

DISCURSO DE PROMOCIÓN: acumular imagens, vislumbrar imaginários

*DISCURSO DE PROMOCIÓN: acumular
imágenes, vislumbrar imaginarios*

Paola Lopes Zamariola

Atriz, diretora teatral e diretora de arte. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo.

paola.lopes.zamariola@gmail.com

RESUMO

Este artigo discute o espetáculo *Discurso de Promoción* (2017), do grupo peruano Yuyachkani. O texto analisa como o procedimento de acumulação de imagens ligadas à história do Peru apresentou-se como um meio de reação aos processos antidemocráticos presentes desde a independência do país. A partir de diferentes pontos de vista sobre a capacidade da arte propiciar a reflexão e a interferência sobre a realidade, apresenta alguns dos procedimentos eleitos por criadores que estão ligados ao campo expandido da arte na América Latina desde o início da década de 1970. Busca-se também indagar se por meio de tal acúmulo de imagens históricas seria possível constituir um modo de vislumbrar outros imaginários políticos possíveis.

Palavras-Chave: *Discurso de Promoción; Yuyachkani; Imagem; Imaginário político.*

RESUMEN

Este artículo discute el espectáculo *Discurso de Promoción* (2017), del grupo peruano Yuyachkani. El texto analiza cómo el proceso de acumulación de imágenes relacionadas a la historia del Perú se presentó como un medio de reacción a los procesos antidemocráticos presentes desde la independencia del país. A partir de diferentes puntos de vista sobre la capacidad del arte propiciar la reflexión y la interferencia sobre la realidad, presenta algunos de los procedimientos elegidos por creadores que están vinculados al campo expandido del arte en América Latina desde el inicio de la década de 1970. Se busca también indagar si a través de tal acumulación de imágenes históricas, se podría constituir un modo de vislumbrar otros imaginarios políticos posibles.

Palabras-Clave: *Discurso de Promoción; Yuyachkani; Imagen; Imaginario político.*

Submetido em: 15 de Setembro de 2017
Aprovado para publicação em: 30 de Janeiro de 2018

A arte e suas possibilidades de interferência sobre a realidade

Estaria ao alcance da arte estabelecer questionamentos que consigam reverberar na realidade? Ou, nesse momento histórico, ela tenderia apenas a reafirmar as estruturas já dadas? Ao refletirmos sobre as possibilidades de reação das práticas artísticas contemporâneas aos sistemas econômico, político e social atuais, constatamos diversas limitações. As análises sobre as complexas viabilidades para a materialização de poéticas dissidentes estão presentes em debates levados a cabo por diversos teóricos e teóricas que buscam melhor compreender os alcances que a arte pode ter na contemporaneidade.

Se os interesses das vanguardas históricas, no contexto das revoluções que marcaram o final do século XIX e o início do XX, eram o de vir a alterar os modos de vida que a modernidade em construção prenunciava, as perspectivas contemporâneas já não encontram mais os mesmos horizontes. Embora possuam paralelos evidentes, as questões que orientam os projetos artísticos da atualidade explicitam que ao longo das últimas décadas os limites da arte foram colocados à prova.

Autores como o teórico marxista norte-americano Fredric Jameson e o crítico de arte alemão Andreas Huyssen dedicam importante parte de seus escritos aos aspectos que evidenciam o caráter ambíguo de tal período e pontuam, a partir de concepções teóricas distintas, as implicações de conceituar tal processo como sendo parte da constituição de uma condição pós-moderna.

Partindo de uma chave negativa, Jameson considera intrínseca a relação do pós-modernismo com a sociedade de consumo e afirma que este é “um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica” (JAMESON, 1985, p. 17). Para o autor, dentro da lógica capitalista, a maioria das criações artísticas produzidas posteriormente às vanguardas

geraram experiências demasiadamente auto-referenciais, muitas vezes centradas nas questões da linguagem, que contribuíram para que se perdesse o poder de crítica da arte, uma vez que havia se tornado parte da indústria cultural.

Já o crítico alemão Andreas Huyssen, em sua tentativa de mapear os diversos caminhos do pós-modernismo, acredita que o mais significativo é o fato dele operar “num campo de tensão entre tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massas e grande arte” (HUYSSSEN, 1991, p. 74). Para este autor tal fricção contribuiu para uma potencialização de temáticas que estão “entre política e estética, entre história e texto, entre o engajamento e a missão da arte. Trata-se de elevar essa tensão, de redescobri-la mesmo e de recolocá-la em foco nas artes e na crítica” (Idem, p. 80).

É notório constatar que ambos identificam que a cultura de massa passa a fazer parte do imaginário social, alternando significativamente os seus ideais, e interferindo no papel da arte na contemporaneidade. Ainda que Jameson e Huyssen façam uma reflexão aprofundada sobre a pós-modernidade, sem dúvida, outros processos passaram a influenciar o campo da arte contemporânea. Principalmente em contextos como o da América Latina, no qual problematizar a capacidade da arte propiciar a possibilidade de crítica e interferência sobre a realidade se apresenta como uma questão urgente.

A crítica literária brasileira Heloisa Buarque de Hollanda, no texto *Políticas da Teoria* (1991) compartilha que se por um lado “em toda a América Latina, a ideia de uma cultura pós-moderna, expressão do capitalismo tardio, vem acrescida de um forte sentimento de inadequação, no sentido de ser uma ‘importação indevida’” (DE HOLLANDA, 1991, p. 07), por outro “a nova sensibilidade pós-moderna dirige suas forças para a desconstrução sistemática dos mitos modernistas questionando (...) o problema da totalidade e do totalitarismo na epistemologia e na teoria das políticas modernas” (Idem, p. 08).

No contexto latino-americano, tal percepção afetarà e provocará uma alteração relevante nos modos de criação e de produção artísticos, e a partir das décadas de 1960 e 1970 será possível reconhecer inúmeros artistas e coletivos que buscaram nas peculiaridades de suas realidades as matérias para comporem suas poéticas. Este será o caso de diversos grupos teatrais latino-americanos, tendo no Peru alguns exemplos como o Yuyachkani, o Cuatrotablas, o Nosotros, entre

outros que após o término da ditadura militar do general Juan Velasco Alvarado, em 1975, se organizaram e criaram o Movimento de Teatro Independente (MOTIN), para assim poderem participar ativamente das reformas necessárias ao país.

Segundo a pesquisadora brasileira Carla Dameane Pereira de Souza essas companhias de teatro tinham como interesse comum “a busca por uma identidade nacional questionadora, elegendo o povo como protagonista de suas obras; investigação de temas andinos e amazônicos; trabalho com idiomas nativos (...) e incorporação de características de festas populares” (SOUZA, 2014, p. 27), projeto esse que precisou encontrar alternativas para não ser censurado de 1980 a 2000, anos do conflito armado interno entre o exército e os grupos ligados ao partido comunista peruano, como o Sendero Luminoso.

O caso ímpar do Yuyachkani, criado em 1971 e que sobreviveu a momentos de intensas violações e supressões dos direitos humanos, se deve a um comprometimento em investigarem não somente as histórias oriundas da capital do país, mas abarcarem a diversidade de matrizes culturais que constituem o Peru, em aproximarem as influências contemporâneas da arte aos saberes ancestrais, em evidenciar os vestígios autoritários do passado para assim poderem vislumbrar a construção de um presente mais igualitário e, principalmente, por optarem em privilegiar os processos de formação à produção somente de espetáculos teatrais.

O processo de acumulação sensível, parte relevante da metodologia de trabalho presente na poética do Yuyachkani desde sua constituição, pode ser reconhecido no espetáculo teatral estreado em 2017, *Discurso de Promoción*, obra que indaga quais imaginários políticos podem emergir da concentração de imagens da história de um país marcado pela violência, e quais ideais de interferência na realidade seus artistas evidenciam. É a partir de tal perspectiva que o presente artigo buscará debater uma obra ainda não apresentada no Brasil, mas que se tivesse seu título traduzido para o português, poderia ser nomeada como *Discurso de Formatura* ou até mesmo *Discurso de Formação*.

Discurso de Promoción

No bairro de Magdalena del Mar, na cidade de Lima, está localizada a sede do Yuyachkani. Uma casa construída em 1910 em estilo republicano, de cor vermelho vibrante é o atual espaço no qual o grupo realiza suas investigações artísticas. Reunidos de maneira independente, ao abrirem as portas para apresentarem *Discurso de Promoción*, em 2017, seus criadores também recebem o público para uma celebração. Mais especificamente para a festa promovida pelo fictício “Colégio 2021 – Rumo ao Bicentenário”, nome que faz menção ao rito patriótico previsto para comemorar a oficialização da emancipação do Peru com relação à coroa espanhola liderada por José de San Martín em 28 de julho de 1821.

Assim como em outros países, mesmo que com alterações nos acordos legais, o processo de independência foi realizado de maneira mais formal do que efetiva, fazendo parte de um prolongamento estrutural da condição colonial e de suas relações de classe, gênero e raça. Uma das principais críticas realizadas por antropólogos, historiadores e sociólogos peruanos é o fato deste episódio chave para a construção deste Estado-nação ser narrado prioritariamente pelo ponto de vista dos sujeitos que estavam na capital, o que não representaria a amplitude de realidades das outras regiões do Peru.

Sem contarem com praticamente nenhum tipo de apoio público ou privado, entre março de 2016 e maio de 2017, os criadores do Yuyachkani, Ana Correa, Augusto Casafranca, Julián Vargas, Miguel Rubio, Rebeca Ralli e Teresa Ralli, juntamente com Alejandro Siles, Daniel Cano, Felipe Luck, Gabriela Paredes, Jorge Baldeón, Marco Iriarte, Milagros Felipe Obando, Lucero Medina, Ricardo Delgado e Silvia Tomotaki se organizaram por meio de laboratórios que tinham como objetivo a geração de uma criação atenta a uma “convivência entre teatralidade, artes plásticas, poéticas do objeto encontrado”¹ (RUBIO, 2017).

É com essa perspectiva que, logo no hall de entrada, em meio aos atores e aos espectadores, é possível identificar totens de cores intensas que ilustram os líderes Túpac Amaru II e Micaela Bastidas, que conduziram a maior rebelião indígena anticolonial da América Latina no século XVIII. Além de ícones dos processos de independência da América Hispânica como os líderes Antonio José de Sucre e Simón Bolívar.



Figura 1: Discurso de Promoción (2017), fotografia de Cláudia Vanessa Figueroa Muro

A presença desses elementos cênicos contribui para que haja um certo embaralhamento temporal e o espectador tenha margem para se perguntar do ponto de vista ficcional: “em que ano estamos?”. É nessa mesma ambiência que, aos poucos, outras figuras começam a circular pela casa. Além de estudantes, reconhecemos atores que se vestem como professores e também como funcionários que fazem parte dessa escola.

Sem combinação prévia, já espalhados por outros espaços, numa atmosfera de bastante fluidez na qual plateia e criadores se misturam, um instigante estado é criado quando pequenos núcleos são formados para que assim possam ser realizadas brincadeiras que envolvam a memória, como decorar os objetos dispostos sobre uma mesa, ou que demandam o exercício da persistência, como buscar acertar argolas em garrafas.

O coletivo criado compartilha um momento de cumplicidade que é intensificado quando o espaço externo, que fica aos fundos dessa casa, é aberto e, lembrando a estrutura de uma quermesse, permite ver luzes coloridas, diversas menções à bandeira do Peru que compõem a decoração e um palco no qual se encontram músicos, que tocam e cantam canções que remetem a um suposto espírito patriótico peruano.

No microfone, conduzindo a celebração, um dos intérpretes agradece a presença de todos e informa que esse encontro tem como principal objetivo reunir a verba necessária para que o grupo de formandos possa viajar para conhecer as ruínas pré-colombianas de Machu Picchu. Aqui é interessante notar que, apesar dos momentos nos quais há uma indefinição entre quem está apresentando e quem está observando, há também na construção das figuras que performam nesse ambiente escolar, sutis elementos de estranhamento que voltam a provocar o espectador: “em que ano estamos?”.

Como em um baile, entre uma música e outra, vai se estabelecendo um espelho entre a escola e o país, onde ambas as instituições vão revelando suas estruturas arcaicas. Não são poucas as tentativas de rupturas para estes modos de organização, como é o caso da aluna que, ao diminuir o tamanho do seu uniforme, apresenta a coreografia criada a partir de *Hay que venir al sur* (1978), da cantora italiana Raffaella Carrà. A célebre canção é um hino reconhecível pelo público, que bate palmas com vigor ao cantar que, através de um coração vagabundo, é possível se dar conta que o lugar onde não existe ódio e nem guerra, no qual é possível passar as melhores experiências, é o sul.

Em alguns trechos o eu lírico da música exalta “tive muitas experiências e cheguei à conclusão de que perdida a inocência, no sul se vive melhor”². Ao fazerem uso de uma abordagem crítica da música, os artistas constroem os espectadores ao mesmo tempo em que provocam a reflexão sobre quais motivos, num contexto global, teria levado o imaginário criado sobre a existência de um estado generalizado de permissividade e de libertinagem atribuídas às culturas latinas ainda ser predominante.

As cantorias persistem e é visível quanto os espectadores passam a se sentir cada vez mais à vontade para dançarem, aplaudirem e fazerem as interferências que desejarem. É nesse ápice que uma banda de fanfarra e sua indissociável conotação militar, interrompe a euforia e por essa força, o público é convidado a adentrar a caixa preta.

É nessa espécie de segundo ato que lentamente, impulsionando a distribuição do público, um dos atores limpa o chão com um pano molhado e, com o pó sedimentado, vai construindo uma espiral que remete às linhas criadas pela civilização pré-incaica de *Nazca*. Logo em seguida já é possível identificar a letra “p” que se transformou na reconhecível marca do país, estampada em diversos produtos tipo exportação do comércio peruano. Instaurando o inverso da celebração, o atual e a tradição se friccionam em uma imagem que ilustra as contradições de um país que apresenta taxas de desigualdades sociais enormes e que, intensificando ainda mais este quadro, autoriza que grande parte de seus recursos naturais, principalmente os minérios como o ouro e o cobre, sejam explorados pelo capital estrangeiro.

Momentos análogos se dão quando uma figura mascarada percorre o espaço cênico com um cartaz na mão que diz: “O sistema não pode combater a corrupção porque a corrupção é o sistema”. Ou na cena em que diversas carteiras são aglutinadas e amarradas em um cordão de isolamento que avisa “Perigo obras: homens trabalhando”. Completando a composição, uma das atrizes segura uma placa metálica enferrujada escrita “República do Peru”, presente em vários prédios de setores públicos e privados que oficializa e dá o tom da situação de suas instituições privadas e públicas.

Os casos de enriquecimento ilícito envolvendo construtoras como a OAS e a Odebrecht, não estão restritos aos processos do Brasil e também começam a ser investigados no Peru. A cada nova denúncia a lista dos que desviaram verbas e receberam benefícios em detrimento ao interesse público aumenta. Grande parte dos políticos do país têm longos históricos ligados às práticas de corrupção e de violação aos direitos humanos, sendo o mais emblemático o caso de Alberto Fujimori que foi presidente entre os anos de 1990 e 2000. Em 2009 a justiça peruana o condenou a mais de 25 anos de prisão, porém, em 2017, recebeu do então presidente, Pedro Pablo Kuczynski, como estratégia para conter o seu impeachment, o benefício do indulto humanitário, ou seja, teve vergonhosamente sua pena suspensa além da garantia de não voltar a ser investigado.

É com este nó na garganta produzido pelo acúmulo de tantas injustiças que em um galpão escuro com pé direito alto que se constata que todos os elementos da obra já estão revelados, inclusive os espectadores. Distribuídos em um grande círculo, é possível notar uma negociação silenciosa entre criadores e observadores na nova relação espacial proposta. E na parte interna dessa arena o calor do lado de fora ganhará outras temperaturas, onde virá à tona a falta de vontade de dar



Figura 2: Proclamación de la independencia de Perú (1904), pintura a óleo de Juan Lepiani

prosseguimento às esperadas formas de conclusão dos ciclos escolares, sendo exposta pelos criadores a inviabilidade de realizar o *discurso de promoción*, ou seja, o discurso de formatura que aquela fictícia comunidade escolar esperava ouvir sobre seus anos de formação. E é exatamente essa quebra de expectativa que a obra e o seu título querem explicitar.

A imagem que sintetiza esta impossibilidade e que está presente no espaço cênico em grandes dimensões é o famoso quadro do pintor peruano Juan Lepiani que evidencia que a independência do Peru foi cuidadosamente encenada. Na pintura vemos um herói que pode ser exaltado e uma classe social específica que foi representada como testemunha daquele ato de suposta libertação. Em um primeiro plano, numa varanda, vemos apenas figuras masculinas e brancas representando a nobreza política e religiosa, e em segundo plano, embaixo, o povo, sendo que seus rostos não se assemelham em nada a sua população.

Após diversas tentativas de alterar esse quadro, com ações como colocar nas mãos do general San Martín, ao centro, de costas, a bandeira *whipala*, de origem indígena e que se tornou símbolo dos povos andinos, os atores compartilham com o público que tudo é insuficiente naquele quadro, assim como o próprio teatro e sua lógica representacional não são suficientes para narrar a diversidade étnica e social ausentes na história oficial do Peru.



Figura 3: Discurso de Promoción (2017), fotografia de Musuk Nolte

Espelho de um país, esse Colégio 2021 tem algo a celebrar? Como festejar um bicentenário que tem como ícones figuras que não dão a ver os rostos dos povos de uma nação? No programa do espetáculo os criadores escolhem as seguintes perguntas para sugerir a reflexão: “onde estão os outros, e por que são necessários em nosso discurso de atores? Por que essa ausência ainda é sentida? Por que esse quadro do passado tem algo a dizer sobre nós?”³ (RUBIO, 2017).

E é a partir da insuficiência secular da narrativa sobre o país que outros sujeitos são convocados a habitarem o espaço cênico. Outros corpos que compõem a história peruana são evocados, personificados e acumulados. Corpos que possibilitam que a história da independência deixe de ser narrada somente a partir do ponto de vista oficial. Corpos dos desaparecidos durante o período da guerrilha militar, corpos das mulheres exploradas sexualmente na região amazônica, corpos de outros tantos personagens dos espetáculos do Yuyachkani que, nos últimos 47 anos, já deram vida às narrativas daqueles que não são reconhecidos pelo Estado.

Ao final do espetáculo todos esses corpos, sintetizados pelos materiais utilizados na encenação, formam uma grande instalação, ou, melhor, uma grande ruína. Todos os ícones da violência de Estado, as inúmeras tentativas de resistência, tudo acaba envolto pela mesma fita que embalou as carteiras escolares no início da peça: “Peligro obras: hombres trabajando”.

Os vários objetos expostos nesse momento final ficam abertos a inúmeras ressignificações. Segundo o texto produzido pelo grupo para o programa do espetáculo, “o resultado é uma visão de país que põe em evidência a longa lista de dívidas que a independência e a liberdade conseguidas em 1821 têm pendentes”⁴ (Idem). Para o diretor Miguel Rubio Zapata “talvez isso seja uma metáfora daquilo que interpela nossa condição cidadã sobre o que sentimos que a república ainda nos nega”⁵ (Ibidem).

Acumular imagens, vislumbrar imaginários

Acumulação sensível é um procedimento caro ao Yuyachkani. Por meio dessa metodologia criativa, tudo o que surge ao longo de uma pesquisa – um figurino, um recorte de jornal, uma proposta de dramaturgia, uma sequência de músicas, uma partitura física, enfim, materiais diversos que podem vir a compor a ação cênica – vão se somando para assim constituir um arquivo vivo que formará a escritura cênica de uma obra.

Acerca da dramaturgia que compõe *Discurso de Promoción*, o diretor comenta que esta criação “mais que narrar uma história linear, se propõe a compartilhar signos, sensações, estados, relações. Uma vez mais a dramaturgia entendida como organização da ação no espaço compartilhado”⁶ (RUBIO, 2017). Articulando um minucioso trabalho de sobreposição de diversas referências relacionadas ao processo de constituição da democracia peruana, a dramaturgia das imagens que a obra concentra buscou instigar os espectadores a vislumbrarem outros imaginários políticos possíveis.

Ao mencionar o termo imaginário político me inspiro nos apontamentos do sociólogo peruano Gonzalo Portocarrero, que o define como sendo “o senso comum sobre o que somos como coletividade. Ou mais precisamente, a (des)ordem imaginada ou o (des)conjunto de representações coletivas que nos fundam como sociedade”⁷ (PORTOCARRERO, 2006, p. 15). No caso

de *Discurso de Promoción* é importante destacar que tal imaginário está vinculado às imagens que estão ligadas a procedimentos criativos que transitam entre o simulacro e o enigma, termos propostos pelo sociólogo francês Jean Baudrillard.

O autor afirma que a imagem simulacro, seria aquela ligada a uma hegemonia, ou seja, seria a imagem sem mistério, no espetáculo muitas delas estão presentes no momento inicial onde predominam os clichês com relação às celebrações patrióticas peruanas. Para o sociólogo, a ideia de simulacro se apresentaria em imagens onde nada estaria encoberto, pois não haveria nada a ser ocultado, já que o excesso de signos teria produzido uma “deflação de sentido” (BAUDRILLARD, 1991, p. 22).

As reflexões de Baudrillard deixam margem para a indagação se seria possível no contexto atual, produzir imagens de outra natureza, as ditas imagens enigmas, de resistência, que conseguiriam subverter esta lógica. Nesse mesmo sentido, a cena latino-americana contemporânea apresenta esta discussão em experiências que tentam deslocar e provocar novos lugares para a utopia ou já em outro sentido, como propõe o filósofo francês Michel Foucault, novas oportunidades para o surgimento de heterotopias, que em geral sobrepõem “em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24).

E é isso que o Yuyachkani mobiliza na segunda parte da obra quando, mais do que apresentar os impasses sociais do país, por meio de recursos ligados às práticas performativas consegue instaurar no coletivo formado estados de atenção e de urgência que convocam com bastante força a dimensão cidadã do espectador, a ponto destes desejarem reagir às situações apresentadas. Quando a plateia se olha e se percebe como sendo parte ativa daquele quadro social, ela também nota que este encontro não se dá entre iguais.

Fruto de um longo trabalho de formação de público, reconhecemos na diversidade dos espectadores que o trabalho do grupo cultivou ao longo da sua trajetória não somente artistas ou a classe mais intelectual e abastada, mas uma plateia diversa que evoca um outro caminho possível para a construção de outros discursos a respeito da formação do Peru. As imagens produzidas por artistas como os do Yuyachkani, criadas a partir de suas especificidades históricas, querem

prioritariamente fazer vibrar a possibilidade da ficção afetar a realidade, como propõe o filósofo francês Georges Didi-Huberman em experiências nas quais “a imagem arde em seu contato com o real” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 207).

Como reação às diversas formas de exploração a que esse território geográfico e simbólico já foi submetido, uma das dimensões que mais se evidencia ao final da obra, é a potência coletiva de vir a subverter tal condição através da qualidade explosiva da violência, aquela que o sociólogo Jean Baudrillard afirmou estar em declínio após maio de 1968. A partir deste marco historiográfico teria se produzido um decisivo processo de retração de uma violência por ele nomeada como explosiva, tanto na política quanto na arte, ligada às ações revolucionárias e vanguardistas da modernidade, que chegaram a acreditar na possibilidade de uma mudança concreta nos paradigmas políticos do mundo. Nas palavras do autor esta seria uma “violência dialética, energética, catártica (...) aquela que traça os caminhos do social e que leva à saturação de todo campo social. É uma violência determinada, analítica, libertadora” (BAUDRILLARD, 1997, p. 176).

Segundo o autor, o que passou a se apresentar no início da década de 1970 poderia ser reconhecido como uma violência implosiva, aquela que já estaria saturada e que, portanto, alteraria a base de projetos da política e da arte em poderem interferir no campo social. A constatação de Baudrillard é legítima e ao mesmo tempo provocadora. Teoricamente ela pode nos fazer afirmar a inviabilidade de um projeto artístico capaz de produzir imagens de resistência ao sistema capitalista atual. Mas a partir de práticas como as do Yuyachkani, não seria possível cogitar a existência de formas artísticas que buscam burlar as modalidades predominantes de violência implosiva e dar a ver as potencialidades da violência explosiva?

Se poderia pensar que o exercício desses artistas é o de justamente retomar a potência de imagens que possam prever a violência explosiva, impregnadas do desejo de contato com o real. Na crítica escrita a respeito do espetáculo pelo pesquisador peruano Victor Vich, o autor relembra que Walter Benjamin imaginava que a verdadeira mudança social, para uma possível revolução, não se daria a partir de um conjunto de características guardadas para uma utopia futura mas através da possibilidade de um ressarcimento das dívidas do passado e de todos os horrores da história.

Para Vich, se ao final do espetáculo nos damos conta de que “a história é uma ruína, que o presente é uma ruína e que os espectadores – os cidadãos – devemos saber confrontar essas ruínas com muita coragem”⁸ (VICH, 2017), essa poderia ser uma das funções mais urgentes da arte contemporânea, a de produzir desvios com relação à norma, uma vez que a obra oportunizou uma maneira de “introduzir, no momento atual, uma pausa e um verdadeiro dissenso frente a todas as celebrações patrióticas que virão por conta do bicentenário”⁹ (Idem).

Por meio de poéticas que friccionam recursos ora ligados ao simulacro ora ao enigma e que igualmente transitam entre imagens que remetem à violência implosiva e à violência explosiva, os efeitos cênicos gerados sugerem que mesmo na contramão da maioria das imagens vigentes na contemporaneidade, se poderia ainda cogitar as sobrevivências de algumas das imagens de resistência vinculadas ao projeto democrático. O argumento para esta suposição baseia-se nas ideias de sobrevivência e lampejo que orbitam os escritos de Georges Didi-Huberman e que inspiram novas alteridades a serem proporcionadas pelo fazer artístico.

Em *Sobrevivência dos Vagalumes* (2011) Didi-Huberman debate alguns apontamentos feitos pelo cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, nos quais os vaga-lumes, ou seja, a cultura até então compreendida como prática de resistência, devido à mercantilização da sua função, estaria se tornando ela própria um meio de proliferação da barbárie. Didi-Huberman desvia-se do ponto de vista de Pasolini para sugerir que ao invés de uma anulação total, para que a existência dos vaga-lumes ainda fosse possível, talvez fosse necessário alimentar o nosso imaginário de imagens que estivessem em oposição e que dessem vazão a outras formas de imaginação política mesmo que em menor tamanho mas ainda assim, capazes de lançarem outras perspectivas para o futuro.

Além de crítico, Didi-Huberman trabalha como curador e no ano de 2016 organizou a exposição *Soulevèments* inaugurada em Paris, que nos anos de 2017 e 2018 percorrerá as cidades de Buenos Aires, São Paulo e Cidade do México. A mostra que traduzida para o português faz menção a levantes, insurreições e rebeliões, em seu repertório apresenta obras que tematizam questões ligadas aos movimentos de massa e às lutas e revoltas ocorridas desde o século XIX. Por meio de registros de distintas épocas, a curadoria privilegia obras que apresentam gestos de insubmissão a diferentes modos de violência.

Através de múltiplos suportes, como a pintura, a escultura, a fotografia, entre outros, as imagens da exposição convidam a um exercício do olhar que seja capaz de capturar e armazenar as estratégias de distintas manifestações contra-normativas. Uma das séries de fotos que faz parte da exposição, por exemplo, é o registro fotográfico do acervo Eduardo Gil da marcha realizada pelas *Madres de la Plaza de Mayo* em dezembro de 1982 na cidade de Buenos Aires, e que vista junto a imagens de outras situações análogas do território latino-americano, convoca o observador a rever o que ainda sobra do passado ditatorial como vestígio em nosso presente.

Através de tais imagens insurgentes e dos levantes imagéticos que elas produzem, Didi-Huberman evidencia práticas que mostram a possibilidade de uma espécie de revolução na leitura do mundo, com a recuperação de outras narrativas e outros agentes da história, até aqui ocultos, caminho semelhante ao proposto no espetáculo *Discurso de Promoción*. Se em quéchua Yuyachkani significa “estou pensando, estou recordando”, por intermédio de suas proposições, que aproximam passado e presente como modo de vislumbrar uma retroalimentação entre os territórios artísticos e políticos, é possível afirmar que a América Latina marcada por incansáveis exercícios de sobrevivências de imagens vinculadas à democracia se apresenta como território potente e urgente para que, na contramão, alguns “vaga-lumes utópicos” possam continuar a brilhar.

REFERÊNCIAS

BAUDRILLARD, Jean. A arte da desapareição. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. Simulacros e Simulação. Lisboa: Relógio D'água, 1991.

DE HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). Pós-moderno e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Quando as imagens tocam o real”. In: Revista Pós, n. 4. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012, pp. 206-219.

_____. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FOUCAULT, Michel. O corpo utópico, as heterotopias. São Paulo: N -1 Edições, 2013.

HUYSEN, Andreas. “Mapeando o pós-moderno”. In: DE HOLANDA, Heloisa Buarque (Org.). Pós-moderno e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 15-80.

JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e sociedade de consumo”. In: Revista Novos Estudos CEBRAP, n. 12. São Paulo: Centro Brasileiro de Análise e Planejamento, 1985, pp. 16-26.

RANCIÈRE, Jacques. "O Dissenso". In: NOVAES, Aduino. A Crise da Razão. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PORTOCARRERO, Gonzalo. "¿Inacabadas Ruinas? Notas críticas sobre el imaginario peruano". In: SALCEDO, Américo Meza; SULCA, Ricardo Soto (Org.). Racionalidad e Irracionalidad en la Cotidianidad del Sujeto. Huancayo, 2006.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. A Encenação do Sujeito e da Cosmogonia Andina no Teatro Peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014. Tese de doutorado.

SÁNCHEZ, José; BELVIS, Esther (Org.). No hay más poesía que la acción – Teatralidades expandidas y repertórios dissidentes. México D.F.: Paso de Gato, 2015.

VICH, Victor. Nada que celebrar. Lima: La Mula, 2017. Crítica do espetáculo. Disponível em: <https://victorvich.lamula.pe/2017/05/20/nada-que-celebrar/victorvich/>. Acessado em: 11/01/18.

RUBIO, Miguel. Discurso de Promoción. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2017. Programa do espetáculo.

NOTAS

- 1 "Convivencia entre teatralidad, artes plásticas, poética del objeto encontrado".
- 2 "Tuve muchas experiencias y he llegado a la conclusión que perdida la inocencia en el sur se pasa mejor".
- 3 "¿Dónde están los otros, y por qué son necesarios en nuestro discurso actoral? Por qué esa ausencia aún se siente? ¿Por qué ese cuadro del pasado tiene algo que decir sobre nosotros?".
- 4 "El resultado es una visión de país que pone en evidencia el largo listado de deudas que tienen pendiente la independencia y la libertad conseguidas en 1821".
- 5 "Quizás esto sea una metáfora de aquello que interpela nuestra condición ciudadana sobre lo que sentimos que la república nos niega todavía".
- 6 "Antes que narrar una historia lineal se propone compartir signos, sensaciones, estados, relaciones. Una vez más la dramaturgia entendida como la organización de la acción en el espacio compartido".
- 7 "El sentido común sobre lo que somos como colectividad. O, más precisamente, el (des) orden imaginado o (dis) conjunto de representaciones colectivas que nos fundan como sociedad".
- 8 "La historia es una ruina, que el presente es una ruina y que los espectadores – los ciudadanos – debemos saber confrontarnos a estas ruinas con mucho coraje".
- 9 "Introducir, en el momento actual, una pausa y un verdadero disenso frente a todas las celebraciones patrioterias que se nos vienen por el bicentenario".