www.museoarteporlasmemorias.pe/content/piraq-causa>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

<sup>16</sup> Podem conhecer o trabalho em “El sueño de mi abuela Efigenia”. Museo virtual de arte y memoria. Disponível em: <<http://104.131.12.103/mvm/content/el-sue%C3%B1o-de-mi-abuela-efigenia>>. Acesso em: 23 dez. 2015.

<sup>17</sup> No começo do espetáculo, esta mesma personagem encontra-se num cenário repleto de cartas e de documentos referentes à Guerra do Pacífico; a leitura das cartas acontece no decorrer do espetáculo.

Miguel Grau a sua viúva, sobretudo a datada no dia 8 de maio de 1879, considera que nelas aparecem o texto “que melhor mostra a visão da Guerra no espírito do comandante do Huáscar”<sup>18</sup> e do que essa guerra representou para os peruanos, de forma geral.

Além das cartas do almirante Miguel Grau, outros textos literários são citados no espetáculo. Relacionados à proposta de fazer analogias entre tempos e episódios históricos distintos, esses textos foram inscritos no espaço cênico, como uma instalação plástica, e se tornaram parte do cenário. Estão escritos nas paredes, nos corpos dos atores, e, no caso das presenças femininas invocadas por Débora Correa e Ana Correa, ao fim do espetáculo, em seus trajes. Enquanto no figurino andino de Débora são reproduzidos trechos do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru, na *kushma asháninka* que veste Ana Correa, estão projetadas as fotos que Vera Lentz<sup>19</sup> tirou de mulheres que foram escravizadas pelo Sendero Luminoso em comunidades da região da Amazônia peruana. Essas informações levadas aos trajes os transformam em um arquivo de transmissão dos relatos envolvendo tanto as vítimas das práticas de esterilização forçada, realizadas pelo Estado peruano, quanto àquelas que estiveram sob o domínio de um opressor cruel, em regime de escravidão.

Inserido nessa perspectiva – a relação entre corpo, cenografia e palavra literária –, há um personagem que encarna a figura de um intelectual. O ator Augusto Casafranca, no início do espetáculo, está encaixado nas bordas do poema “Me viene, hay días, una gana ubérrima, política...”, escrito por César Vallejo em 1938. Fragmentos do poema são escritos na parede e contornam o corpo do ator, que tem postura séria e segura vários livros nas mãos. Acima, há trechos do diário escrito por José María Arguedas, que acompanha seu romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Abaixo, à direita do corpo do intelectual, encontra-se

<sup>18</sup> “que mejor muestra la visión de la Guerra en el espíritu del comandante del Huáscar” (GANDAMO. *Miguel Grau*, p. 266, tradução minha).

<sup>19</sup> Vera Lentz Herriguel (1950) é fotógrafa e um dos nomes mais famosos da fotografia jornalística do Peru. Durante o conflito armado interno, ela percorreu várias zonas afetadas pelo conflito e suas imagens rodaram o mundo. Grande parte dessas fotos integra a Mostra Yuyanapaq para Recordar, título de uma exposição permanente que tem lugar no sexto andar do Museo de la Nación, em Lima. Essa mostra constitui um relato visual do CAI e é composta por quase duas centenas de registros fotográficos que foram recompilados durante as investigações realizadas pela CVR – Peru.

uma máquina de escrever contendo outro poema de César Vallejo, desta vez, “La cena miserable”, de *Los Heraldos Negros*.

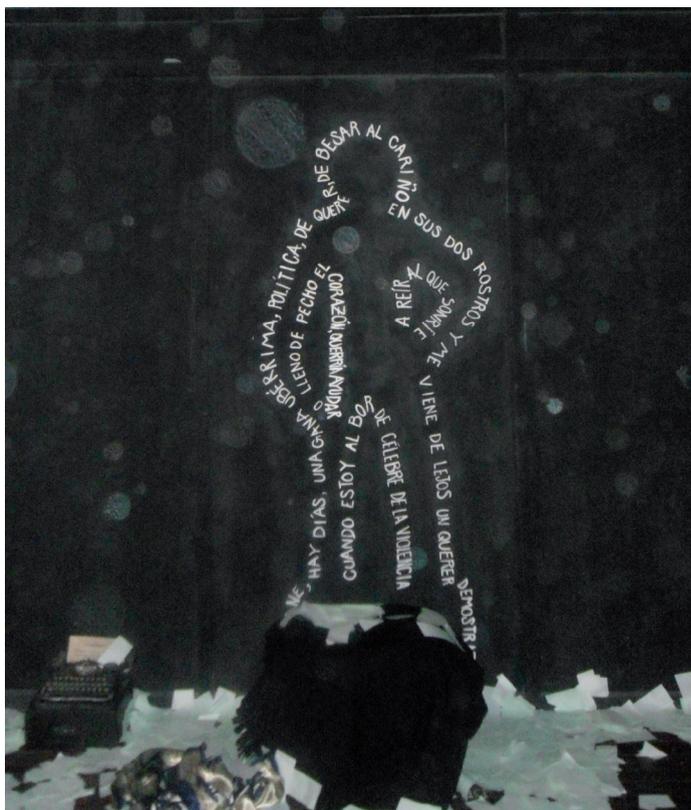


FIGURA 1: Cenário com citações de poemas de Vallejo em *Sin título, técnica mixta*.  
Fonte: Acervo pessoal (Lima, 17 de julho de 2011).

Quando se inicia o espetáculo, essa presença deixa o seu posto e sobe umas escadas até uma pequena cabine situada sobre o palco. O espectador pode escutar, embaixo, o barulho da máquina de escrever e a voz do personagem que lê fragmentos de discursos escritos por Manuel González Prada (1844-1918), poeta peruano que, no contexto da Guerra do Pacífico, destacou-se como ensaísta. Crítico do conflito, e também da sociedade peruana da época, as crônicas de González Prada sobre a Guerra do Pacífico, publicadas em *Páginas libres: horas de lucha* (1976),

além de manifestar homenagem patriótica ao comandante Grau, acentuam a necessidade de revisão pelos peruanos da noção de nacionalidade.

Em seu famoso discurso de 1888, feito no Teatro Politeama, em Lima, González Prada, cujas tendências eram anarquistas, posicionava-se como um revanchista; no pós-guerra, porém, consciente avaliador dos erros cometidos, antes e durante o conflito. Em sua opinião, uma das principais negligências, que culminaram na derrota do Peru para o Chile, devia-se a que os peruanos haviam cultivado um sentimento de nacionalidade débil e egoísta:

[...] quando o mais escuro soldado do exército invasor não trazia em seus lábios mais nome que Chile, nós, desde o primeiro general até o último recruta, repetíamos o nome de um caudillo [...] índios de planícies e da serra, mestiços da costa, todos fomos ignorantes e servos; e não vencemos nem podíamos vencer.<sup>20</sup>

No problema da descentralização territorial e administrativa encontrava-se, para González Prada, a maior fragilidade de um exército que estava formado por homens que, além do evidente despreparo bélico, não possuíam um sentimento de integração e por isso não foram capazes de defender a ideia de uma pátria “fictícia”. Na ausência de uma unidade simbólica, de reconhecimento da diversidade cultural como princípio integrador, o crítico constatava outro problema que veio a ser debate nos anos posteriores à guerra: a questão da inclusão dos sujeitos andinos no ideal de nação pensado pela elite ilustrada que, sessenta anos antes do conflito com o Chile, havia proclamado ser uma República. Nesse discurso, González Prada fazia uma exigência que é lida como tal por esta presença intelectual, invocada por Augusto Casafranca, em *Sin título, técnica mixta*:

Falo, senhores, da liberdade para todos, e, principalmente, para os mais desvalorizados. Não formam o verdadeiro Peru as agrupações de crioulos e estrangeiros que habitam

---

<sup>20</sup> “[...] cuando el más oscuro soldado del ejército invasor no tenía en sus labios más nombre que Chile, nosotros, desde el primer general hasta el último recluta, repetíamos el nombre de un caudillo [...] indios de punas y serranías, mestizos de la costa, todos fuimos ignorantes y siervos; y no vencimos ni podíamos vencer” (GONZÁLEZ PRADA. *Páginas libres*. Horas de lucha, p. 45, tradução minha).

a faixa de terra situada entre o Pacífico e os Andes; a nação não está formada pelas multidões de índios disseminadas na parte oriental da cordilheira. Há trezentos anos que o índio arrasta-se pelas bordas inferiores da civilização, sendo um híbrido com os vícios do bárbaro e sem as virtudes do europeu: ensina-lhe a ler e a escrever, e verás se em um quarto de século se levanta ou não a dignidade humana. A vocês, professores de escola, cabem animar uma raça que se adormece sob a tirania embrutecida do índio.<sup>21</sup>

De acordo com Contreras e Cueto,<sup>22</sup> após a Guerra do Pacífico os camponeses que estiveram diretamente envolvidos na resistência peruana, durante a invasão chilena, tornaram-se mais conscientes dos seus direitos; entretanto, uma parte da comunidade intelectual,<sup>23</sup> influenciada pelo positivismo e pelo darwinismo social (caso de González Prada), acreditava que essa população “somente estava atrasada em sua evolução, mas não estava incapacitada para o progresso”.<sup>24</sup> Autoridades

---

<sup>21</sup> “Hablo, señores, de la libertad para todos, y principalmente para los más desvalidos. No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos y extranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años ha que el indio rastrea en las capas inferiores de la civilización, siendo un híbrido con los vicios del bárbaro y sin las virtudes del europeo: enseñadle siquiera a leer y escribir, y veréis si en un cuarto de siglo se levanta o no a la dignidad de hombre. A vosotros, maestros de escuela, toca galvanizar una raza que se adormece bajo la tiranía embrutecedora del indio” (GONZÁLEZ PRADA. *Páginas libres: horas de lucha*, p. 45-46, tradução minha).

<sup>22</sup> CONTRERAS; CUETO. *Historia del Perú*. Desde las luchas por la independencia hasta el presente, p. 171.

<sup>23</sup> Contreras e Cueto explicam que os intelectuais que seguiam as doutrinas positivistas e evolucionistas eram, sobretudo, médicos, geógrafos, economistas e sociólogos. Sendo que muitos deles chegaram a ocupar cargos ministeriais. Em respeito às questões indígenas, eles acreditavam que através da educação, da higiene e do serviço militar, a “raza nativa” poderia acompanhar o progresso ocidental. Entre os nomes citados pelos autores, estão: José Manuel Rodríguez, Carlos Lisson, Luis Carranza, Pedro Emilio Dancuart, Alejandro Garland e Joaquín Capelo (CONTRERAS; CUETO. *Historia del Perú*. Desde las luchas por la independencia hasta el presente, p. 171).

<sup>24</sup> “sólo estaba ‘retrasada’ en su evolución, pero no incapacitada para el progreso”. En: CONTRERAS; CUETO. *Historia del Perú*. Desde las luchas por la independencia hasta el presente, p. 185.

que pensavam assim, infelizmente, não foram capazes de apoiar as comunidades andinas na luta pelos seus direitos.<sup>25</sup> Na Reforma Eleitoral de 1895, por exemplo, não expressaram qualquer rechaço quando, menos de dez anos após o discurso inflamado de Gonzalez Prada, os analfabetos foram privados de votar e as eleições presidenciais continuaram a ser definidas pela parcela de habitantes alfabetizados que estavam na região litorânea, e que, naqueles anos, representava apenas a quarta parte da população nacional.<sup>26</sup>

As passagens das crônicas de González Prada sobre a guerra, lidas em cena, os trechos de Arguedas, reclamando um Peru formado por todos os sangues e todas as pátrias, e os poemas de Vallejo, inscritos no espaço, atravessam o acontecimento teatral como um traço latente da vida dessas personalidades e da relação de seus escritos com os contextos históricos nos quais viveram. Esses textos, que fazem parte de uma história literária, quando levados à cena são atualizados como discursos pontuais que os intelectuais manifestaram sobre seu país e em defesa de uma parcela de peruanos silenciada e esquecida pela política estatal. Recordada, no teatro, a palavra literária transcende seu poder de projeção e se movimenta, junto com os atores, alcançando, como se numa constelação, o seu momento de luz e penumbra no inconsciente coletivo.

Misturados ao espaço cênico e a toda uma gama de materiais, os corpos dos atores oferecem testemunhos de experiências vivenciadas e relacionadas aos processos sociais. As presenças que são invocadas nesse espaço redefinem a função institucional do museu como acervo de materiais vinculados à memória cultural. No caso de *Sin título, técnica mixta*, esse “memorial-show” alimenta-se de arquivos e, no entanto, os devolve para o espectador. O museu não se torna, ao modo historiográfico,

---

<sup>25</sup> De acordo com Contreras e Cueto, a ideia de que os peruanos estavam entre os povos mais miseráveis do mundo, no pós-guerra, fez com o que o Estado criasse a Lei de Imigração em 1893, pressupondo que tal lei estimularia a vinda de europeus para o país. O estado estava preocupado em solucionar o problema da falta de mão de obra. Sem alcançar resultados positivos, só em princípios do século XX é que o Estado começa a pensar em programas, como a “doutrina da autogenia” que, segundo os autores “propunha a regeneração da raça nativa, através da educação, do serviço militar e da higiene”. (CONTRERAS; CUETO. *Historia del Perú*. Desde las luchas por la independencia hasta el presente, p. 185).

<sup>26</sup> Cf. CONTRERAS; CUETO. *Historia del Perú*. Desde las luchas por la independencia hasta el presente, p. 191.

um acervo ou depósito de tudo o que sobrou do passado. A partir da ação inventiva do teatro do grupo Yuyachkani, tem-se um museu que apresenta a memória como *ars*, e também como *vis*,<sup>27</sup> em uma manipulação do passado como contínuo no presente, nesse caso, explorando o ator como presença, cujo corpo se torna o suporte de memórias vivas.

### Considerações finais

Entre março e julho de 2011, o Yuyachkani realizou uma temporada de *Sin título, técnica mixta* em sua Casa Yuyachkani. O ano de 2011 também foi um ano eleitoral e durante essa temporada, o grupo promoveu uma campanha com instituições escolares e educacionais de Lima, na qual, após as funções, os estudantes podiam assistir a um debate sobre a montagem e os temas que nela apareciam, podendo participar dele. A campanha consistia em estabelecer um diálogo com as novas gerações e despertar o interesse dos jovens e adolescentes pelo exercício de lembrar. Nesse contexto concreto, lembrar tinha a ver com agenciar a manutenção da memória coletiva e nacional contra o sintoma de uma amnésia que parte do país manifestava. Um fato inesperado ocorreu, quando a candidata do partido Fuerza 2011, Keiko Fujimori, alcançou uma quantidade de votos suficiente para que disputasse o segundo turno. Esse episódio indicou que parte da população insistia em não recordar, ou estimulava o esquecimento dos eventos de corrupção e infrações contra os direitos humanos que envolviam a imagem do ex-presidente Alberto Fujimori, pai da candidata, condenado à prisão, em 2009, pelos crimes cometidos durante seu governo. A eleição de 2016 não foi diferente. Mais uma vez, os resultados alcançados em urna, pela filha do ex-ditador, causam espanto naqueles peruanos para os quais o passado recente do país ainda tem muito que ensinar a atual sociedade peruana, principalmente sobre como se deve fazer justiça e memória.

---

<sup>27</sup> Para Aleida Assmann, a ideia da mnemotécnica romana, *ars memoriae*, entendida como “arte”, possui relações com os processos de armazenamento e pretende, sobretudo, atuar contra o tempo e o esquecimento, “cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas” (ASSMANN. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*, p. 34). Diferentemente da *ars*, a *vis memoriae* seria uma memória em “potência”. Estaria mais relacionada com a recordação involuntária que, sem dispor de métodos de armazenamento artificiais (como é o caso da mnemotécnica) sempre pode ser acessada pela memória. Para mais detalhes cf. ASSMANN. A memória como *ars* e *vis*.

Se os jovens e adolescentes de Lima acompanhavam com entusiasmo os debates sobre os acontecimentos relativos às eleições, a profundidade das querelas que envolviam esse assunto não os alcançava de forma tão evidente, porque a lembrança dos conflitos internos não chegava até eles como algo próximo, e o sintoma de amnésia, apresentado por parte das gerações que viveram os conflitos, impedia que a memória dessa guerra, e de outras, fosse transmitida. É nessa ocasião de debates políticos e da necessidade de contrainformar, que o Yuyachkani convocou e convocará novos espectadores a participar de um encontro com a memória, via acontecimento teatral, no qual se encontram intrincadas as ações de conhecer e recordar de duas maneiras: por um lado, a partir do ponto de vista do ator que aprende e incorpora conhecimentos para apresentá-los em forma de *ars memoriae* cênica. Por outro lado, a partir do espectador, que tem acesso a *ars memoriae* cênica, para então conhecer e poder recordar a história.

A partir dessa experiência é que penso no que diz Hans-Thies Lehmann sobre o modelo de peça didática, proposta por Brecht. Segundo o autor:

O modelo de peça didática dentro da linha principal da pesquisa de Brecht é menosprezado como caminho errado, um modelo de como o teatro pode ser político, enquanto quebra a sua forma institucionalizada. Entre a didática-épica e a arte do acontecer, o modelo de peça didática pode ser uma provocação do exercício de teatro, comunicação e sociedade, porque ele abre a fábula radicalmente ao decurso do processo teatral e, justamente em virtude de sua abstração, permite uma real colaboração, não apenas como uma ficção do tipo “vamos público, procurem vocês mesmos o final”. No contexto desta imprevisibilidade, a linguagem corporal do teatro e o gesto social ganham novos significados.<sup>28</sup>

Por isso, pressupondo um público que deve se envolver no espetáculo, penso que a arte do acontecer, em *Sin título, técnica mixta*, congrega, como se a montagem fosse uma atualização do modelo de peça didática brechtiano, conhecimentos e recordações que promovem uma

---

<sup>28</sup> LEHMANN. *Escritura política no texto teatral*, p. 227-228.

partilha de sensações,<sup>29</sup> e estabelece, mesmo que de maneira alterada, um tipo de comunicação, a um só tempo, individual (porque cada espectador partilha a experiência sensível de uma forma particular) e coletiva (porque todo público partilha do mesmo espetáculo). Todos podem se envolver: se não conhecem, conhecerão o passado; se não aprenderam, poderão ter uma chance para fazê-lo.

## Referências

ASSMANN, Aleida. A memória como *ars* e *vis*. Trad. Daniel Martineschen. In: \_\_\_\_\_. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. p. 31-36.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

CONTRERAS, Carlos; CUETO, Marcos. *Historia del Perú*. Desde las luchas por la independencia hasta el presente. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2007.

CORNEJO POLAR, Antonio. Una heterogeneidad no dialética: sujeto y discurso migrantes en el Perú Moderno. *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, v. LXII, n. 176-177, p. 837-844, jul.-dic. 1996.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian. ¿Cultura chicha? *Crónicas Urbanas: Análisis y Perspectivas Urbano-Regionales*, Cusco, Centro de Educación y Comunicación “Guaman Poma de Ayala”, v. 13, n. 14, p. 99-110, 2009.

---

<sup>29</sup> Jacques Rancière fala em um “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funde numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte dessa partilha” (RANCIÈRE. *A partilha do sensível: estética e política*, p. 15). Imagino poder considerar um espetáculo teatral como esse *comum* – objeto artístico –, em que a partilha do sensível acontece através do contato entre a cena e o espectador.

GANDAMO, José Agustín de la Puente. *Miguel Grau*. Lima: Instituto Peruano de Estudios Histórico-Marítimos, 2003.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel. *Páginas libres: horas de lucha*. Prólogo e notas de Luis Alberto Sánchez. Cronología de Marlene Polo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1976. Disponível em: <[http://www.bibliotecayacucho.gov.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin\\_at=8&tt\\_products=14](http://www.bibliotecayacucho.gov.ve/fba/index.php?id=97&backPID=87&begin_at=8&tt_products=14)>. Acesso em: 15 abr. 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Escritura política no texto teatral*. Trad. Werner S. Rothschild, Priscila Nascimento. São Paulo: Perspectiva, 2009. 413 p.

LEMLIJ, Moisés; MILLONES, Luis. *Las tablas de Sarhua*. Arte, violencia e historia en el Perú. Lima: Fondo Editorial Sidea, 2008.

MACHER, Sofia. *¿Hemos avanzado? A 10 años de las recomendaciones de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Lima: IEP, 2014.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard, 1984. v. I: La République.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RUBIO ZAPATA, Miguel. Un presente sin memoria nos condena a un presente empobrecido. Entrevista a Alberto Ñiquen. *Revista Poder*, Lima, ago. 2015.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. 2. ed. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

SILVA, Víctor Francisco Castillo. Yuyachkani *Sin título técnica mixta: teatro para la memoria*. *Lo Justo: Noticias de Cultura y DD. HH*. Disponível em: <<http://lojusto.org.pe/eventos/eventos/yuyachkani-sin-titulo-tecnica-mixta-teatro-para-la-memoria-205>>. Acesso em: 20 dez. 2015.