

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

MARTA HAAS

**PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA NAS AÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS
DOS GRUPOS *YUYACHKANI* (PERU) E *ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ* (BRASIL)**

Porto Alegre

2017

MARTA HAAS

**PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA NAS AÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS
DOS GRUPOS *YUYACHKANI* (PERU) E *ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ* (BRASIL)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Linha de pesquisa: Arte, Linguagem e Currículo

Porto Alegre

Julho 2017

CIP - Catalogação na Publicação

Haas, Marta

Práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos Yuyachkani (Peru) e Ói Nós Aqui Traveiz (Brasil) / Marta Haas. -- 2017.

175 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Resistência. 2. Teatro de grupo. 3. Teatro latino-americano. I. Icle, Gilberto, orient. II. Título.

Marta Haas

**PRÁTICAS DE RESISTÊNCIA NAS AÇÕES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS
DOS GRUPOS *YUYACHKANI* (PERU) E *ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ* (BRASIL)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito para obtenção do grau de Mestre em Educação.

Aprovada em 18 de julho de 2017.

Prof. Dr. Gilberto Icle – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Fabiana de Amorim Marcello – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Clóvis Dias Massa – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Marina de Oliveira – Universidade Federal de Pelotas

À Sandra Steil (em memória)

*Drão!
O amor da gente é como um grão
Uma semente de ilusão
Tem que morrer pra germinar
Plantar nalgum lugar
Ressuscitar no chão
Nossa semeadura*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, em primeiro lugar, ao meu orientador Gilberto Icle pela competência e generosidade, que tornaram possível a realização deste trabalho.

Agradeço também:

Ao meu companheiro de vida, Pedro, interlocutor incansável nessa travessia.

Aos meus pais Margaret e Eraldo pelo apoio incondicional.

À *Terreira da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, terreno fértil para a criação, espaço de liberdade e inspiração primeira para este trabalho.

Ao mestre Paulo Flores e à amiga Tânia Farias, pelos ensinamentos.

Aos companheiros de *Tribo*, atadoras e atadores com quem compartilhei e compartilho momentos de intensidade, dentro e fora de cena.

Ao grupo *Yuyachkani*, que deixa rastros por onde passa por seu compromisso com o fazer teatral.

À Universidade Federal do Rio Grande do Sul, à Faculdade de Educação e ao Programa de Pós-Graduação em Educação pelo ensino público, gratuito e de excelência.

Aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Educação, sempre dispostos e atenciosos.

Aos professores que compartilharam saberes ao longo deste percurso.

Aos professores que compuseram a banca de defesa do projeto, sendo eles: Fabiana Marcello, Clóvis Massa e Fernando Mencarelli, pelas contribuições e sugestões, fundamentais para a continuidade deste trabalho.

À professora Marina de Oliveira, que aceitou o convite para fazer parte da banca de defesa da dissertação.

Às colegas e aos colegas do grupo de orientação.

A Narciso Telles, por compartilhar um precioso material.

A Valmir Santos, pelo diálogo, pelo incentivo e pela minuciosa revisão.

A todos vocês, *gracias!*

E o que é resistir? Criar é resistir... É mais claro para as artes.

Gilles Deleuze (1995, n.p.)

[...] para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele.

Michel Foucault (1996, p. 241)

RESUMO

Nesta pesquisa discutem-se práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas dos grupos teatrais latino-americanos *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) e *Tribo de Atadores Ói Nós Aqui Traveiz* (Brasil). Para tanto, desenvolve-se o modo como essa noção participa na constituição de sujeitos e subjetividades, uma vez que produz saberes que de alguma forma conduzem e ensinam modos de ser e de estar na cultura e na época em que se vive. Observa-se que a resistência praticada no surgimento dos grupos, na década de 1970, em pleno período de ditaduras e governos militares, não é a mesma a partir do momento de transição democrática, em que o inimigo contra o qual se luta torna-se difuso e descentralizado.

Em seguida, analisam-se quatro estratégias de resistência que emergem das práticas de ambos os grupos. A primeira evoca a noção de gesto decolonial, que rompe com a colonialidade dos saberes e das relações de poder. O gesto decolonial ressalta a independência e a potência do local, do emergente e do marginalizado frente aos imperativos universalizantes e hierárquicos. A segunda evoca o corpo feminino como espaço de resistência, questionando os princípios que subjagam esse corpo e destacando o papel da mulher no combate à violência e na imaginação por um outro mundo possível. A terceira estratégia evoca o compromisso assumido pelos grupos em lidar com a memória. Ao buscar o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, enfatiza outros modos de narrar e transmitir a memória, em contraposição às interpretações hegemônicas sobre nosso passado. A última estratégia discute a prática da criação coletiva, com suas nuances e diferenças, como espaços de experimentação e resistência ao pensamento único. Essas quatro estratégias são práticas que propõem subjetividades micropolíticas, em contraposição à macropolítica instituída. Promovem saberes e formas de viver diferentes, que se lançam a um futuro ainda sem forma.

Palavras-chave: Resistência. Teatro de grupo. Teatro Latino-americano.

ABSTRACT

In this research is discussed resistance practices in the artistic-pedagogical actions of the Latin American theater groups *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) and *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* (Brazil). To do so, is developed the way in which this notion participates in the constitution of subjects and subjectivities, since it produces knowledge that somehow leads and teaches ways of being in the culture and in the time in which we live. It is observed that the resistance practiced in the emergence of the groups, in the 1970s, during the period of dictatorships and military governments, is not the same from the moment of democratic transition, in which the enemy against then fights is diffuse and decentralized.

Then, are analysed four resistance strategies that emerge from the practices of both groups. The first one evokes the notion of decolonial gesture, which breaks with the coloniality of knowledge and power relations. The decolonial gesture emphasises the independence and potency of the local, of the emergent and of the marginalized against the universalizing and hierarchical imperatives. The second one evokes the female body as a space of resistance, questioning the principles that subjugate this body and highlighting the role of women in combating violence and in the imagination for another possible world. The third strategy evokes the group's commitment to deal with the memory. In seeking the recognition of the historical protagonism of the marginalized, emphasize other ways to narrate and transmit the memory, in opposition to the hegemonic interpretations of our past. The last strategy discusses the practice of collective creation, with its nuances and differences, as spaces of experimentation and resistance to the single thought. These four strategies are practices that propose micropolitical subjectivities, opposed to the established macropolitics. They promote different forms of knowledge and ways of living, which launch into a future still without form.

Keywords: Resistance. Theater Group. Latin American Theater.

RESUMEN

En esta investigación se discuten prácticas de resistencia en las acciones artístico-pedagógicas de los grupos teatrales latino-americanos *Grupo Cultural Yuyachkani* (Perú) y *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brasil). Con este fin, se desarrolla el modo como esa noción participa en la constitución de sujetos y subjetividades, ya que produce saberes que de alguna manera conducen y enseñan modos de ser y estar en la cultura y en la época en que se vive. Se observa que la resistencia practicada en el surgimiento de los grupos, en la década de 1970, en pleno período de dictaduras y gobiernos militares, no es la misma desde el momento de transición democrática, en que el enemigo contra el cual se lucha se vuelve difuso y descentralizado.

A continuación, se analizan cuatro estrategias de resistencia que emergen de las prácticas de ambos grupos. La primera evoca la noción de gesto decolonial, que rompe con la colonialidad de los saberes y de las relaciones de poder. El gesto decolonial resalta la independencia y la potencia del local, del emergente y del marginado frente a los imperativos universalizantes y jerárquicos. La segunda evoca el cuerpo femenino como espacio de resistencia, cuestionando los principios que subyugan ese cuerpo y destacando el papel de la mujer en el combate a la violencia y en la imaginación por otro mundo posible. La tercera estrategia evoca el compromiso asumido por los grupos en abordar la memoria. Al buscar el reconocimiento del protagonismo histórico de los marginados, dando énfasis a otros modos de narrar y transmitir la memoria, se contraponen a las interpretaciones hegemónicas sobre nuestro pasado. La última estrategia discute la práctica de creación colectiva, con sus matices y diferencias, como espacios de experimentación y resistencia al pensamiento único. Estas cuatro estrategias son prácticas que proponen subjetividades micropolíticas, de contraposición a la macropolítica instituida. Promueven diferentes saberes y formas de vivir, que se lanzan a un futuro aún sin forma.

Palabras clave: Resistencia. Teatro de Grupo. Teatro Latinoamericano.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Logotipo do <i>Grupo Cultural Yuyachkani</i>	62
Figura 2 – Logotipo da <i>Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz</i>	63
Figura 3 – Espetáculo <i>Os Músicos Ambulantes</i>	69
Figura 4 – Espetáculo <i>Os Músicos Ambulantes</i>	69
Figura 5 – Espetáculo <i>Adeus Ayacucho</i>	70
Figura 6 – Espetáculo <i>Adeus Ayacucho</i>	70
Figura 7 – <i>Ação Rosa Cuchillo</i>	70
Figura 8 – <i>Ação Rosa Cuchillo</i>	70
Figura 9 – Espetáculo <i>Teon – Morte em Tupi-Guarani</i>	72
Figura 10 – Espetáculo <i>Teon – Morte em Tupi-Guarani</i>	72
Figura 11 – Espetáculo <i>A Saga de Canudos</i>	74
Figura 12 – Espetáculo <i>A Saga de Canudos no Assentamento Rural Conquista da Fronteira</i>	74
Figura 13 – Exercício cênico <i>Ayuka Karaiba - Morte aos Brancos</i>	74
Figura 14 – <i>Carnaval Negro Fidel Melquiades</i>	77
Figura 15 – <i>Carnaval Negro Fidel Melquiades</i>	77
Figura 16 – <i>Carnaval Negro Fidel Melquiades</i>	77
Figura 17 – Oficina para crianças e jovens de Guayabo	78
Figura 18 – Oficina para crianças e jovens de Guayabo	78
Figura 19 – Oficina ministrada por Ana e Débora Correa no <i>Warmikuna Raymi</i> , encontro de mulheres criadoras.....	90
Figura 20 – Oficina ministrada por Ana e Débora Correa no <i>Warmikuna Raymi</i> , encontro de mulheres criadoras.....	90
Figura 21 – Obra <i>Untitled – Your Body is a Battleground</i> de Barbara Kruger	93
Figura 22 – Obra <i>Mi cuerpo no es el campo de batalla</i> de Natalia Iguíñiz	93
Figura 23 – <i>Ação cênica Kay Punku (Esta Porta)</i>	93
Figura 24 – <i>Ação cênica Kay Punku (Esta Porta)</i>	93
Figura 25 – Desmontagem <i>Evocando os mortos – Poéticas da experiência</i>	97
Figura 26 – Desmontagem <i>Evocando os mortos – Poéticas da experiência</i>	97
Figura 27 – Espetáculo <i>Aos que virão depois de nós – Kassandra in process</i>	97
Figura 28 – Espetáculo <i>Aos que virão depois de nós – Kassandra in process</i>	97

Figura 29 – Espetáculo <i>Hamlet Máquina</i>	100
Figura 30 – Ação cênica <i>Ofélia Machine</i>	100
Figura 31 – Espetáculo <i>Confissões</i> (personagem Bernardina de <i>Santiago</i>)	102
Figura 32 – Espetáculo <i>Confissões</i> (personagem da mulher Asháninka em <i>Sem título, técnica mista</i>)	102
Figura 33 – Espetáculo <i>Confissões</i> (personagem da tia de <i>Encontros de zorros</i>) .	102
Figura 34 – Espetáculo <i>Confissões</i> (personagem da lavadeira de <i>Até quando coração</i>)	102
Figura 35 – Espetáculo <i>O Amargo Santo da Purificação</i> no Memorial da Resistência (antigo DOPS) de São Paulo	114
Figura 36 – Espetáculo <i>Contra o Vento</i>	119
Figura 37 – Espetáculo <i>Contra o Vento</i>	119
Figura 38 – Espetáculo <i>Antígona</i>	121
Figura 39 – Espetáculo <i>Antígona</i>	121
Figura 40 – Espetáculo <i>Viúvas – Performance sobre a ausência</i>	123
Figura 41 – Espetáculo <i>Viúvas – Performance sobre a ausência</i>	123
Figura 42 – <i>Onde? Ação nº 2</i> no Dopinha em Porto Alegre	128
Figura 43 – <i>Onde? Ação nº 2</i> em frente à delegacia da Polícia Federal de Neuquén (Argentina)	128
Figura 44 – 5º <i>Laboratório Aberto</i> , encontro pedagógico com <i>Yuyachkani</i>	145
Figura 45 – 5º <i>Laboratório Aberto</i> , encontro pedagógico com <i>Yuyachkani</i>	145
Figura 46 – Parada de rua com atadores e oficinados no aniversário de 28 anos do <i>Ói Nós Aqui Traveiz</i>	150
Figura 47 – Encontro de todas as oficinas ministradas pelo <i>Ói Nós</i> em 2009	150
Figura 48 – Espetáculo <i>Caliban – A tempestade de Augusto Boal</i>	163
Figura 49 – Espetáculo <i>Caliban – A tempestade de Augusto Boal</i>	163
Figura 50 – Espetáculo <i>Discurso de promoção</i>	164
Figura 51 – Espetáculo <i>Discurso de promoção</i>	164

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	14
<i>GRUPO CULTURAL YUYACHKANI</i>	29
<i>TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ</i>	35
1 ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA	43
1.1 ANTECEDENTES: TEATRO POPULAR LATINO-AMERICANO NOS ANOS 1950 E 1960	43
1.2 VIAGEM À SUBJETIVIDADE	52
1.3 RUPTURAS E AFIRMAÇÃO DA DIFERENÇA	56
2 GESTO DECOLONIAL	60
2.1 DIFERENÇA COLONIAL, COLONIALIDADE E PENSAMENTO LIMINAR	60
2.2 PRÁTICAS QUE EVOCAM SUBJETIVIDADES AUTÔNOMAS	68
3 CORPO FEMININO	83
3.1 O CORPO FEMININO COMO FRÁGIL E SUBALTERNO	84
3.2 O CORPO FEMININO COMO CAMPO DE BATALHA	88
3.3 O CORPO FEMININO COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA	94
4 MEMÓRIA	109
4.1 PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA	109
4.2 ENCENAR A MEMÓRIA TRAUMÁTICA	115
4.3 ANTÍGONAS DO SUL: IRMÃS, ESPOSAS, MÃES, AVÓS, FILHAS	119
4.4 A LUTA POR MEMÓRIA: CONTAR PARA ENSINAR	127
5 CRIAÇÃO COLETIVA	138
5.1 ATITUDE ÉTICA	139
5.2 PEDAGOGIA DO COLETIVO: FORMAR ARTISTAS-CIDADÃOS	144
CONSIDERAÇÕES FINAIS	158
REFERÊNCIAS	168

APRESENTAÇÃO

Ao meu ver, os melhores momentos, se é que podemos falar de “melhores momentos”, ou melhor, os momentos de grande força e singularidade nesta história [do teatro latino-americano], foram aqueles em que nosso teatro foi parte da luta de nossos povos por uma vida melhor. Então, nesses momentos, nos atrevemos a reconhecer-nos em nossa particularidade e a inventar criativamente o teatro que nos fazia falta, sem nos vermos obrigados a marchar no compasso das culturas hegemônicas.

Miguel Rubio Zapata (2014, p. 264)

Esta pesquisa tem como tema as práticas de resistência nas ações artístico-pedagógicas de dois grupos teatrais que surgiram na América do Sul na década de 1970: o *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru) e a *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* (Brasil). Desenvolverá o modo como a noção de resistência opera no trabalho desses coletivos, gerando novas subjetividades.

Sou atriz, pesquisadora e oficinaira de teatro. Minha formação teatral se deu e se dá na *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. Inicialmente por meio de diversas oficinas ministradas pelo grupo que frequentei entre os anos de 1999 e 2004, dentre as quais destaco a *Oficina para formação de atores* e a *Oficina de teatro de rua: arte e política*. Quando me perguntam como e por que comecei a fazer teatro no *Ói Nóis Aqui Traveiz*, lembro das primeiras vezes em que ouvi falar sobre o grupo. Diziam que o *Ói Nóis* possuía um trabalho radical, em suas afirmações e em sua forma. Fazia teatro no colégio e isso aguçou minha curiosidade em conhecer o grupo. Depois de assistir a um espetáculo de rua e receber o programa da peça, a segunda versão montada pelo *Ói Nóis* de *A exceção e a regra* de Bertolt Brecht, descobri que havia uma oficina sempre aberta e gratuita a novos interessados. Desde então comecei a me envolver cada vez mais com outras oficinas e com o próprio trabalho do grupo.

Sou integrante deste coletivo desde 2001. A forma como “entrei” no *Ói Nóis* talvez diga muito sobre o próprio modo de trabalho do grupo. Em uma viagem pelo interior do Rio Grande do Sul era preciso de alguém que fosse junto para cuidar de uma criança, com menos de dois anos, para que os pais pudessem fazer o espetáculo. Mais tarde, foi preciso de alguém que fizesse a contrarregragem desse espetáculo. Durante muitos anos fui contrarregra de *A Saga de Canudos* e, paralelamente, comecei a participar de outros processos de criação, como o que deu

origem à obra que aborda a Guerra de Troia e a personagem Cassandra. Para a *Tribo de Atuadores* é vital não hierarquizar funções, pois todas são fundamentais para que o espetáculo aconteça. Ser contrarregra de um espetáculo durante muitos anos, ao mesmo tempo em que era atriz e encenadora em outro, me deu a real dimensão dessa afirmação. Nos autodenominamos atuadores, definição que mistura a ideia do ator com o ativista político, no sentido de que, a partir de seu trabalho artístico, o ator ambiciona mobilizar a sociedade.

Trabalhei como atriz e encenadora nas criações coletivas de teatro de vivência *Aos que virão depois de nós - Cassandra in Process* (2002), *A Missão - Lembrança de uma Revolução* (2006), *Viúvas - Performance Sobre a Ausência* (2011) e *Medeia Vozes* (2013), bem como nos espetáculos de teatro de rua *O Amargo Santo da Purificação* (2008) e *Caliban - A Tempestade de Augusto Boal* (2017).

Como atuadora, também trabalho nas ações pedagógicas do grupo, ministrando desde 2007 a *Oficina de Teatro Livre* e a *Oficina Popular de Teatro*, primeiro em Alvorada, município da região metropolitana de Porto Alegre, depois no bairro Belém Velho e atualmente no bairro São Geraldo. A *Oficina de Teatro Livre* tem a proposta de iniciação teatral a partir de jogos dramáticos, expressão corporal e improvisações, e se desenvolve durante todo o ano sem interrupções, visando estimular o interesse pelo teatro e a busca da descolonização corporal do artista/cidadão. A *Oficina Popular de Teatro*, por sua vez, faz parte da ação *Teatro como Instrumento de Discussão Social*, e tem como objetivo fomentar a organização de grupos culturais em bairros populares da região metropolitana de Porto Alegre.

Participei da organização de diversos seminários e ciclos de debates sobre teatro realizados pela *Tribo*, tais como: *Diálogos Sobre o Teatro Contemporâneo* (2007), *Cavalo Louco* (2007), *Jogos de Aprendizagem* (2009), *Teatro, Performance e Política* (2010), *Música da Cena* (2011), *Interstícios Cênicos - Cruzamentos entre Teatralidades e Performatividades na Cena Contemporânea Latino-Americana* (2012), *Tragédia e a Cena Contemporânea* (2013), *Conexões Para Uma Arte Pública* (2014), *Cavalo Louco: 10 anos* (2015) e *Caliban: apontamentos sobre o teatro de Nuestra América* (2017). Esses seminários consistem em encontros com atores, diretores, pesquisadores e professores de teatro para debater questões da cena contemporânea. Nesses seminários já contamos com a participação de

pesquisadores e diretores como Amir Haddad¹, Antonio Januzelli², Jorge Arias³, Ileana Diéguez⁴, Ingrid Koudela⁵, Lindolfo Amaral⁶, Leonardo Munk⁷, Maria Thais⁸, Miguel Rubio Zapata⁹, Narciso Telles¹⁰, Rosyane Trotta¹¹, Sérgio de Carvalho¹², Silvana Garcia¹³, Teresa Ralli¹⁴, Valmir Santos¹⁵ e Vivian Tabares¹⁶.

Também participo da organização do *Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem*, que em 2017 chega à quinta edição. O festival, que tentamos realizar a cada dois anos, tem dois eixos principais: focar a atividade teatral desenvolvida nos bairros populares da cidade e contribuir para a discussão sobre princípios estéticos e éticos na formação do ator. Para enriquecer o aprendizado, o convívio e a troca de experiências, o festival sempre conta com a participação de grupos brasileiros e latino-americanos. Já trouxemos para Porto Alegre, dentre outros, os grupos *Yuyachkani* (Peru), *Malayerba*¹⁷ (Equador), *Teatro Taller de*

¹ Amir Haddad é ator e diretor de teatro. Foi um dos fundadores do *Teatro Oficina* em 1958. No Rio de Janeiro, em 1984, fundou o *Grupo Tá na Rua*, dedicado à pesquisa do teatro de rua.

² Antonio Januzelli (Janô) é ator e diretor de teatro. Professor aposentado da USP, onde consolidou uma pesquisa sobre a formação do ator.

³ Jorge Arias é pesquisador e crítico teatral do jornal *La República* de Montevideu (Uruguai).

⁴ Ileana Diéguez Caballero é pesquisadora e professora na Universidad Autónoma Metropolitana (México). Investiga teatralidades liminares, práticas cênicas no campo expandido, práticas culturais e cidadãs.

⁵ Ingrid Koudela é pesquisadora teatral, tradutora e professora aposentada da USP. Desenvolveu a pesquisa sobre a didática teatral, o sistema de jogos teatrais e o pensamento de Viola Spolin no Brasil.

⁶ Lindolfo Amaral é pós-doutor em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA. Artista e pesquisador, dirige e é ator do *Grupo Teatral Imbução*, fundado em 1977.

⁷ Leonardo Munk é professor na UNIRIO. Desenvolve uma pesquisa sobre a obra do dramaturgo alemão Heiner Müller.

⁸ Maria Thais é diretora e fundadora da *Cia Teatro Balagan*. Professora da USP. Foi diretora (2007/10) do TUSP – Teatro da Universidade de São Paulo.

⁹ Miguel Rubio Zapata é diretor artístico e fundador do *Grupo Cultural Yuyachkani*.

¹⁰ Narciso Telles é ator, professor na Universidade Federal de Uberlândia. Fundador do Coletivo Teatro da Margem. Mestre e Doutor em Teatro pela UNIRIO.

¹¹ Rosyane Trotta é diretora, autora, ensaísta, pesquisadora e professora. Discípula do crítico Yan Michalski, especializou-se no tema de teatro de grupo.

¹² Sérgio de Carvalho é fundador e diretor da *Cia do Latão*. É professor de teoria do teatro e literatura dramática na USP.

¹³ Silvana Garcia é diretora e pesquisadora teatral. Professora da USP. Autora dos livros *Teatro da Militância* e *Teatro das Vanguardas Históricas*.

¹⁴ Teresa Ralli é atriz e fundadora do *Grupo Cultural Yuyachkani*.

¹⁵ Valmir Santos é jornalista, crítico e coeditor do site *Teatrojornal – Leituras de Cena*. Autor de *Aos que virão depois de nós - Cassandra in process: o desassombro da utopia*.

¹⁶ Vivian Tabares é crítica e pesquisadora teatral, editora e professora. Desde 2000 dirige a revista *Conjunto* e o Departamento de Teatro da Casa de las Américas, onde organiza a Temporada Mayo Teatral (Cuba).

¹⁷ O *Grupo Malayerba* (Equador) foi fundado em Quito, em 1979, por Arístides Vargas, Susana Pautasso e María del Rosario "Charo" Francés, atores imigrantes vindos da Argentina e Espanha. Desde seu início, reúne atores de diversos históricos e nacionalidades, investindo na exploração da rica diversidade cultural e da complexa história do Equador, assim como questões de migração, exílio, violência política e individual e memória coletiva.

*Colombia*¹⁸ (Colômbia), *Périplo Cia Teatral*¹⁹, *El Baldio Teatro*²⁰ e *El Rayo Misterioso*²¹ (Argentina), *Lume*²² (Campinas), *Cia do Latão*²³ e *Pombas Urbanas*²⁴ (São Paulo).

Foi na primeira edição desse festival, em 2010, que trouxemos pela primeira vez a Porto Alegre o *Grupo Cultural Yuyachkani*. Nessa oportunidade assisti aos espetáculos *Adeus Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*. Participei da *Oficina de Treinamento com Objetos*, ministrada pela atriz Ana Correa, que também apresentou a demonstração *A Rebelião dos Objetos*. No mesmo ano participamos da primeira edição do *Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas*, realizado pelo SESC na cidade de Santos/SP. Lá, além de assistir a debates e conversas sobre a cena latino-americana – com pesquisadores como a cubana Magaly Muguercia, a

¹⁸ O *Teatro Taller de Colombia* (Colômbia) é um dos grupos pioneiros de teatro de rua no país. Em sua sede, localizada no bairro La Candelaria de Bogotá, desenvolve a atividade administrativa, pedagógica e artística. Em sua busca, iniciada em 1972, enfocou seu trabalho principalmente na investigação do ator e na cultura de grupo. A maioria dos seus espetáculos são apresentados em áreas populares e espaços abertos ao ar livre como praças, parques e ruas.

¹⁹ A *Périplo Cia Teatral* (Argentina) foi fundada em 1995. Seus integrantes se reuniram ao redor de um programa de trabalho sobre o ator e seu ofício, proposto por Diego Cazabat. *El Astrolabio Teatro*, em Buenos Aires, é seu centro de investigação, onde realizam as diversas atividades da companhia: a criação de espetáculos próprios, sua atividade pedagógica e a elaboração de distintos materiais teóricos e de registro.

²⁰ *El Baldio Teatro* (Argentina) é um grupo independente, radicado em Ciudad Jardín, Palomar, periferia de Buenos Aires. Fundado em 1985, com direção de Antonio Célico, dedica-se à investigação, produção e difusão teatral. Desde 1997 organizam o *Festival de la Víspera*, uma festa comunitária que enche praças, escolas e ruas com música, circo e teatro. Desde seu começo, conta com uma escola de teatro aberta à comunidade, com cursos regulares anuais para crianças, jovens e adultos.

²¹ O *Grupo Laboratorio de Teatro Rayo Misterioso* (Argentina), fundado e dirigido desde 1994 por Aldo El-Jatib, tem como principal objetivo encontrar novas formas de expressão teatral e o desenvolvimento da comunicação espetacular. Com sede em Rosário, o grupo conta com uma sala própria, o *Teatro del Rayo*, espaço onde realiza a maioria de suas atividades: laboratório teatral, sala de teatro, revista de investigação teatral, escola experimental de teatro, encontro internacional de grupos.

²² O *Lume Teatro* (Campinas), é um coletivo de sete atores fundado em 1985, que conta com apoio institucional da UNICAMP. Tornou-se referência internacional para artistas e pesquisadores no redimensionamento técnico e ético do ofício de ator. Com sede no distrito de Barão Geraldo, o grupo difunde sua arte e metodologia por meio de oficinas, demonstrações técnicas, intercâmbios de trabalho, trocas culturais, assessorias, reflexões teóricas e projetos itinerantes, que celebram o teatro como a arte do encontro.

²³ A *Cia do Latão* (São Paulo) é um grupo teatral interessado na reflexão crítica sobre a sociedade atual. Seu trabalho inclui espetáculos, atividades pedagógicas, edições, bem como uma série de experimentos artísticos. Dirigida desde sua origem por Sérgio de Carvalho, o grupo tornou-se uma referência para o teatro de São Paulo no que se refere à pesquisa estética avançada e à politização da cena. A origem do grupo está ligada à montagem do espetáculo *Ensaio para Danton* (1996), livre adaptação do texto *A morte de Danton*, de Georg Büchner.

²⁴ O *Grupo Pombas Urbanas* (São Paulo) é fruto do projeto *Semear Asas*, desenvolvido a partir de 1989 no bairro de São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo. Idealizado pelo ator, diretor e dramaturgo peruano Lino Rojas (1942-2005), o projeto tinha como objetivo formar jovens atores da periferia de São Paulo, valorizando seus conhecimentos e fortalecendo suas raízes étnicas e culturais. Em 1992 o grupo fundou o *Instituto Pombas Urbanas* no bairro Cidade Tiradentes, onde desenvolve projetos nas áreas da cultura, educação, saúde, direitos humanos e formação artística.

colombiana Beatriz Rizk, o uruguaio Roger Mirza e a brasileira Silvana Garcia –, pude assistir à obra *Feito no Peru, vitrines para um museu da memória*, que contava com quase todos os integrantes do *Yuyachkani*.

Nessa época o *Ói Nós* já estava cada vez mais imbuído em fomentar o intercâmbio entre grupos latino-americanos, especialmente aqueles com quem possui afinidades éticas e políticas. Sempre houve uma sensação de estarmos tão próximos e ao mesmo tempo tão longe de nossos pares latino-americanos. A própria ideia de realizar um festival, então, foi uma estratégia para fomentar esses momentos de encontro e troca com outros grupos que possuem trabalhos contundentes, não só do ponto de vista artístico, mas também no campo da ação pedagógica e ativista.

Conhecer o trabalho do *Yuyachkani*, grupo ainda mais longevo que o *Ói Nós Aqui Traveiz*, e seus diversos desdobramentos, nos encantou e certamente reverberou em nossas ações como coletivo. Tanto que voltamos a trazê-los para Porto Alegre para participarem de dois seminários. No final de 2010 realizamos o seminário *Teatro, performance e política*, com a participação de Miguel Rubio Zapata, diretor artístico do *Grupo Cultural Yuyachkani*, além de Ileana Diéguez, Silvana Garcia e Valmir Santos. O seminário também marcava as comemorações dos 10 anos da *Escola de Teatro Popular da Terreira da Tribo*. Em 2012 realizamos o seminário *Interstícios Cênicos – Cruzamentos entre teatralidades e performatividades na cena contemporânea latino-americana*. O encontro contou com performances, espetáculos, diálogos e reflexões sobre processos criativos. Do *Grupo Cultural Yuyachkani* participaram Miguel Rubio e Teresa Ralli, atriz que apresentou a obra *Antígona*. Como forma de nos presentear, Teresa também apresentou para os atores do *Ói Nós* a desmontagem dessa obra.

Em 2013 participamos do *Encontro cidade|corpo|ação: a política das paixões nas Américas*, realizado pelo *Instituto Hemisférico de Performance e Política* em São Paulo. Conhecemos o Instituto quando este demonstrou interesse em criar um perfil sobre o *Ói Nós Aqui Traveiz*, com uma vasta biblioteca digital, na qual hoje é possível assistir a grande parte dos espetáculos que possuem registro em vídeo. Nessa ocasião reencontramos Miguel Rubio e Teresa Ralli, além de vários artistas e pesquisadores de performance e teatro da América Latina. Assistir a diversos trabalhos e debates, trocar experiências, no contexto desse encontro, foi muito

inspirador para pensar o que significa e qual é a responsabilidade em ser artista nesse lado do mundo.

Essa experiência prática com ambos os grupos – de labor intenso e cotidiano com a *Tribo de Atuadores*, de troca com admiração pelo *Yuyachkani* – constitui o ponto de partida para pensar o *locus* desta pesquisa. Apesar do meu interesse pelo teatro e pela educação, minha formação acadêmica inicial foi em Filosofia. Paralelamente ao trabalho como atriz, pesquisadora e oficina de teatro, eu fiz o curso de Bacharelado em Filosofia na Universidade Federal do Rio Grande Sul. Durante o curso, me aprofundei nos estudos da filosofia antiga, especialmente no âmbito da filosofia prática (ética). No primeiro semestre de 2008 obtive o grau de Bacharel em Filosofia. A partir desse momento, minha experiência acadêmica deu uma guinada em direção às artes e à educação. Minha intenção tem sido aproximar o estudo teórico sobre o teatro (tanto em seus aspectos artísticos, quanto pedagógicos) com a minha experiência no fazer teatral. Por isso, cursei como aluna especial algumas disciplinas do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Educação. Por fim, o principal motivo para escolher realizar o mestrado no Programa de Pós-Graduação em Educação foi a possibilidade de estabelecer relações entre a teoria e a prática artística e pedagógica.

É importante ressaltar que faço parte de um coletivo de artistas que não desvincula o processo pedagógico do processo de criação artística. No *Ói Nós Aqui Traveiz* o processo de formação do ator se dá pela própria prática, aliada à reflexão acerca do fazer teatral e dos temas sociais, históricos e políticos relacionados às montagens criadas. Estende-se, inclusive, a projetos que visam a não só formar atores, mas também cidadãos responsáveis. Por isso, nesta pesquisa, falarei daqui para frente em ações artístico-pedagógicas. Não só as próprias oficinas, destinadas à iniciação teatral, ao teatro de rua ou ao desenvolvimento do ator, são atividades formativas, mas também as ações no campo da criação e do compartilhamento. Os processos de criação e compartilhamento formam não só os próprios atores, mas pretendem estabelecer relações pedagógicas também com o público a que se destina. Nesse sentido, assistir a um espetáculo pode se tornar uma instância de aprendizagem, que alie divertimento e reflexão, que contribua para o conhecimento dos homens sobre si e para o aprimoramento de sua condição. Como para outros grupos longevos que criaram laboratórios ou escolas, também para o *Ói Nós Aqui*

Traveiz foi importante dar esse passo. Criar a *Escola de Teatro Popular da Terra da Tribo* permitiu ao grupo sistematizar o próprio conhecimento acumulado ao longo de décadas e refletir de forma mais profunda sobre seu próprio fazer. Ao meu ver, também o *Grupo Cultural Yuyachkani* faz um teatro que pretende contribuir na formação de cidadãos que reflitam e intervenham na própria realidade. Um teatro que seja uma instância de aprendizado mútuo entre artistas e seu público. Essa característica, própria dos grupos desde sua origem, foi ganhando contornos mais delineados ao longo do tempo, na medida em que o diálogo com seu público foi se aprofundando.

Ambos os coletivos, *Yuyachkani* e *Ói Nós*, são herdeiros de uma tradição teatral latino-americana de esquerda, que os antecedeu e foi muito importante nas décadas de 1950 e 1960. Essa tradição tinha como grande motor a ideia de resistência ao poder e à cultura hegemônicas. Santiago García, fundador do *Teatro La Candelária*²⁵ da Colômbia, escreveu em 1978 um texto chamado *Resistência*, para ser debatido num encontro de grupos da América Latina. No texto, García (1978) narra uma história vivida por seu grupo e outros da cidade de Bogotá que os impactou de forma brutal. Na época, a capital colombiana já era uma cidade grande, na qual setenta por cento da população vivia em condições sub-humanas. Um grupo de quinhentas famílias morava num terreno invadido num bairro distante do centro chamado Soacha e foi desalojado com violência pela polícia e exército. As famílias foram obrigadas a ficar num espaço cercado e ao ar livre, sob intensa vigilância, dormindo ao relento num clima extremamente úmido e frio. Como chovia muito, os colchões, as roupas e os utensílios domésticos daquelas pessoas acabaram ficando no meio do barro. Alguns grupos teatrais foram convidados a se apresentar, em um ato de solidariedade e resistência às forças oficiais. No período em que permaneceram ali, puderam perceber o surgimento de um processo que Santiago García chama de “poder popular”, que se contrapõe ao poder hegemônico e gera todo um aparato de solidariedade:

Um dos rastros de solidariedade é evidentemente o material; [...] mas o outro, que para nós era um pouco supérfluo, no qual nos sentíamos fazendo um pouco de paternalismo, um pouco de romantismo, levar canções, levar

²⁵ O Teatro *La Candelaria* foi fundado em 1966 por artistas e intelectuais, incluindo Santiago García, na cidade de Bogotá. É um dos grupos mais importantes da Colômbia. Montou mais de oitenta obras, destacando-se não só pela criação de obras coletivas e solos, mas também por seus aportes teóricos. García publicou o livro *Teoría e práctica do teatro*, que se origina de reflexões sobre a prática do grupo e discute o significado da criação coletiva.

teatro, levar espetáculos, se tornou de uma importância extraordinária para essas quinhentas famílias, se tornou uma necessidade (GARCÍA, 1978, p. 139-140, tradução nossa).

Num dos dias, um longo espetáculo de quase quatro horas foi realizado por vários grupos e essa atividade lúdica foi percebida como uma necessidade urgente. Nessa mesma manhã, uma adolescente de treze ou quatorze anos deu à luz uma criança e, por sua iniciativa, deram à criança o nome de Resistência. Para Santiago García, essa criança, com o nome de Resistência resume a atitude que os fazedores de teatro devem ter com relação ao seu ofício, à sua arte. Ali não se tratava de fazer um bom ou um mau teatro, se tratava simplesmente de estar ali, solidário, da forma que cada um pudesse fazer. Ao mesmo tempo, é evidente que em momentos como esse, o que se deseja como fazedor de teatro é saber fazer tudo muito bem, “se quer participar dessa resistência, dessa luta ancestral para não nos deixarmos derrotar” (GARCÍA, 1978, p. 140). Para isso, se deseja conhecer muito bem as técnicas de teatro ao ar livre e dominar muito bem as técnicas da voz, para que as quinhentas famílias pudessem ouvir. Se quer também dominar a arte de divertir as pessoas, essas pessoas que há dias padeciam de um sofrimento não só físico, mas moral. Ali existia a urgência de uma história teatral que se fizesse palpável.

Segundo o autor, a criação de novas formas teatrais (e talvez a retomada de formas vernáculas) cumpre uma mesma urgência, de um grande público com uma fome, uma necessidade de que se faça um espetáculo. “E se esse espetáculo envolve a história, se esse espetáculo está bem feito e se esse espetáculo reflete no presente todo um passado que permite que essa resistência siga [...], seria o que justificaria encontros como o que estamos fazendo” (GARCÍA, 1978, p. 140, tradução nossa). Um teatro que responda a uma urgência que é comum, um teatro que é necessário, um teatro que faz falta: essa é a característica comum que permite o encontro e diálogo entre grupos de teatro latino-americanos tão heterogêneos, na visão de Santiago García.

Um dos legados que o teatro de grupos latino-americano de esquerda, com origem nas décadas de 1950 e 1960, deixou para os grupos que viriam a seguir é a ideia de um teatro que participa da luta dos setores sociais mais oprimidos, em prol de uma vida melhor. Um teatro de resistência que tem como eixo a luta de classes e a defesa de um projeto utópico de sociedade. Segundo Diana Taylor, o triunfo da Revolução Cubana permaneceu no imaginário de diversos artistas da América

Latina e criou um sentimento de identidade coletiva: “em vez de vinte e cinco países politicamente marginais, dependentes econômica e culturalmente, a América Latina podia imaginar-se como uma entidade unida e coerente, um produtor (em vez de importador) de imagens culturais” (TAYLOR, 2000, p. 175, tradução nossa).

O teatro de esquerda assimilava a experiência de Bertolt Brecht (1898-1956), mas a partir de realidades e particularidades da região que eram bem distintas do contexto estético, teatral e político europeu da mesma época. Cada grupo e movimento adotou perspectivas e considerações próprias com relação à influência de Brecht, pois as relações entre história e política de cada país latino-americano eram diferentes e exigiam distintas respostas. Por isso, as experiências teatrais que refletem o tema político e popular nos anos 1950 e 1960 são múltiplas e complexas. O discurso cênico era uma expressão das organizações de luta popular que buscavam responder aos acontecimentos do momento. O teatro assumiu uma responsabilidade social: mais que um processo reflexivo sobre os fatos políticos, era um forte mecanismo de ação sobre os acontecimentos políticos da época, um meio com um fim determinado e específico. Era um teatro de emergência para a transformação social e política, um teatro comprometido com a revolução.

Porém, há uma marca histórica que também une os países latino-americanos, principalmente os países do sul da América. Depois da efervescência revolucionária das décadas de 1960 e 1970, diversas ditaduras militares ou governos de tendência militarista tomaram o poder com violência e repressão. Após o fracasso da guerrilha de Che Guevara na Bolívia em 1967, a via da luta armada foi derrotada e aniquilada em quase todos os países. Para escapar da repressão e da censura, o teatro utilizaria recursos metonímicos, alegóricos e metafóricos, pois não foram poucos os grupos e artistas perseguidos. Com o fortalecimento das diversas ditaduras, esse projeto teatral revolucionário foi colocado em xeque. A crise no âmbito social refletiu no âmbito artístico: o projeto de conscientizar a população e transformar a sociedade, tomado pelos grupos teatrais de esquerda, é completamente destruído pela violência fascista e brutal das ditaduras.

É nesse contexto histórico, político e artístico que surgem os grupos *Yuyachkani* em 1971 e *Ói Nós Aqui Traveiz* em 1978. Nos anos 1970, aquilo que permite o trabalho de formação dos dois grupos teatrais é a ideia de resistência ao sistema repressivo e violento, que deixa muito claro contra quem se luta, quem é o inimigo: o estado totalitário. O regime ditatorial, aliado ao capital internacional por

intermédio de uma postura neocolonialista, deve ser suplantado e a revolução é a possibilidade de mudança social. No entanto, parece que os horrores testemunhados durante o período de ditadura e o silenciamento imposto no período de transição democrática exigem um novo discurso e novas subjetividades.

Entre os anos de 1970 e 1980, em diversos coletivos da América Latina, o apelo político mais direto convive com outras nuances artísticas, em que o político e o social são articulados de forma mais subjetiva, simbólica e intimista. Surgem encenações que buscam outras formas de relação entre atores e público, que dão ênfase especial à corporalidade do ator, à composição espacial e sonora da cena, a uma linguagem que se concretiza por meio de imagens e gestos simbólicos. Todos esses elementos possibilitam pensar novos alcances poéticos e políticos da cena.

Com relação ao contexto político e social da América Latina nos anos 1980, período de redemocratizações, há um enorme crescimento da dívida externa e o fortalecimento do neoliberalismo, ao mesmo tempo em que há um retrocesso das esquerdas. A perestroika iniciada em 1986 na União Soviética e a queda do muro de Berlim em 1989 culminam no processo de revisão e crítica ao chamado socialismo “real” e provocam uma crise no pensamento de esquerda. No entanto, ao mesmo tempo em que há decepção e ceticismo, aparecem novas formas de fazer política. Surgem, com os movimentos sociais, alternativas de cunho socialista que propõem a construção do poder a partir de suas bases, acentuando o papel do sujeito no processo revolucionário.

Se nas relações de poder anteriores a resistência dos grupos teatrais possuía um alvo bem definido, a partir da transição para a democracia as relações de poder se descentralizaram e se multiplicaram. A necessidade que os grupos têm de se posicionar como coletivo de cidadãos diante da nova situação leva à constituição de novas formas de resistência, na própria cena e fora dela. Os grupos escolhidos para esta pesquisa fazem parte desse contexto. Possuem uma trajetória de atuação na América do Sul que se inicia no período de ditaduras militares ou governos de tendência militarista. São herdeiros de uma tradição teatral de esquerda e são confrontados com urgências próprias de um período de transição para a democracia, além de buscarem novas formas de articular o político e o social na cena. É importante ressaltar, ainda, que nos dois coletivos a ação pedagógica é fundamental para a própria constituição do grupo.

A principal questão que norteou esta pesquisa, portanto, foi como as novas formas de resistência exigidas pelo momento histórico repercutiram e repercutem na constituição de subjetividades. Na década de 1970, em pleno período de ditadura militar, a resistência pressupõe a ideia de um sujeito centrado e consciente de seu papel, que luta contra um único inimigo, o regime instituído/estado totalitário. A partir do período de transição e de instauração da democracia, em que o alvo contra quem ou o que se deve lutar e resistir é muito mais difuso e descentralizado, que formas de subjetivação prevalecem? Prevalece a concepção de um sujeito que uma vez emancipado teria condições de desvelar e transformar a realidade social ou um sujeito a ser constantemente reinventado, em devir? As formas de subjetivação mudaram ao longo de sua trajetória? Houve rupturas? Como isso repercute no trabalho artístico-pedagógico desses grupos, que tipo de saberes são produzidos e o que eles nos ensinam?

Essa discussão tem como principal referencial teórico o pensamento de Michel Foucault, especialmente em relação à forma como abordaremos o material levantado. No percurso desta pesquisa, inicialmente pensei que poderia abordar a ideia de resistência como um “dispositivo pedagógico”, ou seja, um dispositivo que operasse na constituição de saberes e subjetividades. Na defesa do projeto de dissertação, no entanto, a professora Fabiana Marcello alertou para as várias dificuldades que a utilização desse conceito trazia. Em primeiro lugar, a ideia de um “dispositivo pedagógico da resistência” suporia que a resistência encontrasse lugar num dispositivo apenas para ela. Porém, a resistência se dá em todos os dispositivos, como linhas de fuga, rupturas e fraturas. Em segundo lugar, o termo “dispositivo pedagógico”, de Jorge Larrosa, implica em um conjunto de práticas de si que não estão voltadas necessariamente para a resistência. O que nos leva a uma terceira questão, a de que um dispositivo, tal como delineado por Foucault, estaria sempre voltado para a normatização, como Fabiana Marcello apontou naquela ocasião, para a produção hegemônica de sujeitos, práticas e discursos. Portanto, não caberia falar em “dispositivo pedagógico da resistência”, se o que busco salientar no trabalho do *Yuyachkani* e do *Ói Nós Aqui Traveiz* é justamente a contraposição à essa produção hegemônica e normativa.

Segundo Fabiana Marcello, o que minha pesquisa evidencia é uma genealogia do teatro popular latino-americano, com base em duas experiências. Ou seja, com base nos percursos históricos dos dois grupos, não busco uma origem

para determinadas escolhas e ações, mas pretendo entendê-las no contexto de suas emergências. Ao invés de buscar continuidade e progresso nessas trajetórias de resistência, pretendo mostrar aquilo que possuem de rupturas, que produzem novas formas de (re)existir. Portanto, será necessário discutir alguns conceitos-chave de seu pensamento, tais como relações de poder, resistência, produção de saber e práticas de subjetivação. Para abordar a história do teatro latino-americano, por sua vez, utilizo as pesquisadoras Magaly Muguercia, Diana Taylor, Ileana Diéguez e Beatriz Rizk.

Esta pesquisa consiste em uma investigação histórico-filosófica que se debruçou sobre materiais publicados acerca de e pelos próprios coletivos, tais como livros, revistas, entrevistas, artigos, folhetos, registros audiovisuais e fotográficos, sites e outros. O critério para a seleção desse material foi o diálogo com o tema dessa pesquisa, bem como sua relevância histórica. Dentre os materiais publicados pelo próprio *Yuyachkani*, podemos citar alguns livros escritos por Miguel Rubio Zapata, um dos fundadores do grupo, intitulados *Notas sobre teatro* (2001), *El cuerpo ausente: performance política* (2008) e *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011). Dentre os materiais publicados pelo *Ói Nós*, podemos citar os livros *Atuadores da Paixão* (1997) de Sandra Alencar, *A utopia em ação* (2007) de Rafael Vecchio, *Uma tribo nômade: a ação do Ói Nós Aqui Traveiz como espaço de resistência* (2008) de Beatriz Britto, *Ói Nós Aqui Traveiz: a história através da crítica* (2012) organizado por Rosyane Trotta, e *Ói Nós Aqui Traveiz: poéticas de ousadia e ruptura* (2013) organizado por Paulo Flores e Tânia Farias.

Esta pesquisa também dialoga com outras pesquisas acadêmicas já realizadas sobre os grupos. *Teatro de rua: dos grupos à sala de aula* de Narciso Telles (2007) e *Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nós Aqui Traveiz* de Gina Monge Aguilar (2013) são trabalhos que abordam ambos os grupos. Sobre o *Yuyachkani*, foram importantes para a elaboração desta pesquisa os trabalhos *Ismene redimida: la persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en antígona*, de José Watanabe y el Grupo *Yuyachkani* de Gino Luque Bedregal (2010); *A encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político* em César Vallejo e *Yuyachkani* de Carla Dameane Pereira de Souza (2013); *Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina:*

limite, alteridade, invenção: Yuyachkani, Teatro de los Andes e Lume de Andrea Paula Justino dos Santos (2011) e *Yuyachkani: teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América* de Thaís Helena Rissi de Sousa (2014). Dos trabalhos que abordam o *Ói Nós Aqui Traveiz* foram importantes os estudos *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras* de Stela Fischer (2010); *Ética, boniteza e convívio teatral entre grupos e comunidades* de Maria Amélia Gimmler Netto (2015) e *Mover-se: etnografia da desmontagem de uma atriz da Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* de Leticia Virtuoso (2015).

Depois de listar esses trabalhos já realizados sobre os grupos, cabe perguntar qual a relevância de realizar mais uma pesquisa sobre eles. Acho que a relevância desta pesquisa está justamente na articulação entre o artístico e o pedagógico. Pensar todas as ações desses grupos, desde as oficinas até os espetáculos, como ações que geram saberes e ensinam formas de se conduzir nos permite perceber os pontos em comum e outros que se distanciam nessas trajetórias. São dois coletivos longevos que ousaram arriscar-se e persistiram, apesar das inúmeras crises que possam existir no caminho de um grupo de teatro. Nos propomos aqui a refletir, de maneira transversal, quais foram as estratégias utilizadas pelos grupos para que o seu fazer teatral continuasse sendo relevante e dialogasse com seu tempo, justamente para refletir quais ensinamentos essas ações geram.

No primeiro capítulo nos aproximaremos do referencial teórico de Michel Foucault. Poderemos constatar que a resistência exigida no período de surgimento dos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, momento de intensa repressão e violência perpetrada por ditaduras militares na América do Sul, não é a mesma resistência exigida a partir do momento de transição e restauração da democracia. A crise do pensamento de esquerda acompanha uma “virada subjetiva” no âmbito das artes e das ciências sociais, que instala novas formas de articular o político e o poético na cena latino-americana e, em especial, nos trabalhos artístico-pedagógicos de ambos os grupos. A resistência se reinventa, nesse momento de fragmentação e descentralização das relações de poder, como afirmação da diferença e ensina outros modos de existência possíveis.

O próximo passo será aprofundar algumas das concepções de resistência que atravessam o trabalho de ambos os grupos. No segundo capítulo, se discutirá o modo como as práticas artístico-pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* e da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* constituem um gesto decolonial, que rompe

com a colonialidade dos saberes e das relações de poder. A partir dos conceitos de diferença colonial, colonialidade e pensamento liminar delineados por Walter Mignolo, demonstra-se como esse gesto de resistência à colonialidade participa na constituição de sujeitos e subjetividades autônomas, uma vez que produz saberes próprios. Evoca-se a independência e a potência do local, do emergente e do marginalizado frente aos imperativos universalizantes e hierárquicos.

O terceiro capítulo propõe uma reflexão sobre o feminismo e questões de gênero. A partir da experiência do *Yuyachkani* de oficinas específicas com mulheres, discute-se o lugar e o papel social do corpo feminino, construído como frágil e subalterno e alvo de interpretações e representações, que lhe rotulam de forma maniqueísta e lhe regulam conforme valores e normas impostos pelo pensamento hegemônico. Serão abordados trabalhos do *Ói Nóis Aquí Traveiz* e do *Yuyachkani* que evocam o corpo feminino como espaço de resistência, ou seja, questionam os princípios que subjagam o corpo feminino e ressaltam o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível.

O quarto capítulo discutirá algumas escolhas artísticas, que assinalam o compromisso ético e político assumido pelos grupos em lidar com a memória. Em contraposição às interpretações hegemônicas sobre nosso passado, que reproduzem um discurso dominante e universal, esses coletivos têm buscado o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, dando ênfase a outros modos de narrar e transmitir a memória.

A última concepção de resistência será apresentada no quinto capítulo, que discute a prática de criação coletiva, com suas nuances e diferenças, como espaços de experimentação e resistência ao pensamento único. Para ambos os grupos, criar coletivamente é uma atitude ética, de compromisso com um teatro que seja necessário no tempo e no lugar em que vivemos. Formar artistas-cidadãos que estejam atentos ao contexto presente, implica um trabalho constante, seja externa ou internamente, na busca por transformação. E é no encontro com o coletivo que o processo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades.

Para finalizar, serão tecidas algumas considerações que traçam paralelos entre essas distintas práticas de resistência. Elas se revelam como práticas que propõem subjetividades micropolíticas, de contraposição à macropolítica instituída e

que promovem saberes e formas de viver diferentes, que se lançam a um futuro ainda sem forma.

Para pesquisar essas novas formas de resistência que emergiram no trabalho desses grupos ao longo de sua história – e como essas formas de resistência fabricam saberes e ensinam modos de ser – é preciso, em primeiro lugar, conhecer seus percursos de resistência. Antes de fazer esse apanhado histórico dos dois grupos, porém, penso que é importante refletir sobre as urgências do nosso agora. Escrevo este texto num período de intensa conturbação política no Brasil. E não só no Brasil, mas em todo continente americano. O fascismo volta a mostrar sua face e nos vemos com o dever de defender nossa frágil democracia, conquistada por meio de muita luta, às vezes com muito sangue. Numa mirada para um passado nem tão distante percebemos que a história não segue linhas retas e contínuas. Em 1988, durante um seminário entre diversos mestres do teatro latino-americano em Havana, Juan Carlos Gené afirmava que começavam um novo ciclo e que era necessário pensar de outra maneira, sem preconceitos. Ele contrastava a visão de futuro dos anos 1960 e 1970 – marcados, segundo ele, por um "certo esquerdismo", mas também por "grandes ilusões" – com a década de 1980:

nossa realidade é tão complexa, que nos sentamos aqui, compatriotas latino-americanos de alguns países, e o melhor que pode lhes ocorrer nesse momento é a democracia cinza, liberal, formal e absolutamente carente de projetos [...] e temos que defender esses processos democráticos nos quais, no fundo, não acreditamos (GENÉ apud MUGUERCIA, 2008, p. 50, tradução nossa).

Segundo Magaly Muguercia (2008), naquele mesmo seminário, o brasileiro Fernando Peixoto e o argentino Enrique Dacal destacavam o fenômeno de fragmentação que, a partir dos processos de democratização mais recentes no sul da América, estavam desmobilizando os movimentos teatrais da Argentina e do Brasil. Ao citar as palavras de Gianfrancesco Guarnieri, Peixoto (apud MUGUERCIA, 2008, p. 50, tradução nossa) afirmou que “os movimentos acabaram: só há eventos”. Para Dacal (apud MUGUERCIA, 2008, p. 50, tradução nossa), também o movimento teatral argentino havia se desarticulado: “é como se o teatro tivesse deixado de ter projetos”.

A meu ver, parece que de novo nos encontramos num ponto em que o modelo de representação política se mostra saturado. Surge, então, novamente a questão sobre que “projetos” um teatro comprometido eticamente com a sociedade

na qual está inserido deveria ter. Os grupos teatrais que fazem parte desta pesquisa possuem uma longa trajetória de compromisso e práxis social, além do contundente trabalho de pesquisa artística. Acredito que esse compromisso se manifestou de diferentes formas ao longo do tempo e hoje se constrói como a possibilidade de construir subjetividades alternativas e autônomas, que não se alinham ao pensamento hegemônico e normativo.

GRUPO CULTURAL YUYACHKANI

O *Grupo Cultural Yuyachkani* é um grupo amplamente reconhecido por ser um laboratório permanente de formação e desenvolvimento da arte do ator e das linguagens cênicas, assim como um centro de investigação das tradições culturais peruanas e latino-americanas. Desde o princípio, seus integrantes vêm desenvolvendo uma metodologia própria em áreas como a voz, a máscara, o ritmo, a dramaturgia, o uso de objetos, entre outros. Isso os levou a criar demonstrações e oficinas compartilhadas em quase todas as cidades do interior do Peru e em encontros e festivais de diversos países do continente americano e europeu.

Yuyachkani é um nome em quéchua que significa “estou pensando, estou recordando” (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2016, p. 1). O grupo foi fundado em Lima em 1971, em pleno período de governo militar. Entre 1968 e 1980 presidiram o governo peruano dois generais. O primeiro, Juan Velasco Alvarado Geral, empreendeu um programa nacionalista de tendência socialista. O segundo, Francisco Morais Bermúdez, voltou a favorecer as classes privilegiadas com um programa conservador.

A formação inicial dos atores foi autodidata, vinda diretamente da prática, de fazerem muitas coisas juntos e estudarem textos teóricos. Miguel Rubio Zapata, Teresa Ralli e outros que fundaram o *Yuyachkani* são provenientes de um grupo colegial, que se autodenominava um teatro engajado e tinha como principal temática o conflito geracional. Insatisfeitos com a forma como o político era abordado em cena, sem referência à luta de classes e aos conflitos sociais, esses jovens estudantes criam um novo grupo. Os primeiros anos são denominados como a fase do ator heroico, referindo-se à ideia de um corpo heroico, firme, forte. Segundo Ana Correa (apud SANTILLÁN, 2012, p. 12, tradução nossa), “em toda essa primeira

etapa do grupo, Miguel fala do corpo heroico, do campesino revolucionário, do operário heroico com esses corpos construídos com força”.

Percebemos, nesse período inicial do grupo, um discurso de resistência ao sistema repressivo e violento, que deixa muito claro contra quem se luta, quem é o inimigo: o regime vigente. O estado, aliado ao capital internacional por meio de uma postura neocolonialista, deve ser suplantado e a revolução é a possibilidade de mudança social. Esse discurso em prol da revolução, que tem influência no imaginário da Revolução Cubana, pressupõe a ideia de um sujeito centrado e racional que, uma vez emancipado, será capaz de conduzir de forma autônoma as suas ações. Magaly Muguercia chama a atenção para a ênfase que o grupo dava ao componente racional:

Quando surgiu como grupo em 1971, o *Yuyachkani* estava movido pelo propósito de explicar a realidade peruana e contribuir para a sua transformação revolucionária [...]. Para que o teatro pudesse dar conta dela, era necessário manter entre o sujeito (ator, dramaturgia, espectador) e o objeto (a realidade social) uma separação que permitisse o diagnóstico veraz. Se zonas pouco controláveis da subjetividade como o afeto, a intuição ou o inconsciente infiltrassem-se no conhecimento, obviamente a distância científica diminuiria e o sujeito contaminaria o objeto, impedindo seu desvelamento (MUGUERCIA, 2008, p. 216, tradução nossa).

A obra e o pensamento de Bertolt Brecht são, assim como para outros grupos que surgiram na mesma época, uma das grandes inspirações e referências. Por isso, desde o princípio, buscam direcionar sua produção para um público excluído e marginalizado, refletindo na cena os conflitos sociais da época. Um episódio, no entanto, mostra a complexidade que implica um grupo de origem urbana querer dialogar com um público das regiões mais remotas de seu país. *Punhos de cobre* (1972) foi uma obra de denúncia que fazia alusão à luta dos mineiros e ao massacre de Cobriza, um acampamento campesino da serra central do Peru. Miguel Rubio conta que apresentavam-se vestidos apenas de calça jeans e camisetas, esse era o figurino, escolhido sob a influência do método coringa do *Teatro de Arena*. Numa comunidade, no fim da apresentação, os camponeses lamentaram que tivessem esquecido seus figurinos. Sobre o episódio ele reflete:

só muito mais tarde compreendemos porque os mineiros pensavam daquele modo. Tínhamos esquecido de algo muito mais importante do que o figurino. O que eles queriam nos dizer era que estávamos nos esquecendo do público a que nos dirigíamos. Não estávamos levando em conta suas tradições culturais. Não apenas isso, nós não os conhecíamos! [...] Como poderiam imaginar uma peça sobre eles que não incluísse seus cantos ou

as roupas das mulheres, que orgulhosamente conservam seus vestidos tradicionais, ou as figuras que contam histórias enquanto eles dançam (ZAPATA apud TAYLOR, 2013, p. 276)?

Isso marca a ruptura com a ideia preconcebida que tinham do sujeito e da cultura andina. Dá origem a algo muito importante para o coletivo, pois confrontar o trabalho com um novo público que não chega até as salas de espetáculo leva a perceber a cultura popular como um rico material para seu trabalho. A partir dessa experiência, o grupo percebe que sua estética está muito distante de toda a bagagem cultural do mundo andino. A ideia de resistência ganha outros contornos e cores, há uma reflexão mais complexa acerca da heterogeneidade étnica e cultural do Peru e da necessidade de um discurso que esteja mais próximo do público que se quer atingir. Desde então o grupo desenvolve uma permanente investigação do imaginário andino e suas expressões culturais. A noção de teatro, então, se expande para abranger a noção de festa popular, que enfatiza a participação e borra a distinção entre ator e espectador (TAYLOR, 2013).

Os governos democráticos retornaram na década de 1980, porém o país mergulhou numa forte crise política e econômica, com altíssima inflação. Paralelamente, ganhou mais presença o surgimento de dois movimentos armados que sacudiram o Peru com violência, durante vinte anos: o *Partido Comunista do Peru - Sendero Luminoso*, de orientação maoísta, e o *Movimento Revolucionário Túpac Amaru*. O conflito entre governo e grupos guerrilheiros recrudescceu e ambos os lados foram responsáveis por mortes e graves violações dos direitos humanos, especialmente em zonas rurais no interior do país. O período de conflito armado interno, também denominado “guerra suja”, afetou todos os grupos teatrais do Peru: com tantos assassinatos, torturas e desaparecimentos, a violência acabou aparecendo como temática dominante. Cada grupo afrontou essa problemática de maneira distinta, buscando novas formas de se comunicar com seu público:

surgiu [...] uma interação entre a criação cênica e as ciências sociais como atitude reflexiva dos coletivos teatrais frente aos questionamentos colocados pelo momento presente. O teatro de grupo assume como desafio histórico a presença da violência e todos os problemas anexos em sua nova dramaturgia. Essa reflexão na e sobre a cultura peruana, tanto a andina quanto a urbana, é paradigmática na busca de uma nova estética teatral (PIGA, 1992, p. 148, tradução nossa).

Esse período de busca por uma nova estética corresponde ao primeiro contato que o *Yuyachkani* tem com Eugenio Barba e a Antropologia Teatral, num encontro realizado pelo grupo *Cuatrotablas*²⁶ em Ayacucho em 1978. Inicialmente o grupo não via com bons olhos a vinda do *Odin Teatret* ao Peru e criticava a falta de conteúdo político em suas obras, mas esse encontro impacta de tal forma o coletivo, especialmente no tocante ao encontro e a troca com os espectadores, que provoca uma mudança de rumo no trabalho de ator do grupo. Segundo Miguel Rubio Zapata (apud TELLES, 2007), o nível de resposta que se estabeleceu quando o *Odin* colocou-se de igual para igual com a comunidade – apresentando o intercâmbio como base, antes da pregação ou paternalismo de levar ao povo as "ideias corretas" – levou o *Yuyachkani* a repensar a sua prática teatral. Segundo Narciso Telles, o trabalho atorial ganhou maior complexidade sem perder de vista seu posicionamento e sua função social. De um ator centrado na militância política e social se passou à “compreensão de um ator que percebe e trabalha, a partir de seus referenciais culturais, seus canais psicofísicos na construção de uma dramaturgia própria, por um procedimento de ‘treinamento’ contínuo” (TELLES, 2007, p. 56-57).

Nessa fase, o grupo organizou sua pesquisa sobre as tradições culturais peruanas, de forma a potencializar o trabalho do ator. Houve uma sistematização do treinamento e abriu-se o espaço para as pesquisas individuais. Aprofundaram o estudo de danças, máscaras e instrumentos, de codificações não só da cultura nacional, mas também da cultura ocidental e oriental.

Segundo Gina Monge Aguilar (2013, p. 56), em 1982, num período em que já não era possível viajar pelo interior do Peru devido à violência e ao conflito armado, o grupo realizou uma longa turnê pela Europa. Durante esse período, participou de um festival latino-americano no qual conheceu outros diretores e grupos latino-americanos, como Enrique Buenaventura, Atahualpa de Cioppo, Augusto Boal e *La Candelaria*. Esse encontro reafirmou a necessidade de manter contato com outros grupos latino-americanos. Na volta ao Peru, com o dinheiro juntado na Europa, o grupo conseguiu comprar uma casa no bairro Magdalena del Mar em Lima. Desde então, a *Casa Yuyachkani* funciona como um espaço de criação e de invenção, um

²⁶ O *Cuatrotablas – Teatro de Grupo* também foi criado em Lima no ano de 1971. Surge com a proposta de impulsionar um teatro popular e comprometido. A partir de 1974, sob direção de Mario Delgado, o grupo inicia uma nova etapa de trabalho, assinalada pela introspecção pessoal e a disciplina rigorosa na busca da técnica própria do ator. Em 1976, conhecem Eugenio Barba, com quem iniciam um intenso intercâmbio de experiências. Em 1978 organizam o Primeiro Encontro Latinoamericano de Teatro de Grupo em Ayacucho, com apoio da UNESCO.

centro cultural que estimula o desenvolvimento das artes cênicas, sempre aberto à comunidade.

Em 1990 Alberto Fujimori tornou-se presidente e, após um autogolpe em 1992, elaborou uma série de leis que pretendiam terminar com os grupos guerrilheiros, principalmente o *Sendero Luminoso*. Fujimori, cujo governo durou até o ano 2000, é considerado um dos maiores violadores dos direitos humanos na América Latina. Durante os anos em que o conflito armado no Peru se acirrou e não foi mais possível viajar pelo país, tornou-se necessário para os membros do *Yuyachkani* posicionar-se não apenas como cidadãos, mas como seres humanos, com todas as fragilidades decorrentes de uma situação de guerra. Foi um período de muitas dúvidas, que aparecem no próprio discurso do grupo. Assim como a maior parte da população civil, o grupo encontrava-se entre dois fogos cruzados. De um lado, grupos paramilitares ligados ao governo que cometiam atrocidades em nome de uma “batalha contra o terrorismo”. De outro, grupos de guerrilha que também acabaram cometendo atos de extrema violência contra a população civil. A ideia de um sujeito consciente de seu papel, que luta contra um único inimigo, o regime instituído, dá lugar a um sujeito cheio de incertezas, que não sabe exatamente contra quem ou o que deve lutar e resistir. Miguel Rubio Zapata (2008, p. 48, tradução nossa) comenta que as opiniões contrárias no interior do próprio *Yuyachkani* “refletiam de alguma maneira a polarização que afetava todo o país. Então, as discussões sobre o que acontecia começavam ou terminavam com a pergunta: a favor ou contra a violência?” .

Nesse mesmo período, o *Yuyachkani* percebeu que estava sendo vigiado: em frente à sede do grupo, costumavam encontrar um casal de “namorados” que se abraçava e beijava somente quando abriam a porta. Rubio Zapata (2008, p.48, tradução nossa) reflete: “não sabíamos então, nem soubemos depois, de que lado vinha o interesse por saber o que fazíamos. Essa situação fazia com que os ensaios fossem ainda mais tensos”. Com a vigilância cada vez mais acirrada e tendo de driblar a censura, recorreram a lendas e mitos do imaginário popular para falar sobre o presente. O corpo, tão frágil diante da violência, ganhou ainda mais importância no trabalho do ator. Num momento em que o corpo vale tão pouco, torna-se preciso encontrar formas mais sutis de valorizá-lo, por isso tornou-se necessária a busca por uma presença não apenas virtuosa, mas sensível. Quando o número de pessoas desaparecidas aumenta de forma alarmante, *Yuyachkani* realiza, em coprodução

com a *Associação Pró Direitos Humanos*, o *Encontro de teatro pela vida*. Esse evento surgiu da necessidade de os fazedores teatrais se posicionarem diante da barbárie e da permanente violação dos direitos humanos: “nós nos negamos rotundamente a ser cúmplices desta situação injusta” (ZAPATA, 2008, p. 47, tradução nossa).

Em 2001, houve uma grande mobilização da sociedade civil com o objetivo de pensar as consequências do conflito armado interno. É instaurada a *Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)*, que fica encarregada de investigar os crimes e violações dos direitos humanos cometidos entre 1980 e 2000. O *Yuyachkani* faz parte dessa mobilização e acompanha com apresentações de *Adeus Ayacucho*, *Antígona* e *Rosa Cuchillo* as audiências públicas e o lançamento do informe final da *CVR*²⁷. Os testemunhos dos afetados pela violência diante da comissão marcam o momento em que o país começa a tomar consciência de todo o horror perpetrado no país no período de 1980 a 2000.

Após a experiência com a *CVR*, em que a população peruana pôde testemunhar de forma direta os atos de violência que sofreram, “o grupo reflete até que ponto estiveram assumindo representações não solicitadas, dos migrantes, dos camponeses, dos mineiros e se esqueceram de falar no seu próprio nome, com sua própria voz” (AGUILAR, 2013, p. 61). Ao mesmo tempo, questionam-se se o verdadeiro ativismo político não estaria em ajudar todos a ter voz. Isso leva a um novo momento do *Yuyachkani*, de quebra histórica, em que o grupo passa a falar a partir de si mesmo: “quer dizer, a partir da mesma condição de cidadão que enxerga seu país e como sente que essa situação, esses sonhos, essas esperanças, essas dores lhe afetam no âmbito pessoal. Isso é essencial” (ZAPATA apud AGUILAR, 2013, p. 61).

Ao mesmo tempo, o grupo vem cada vez mais indagando a representação como única forma de expressão, sentindo a necessidade de experimentar novas formas. Os trabalhos mais atuais aproximam-se das artes visuais e da performance, com a criação de *ações cênicas*, uma mistura de testemunho, demonstração de trabalho, espetáculo e performance. Incorporam ao ficcional documentos reais, fotografias, vídeo, instalação, dança e jogo. As obras refletem suas indagações

²⁷ O informe final da *CVR* pode ser acessado em: <<http://cverdad.org.pe/ifinal/>>

acerca das relações entre memória pessoal e social, entre presença e representação, entre pessoa e personagem. Segundo Miguel Rubio Zapata:

Yuyachkani, como grupo com mais de quatro décadas, viveu de perto esse processo de teatros de grupo que se iniciou na América Latina há mais de cinquenta anos, quando se discutia o teatro a partir das polaridades que opunham a emoção à razão, a sala à rua, o corpo à palavra, etc., ou seja, uma teatralidade construída sobre oposições. O tempo e a experiência se encarregaram de mostrar-nos uma paleta de cores diversas e carregadas de matizes, com novos espectadores, novos espaços, novos personagens, novos temas, o desafio de inventar o teatro; esses são os sinais de uma experiência vivida num teatro de grupo no qual não deixamos de investigar sobre as novas rotas que iam aparecendo no caminho. Possivelmente “técnica mista” são as palavras que mais se aproximam da tentativa de explicar esse intento de incorporar os sinais do caminho percorrido (ZAPATA, 2013, n.p., tradução nossa).

Atualmente, o trabalho pedagógico do grupo pode ser dividido em duas frentes de ação: uma que relaciona teatro e comunidade e outra de laboratórios abertos, encontros nos quais compartilham com diversos atores e estudantes sua formação teatral e a experiência do grupo.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ

A *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* é um grupo de Porto Alegre que surge com a proposta de renovação da linguagem cênica, subvertendo a estrutura das salas de espetáculos e levando o teatro para a rua. Na busca por uma identidade, desenvolveu uma estética própria, fundada na pesquisa dramaturgica, musical, plástica, no estudo da história e da cultura, na experimentação dos recursos teatrais a partir do trabalho autoral do ator, estabelecendo um novo modo de atuação. A sede do *Ói Nóis*, a *Terreira da Tribo*, ocupa um lugar de referência na cena gaúcha, funcionando como escola de formação de atores e centro de experimentação e pesquisa cênica. A organização do *Ói Nóis* é baseada no trabalho coletivo, tanto na produção das atividades teatrais, como na manutenção do espaço.

Segundo Beatriz Britto (2008, p. 21-22), podemos perceber três fases principais no *Ói Nóis Aqui Traveiz* de acordo com certas tendências da prática cênica e com a dinâmica de organização do grupo. É importante frisar que o *Ói Nóis* sempre foi aberto a novos participantes, o que gerou, ao longo do tempo, um grande fluxo de pessoas que tiveram sua formação teatral inicial no coletivo. A primeira fase

corresponde aos anos de formação (1978-1984). A segunda fase (1984-1999) inicia com a fundação da *Terreira da Tribo*, espaço-sede do grupo. Corresponde ao período de consolidação de alguns projetos importantes, como a pesquisa sobre os grandes mitos e arquétipos da tradição teatral ocidental (*Raízes do teatro*), a circulação regular de espetáculos de teatro de rua (*Caminho para um teatro popular*) e a manutenção de oficinas em sua sede e em bairros periféricos da cidade. A terceira fase (de 1999 até os dias atuais) coincide com o despejo da *Terreira da Tribo* de seu lugar de origem e a criação da *Escola de Teatro Popular*.

O *Ói Nós Aqui Traveiz* estreou seu primeiro espetáculo à meia-noite de 31 de março de 1978, na cidade de Porto Alegre, numa clara alusão à data em que os militares comemoravam a “revolução de 1964”. Assim como outros grupos de teatro que surgiram nesse período, foi influenciado pelo contexto da ditadura militar e pela necessidade de fazer um teatro de cunho político. A década de 1970, no Brasil, foi praticamente toda marcada pela vigência do Ato Institucional nº 5, que restringiu profundamente as liberdades civis e atingiu diretamente todos os setores da sociedade. A ideia do grupo começou a ser gestada em 1977, ano marcado pela volta de grandes manifestações sociais. A estreia foi marcada por um manifesto que diz muito a respeito dos propósitos políticos, éticos e estéticos do grupo:

pedra nas veias para tentar criar uma demonstração coerente de barbárie. A selvageria como uma relação entre “civilizados”. A humilhação como coragem de suportá-la. Pedra nas veias para buscar um acontecimento teatral que negue a desumanização do indivíduo e denuncie a descaracterização consumista. Pedra nas veias para deformar aquilo que até ontem chamávamos teatro. Pedra nas veias para expor cruamente, no espaço cênico, uma figuração crítica do cotidiano. Pedra nas veias para encontrar no ator a sua desilusão, a sua frustração, a sua raiva, os seus pesadelos. Pedra nas veias para não fazer concessões ao esteticismo burguês nem aos pregões do teatro-palavra. Pedra nas veias para ir um pouco adiante da cultura de resistência. Para ousar opor-se (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ apud ALENCAR, 1997, p. 37).

Curiosamente, o primeiro espaço do grupo, o *Teatro Ói Nós Aqui Traveiz*, foi um local que tinha funcionado como uma boate com nome *Las Piedras*, com enormes pedras incrustadas nas paredes da fachada. Segundo Sandra Alencar, “pedra” significava LSD²⁸ na cultura psicodélica dos anos 1960. O acaso com o nome do espaço levou o *Ói Nós* a fazer uma alegoria relacionada à viagem alucinógena do ácido, conforme Paulo Flores (apud ALENCAR, 1997, p. 36): “se

²⁸ LSD é a sigla de *Lysergsäurediethylamid*, palavra alemã para a dietilamida do ácido lisérgico, que é uma das mais potentes substâncias alucinógenas conhecidas.

buscava no ácido a transcendência da cabeça; víamos no teatro a possibilidade de uma visão muito mais ampla do mundo”.

A insatisfação com a situação política brasileira e com o teatro que vinha sendo feito até então na cidade (seja o teatro chamado burguês ou o teatro tradicional de esquerda), levou o grupo a experimentar novas linguagens, que rompessem com a estética vigente. Segundo Jussemar Weiss, a época exigia outras coisas:

Como a efetiva troca de experiências através de um exercício coletivo de participação na descoberta da ação. Nós não víamos o teatro como sendo privilégio de alguns. O teatro era o canal pelo qual construiríamos a nossa libertação e da sociedade (apud ALENCAR, 1997, p. 31-32).

Na cena, surgiu a necessidade de romper os limites entre palco e plateia, propondo uma linguagem que atingisse o público não só pela via intelectual, mas também pela sensorial. Reduziu-se significativamente o texto e se valorizou o gesto. A atuação, dentro e fora de cena, ganhou a conotação de rebelião. O tipo de interpretação, que buscava o grotesco, deveria ser mais emotiva e menos representativa, provocando uma experiência que agisse sobre a emoção do próprio espectador. Segundo Beatriz Britto, são procedimentos que caracterizam a ação transgressora do grupo, desde o final dos anos de 1970 até os dias atuais: “a cena como presença, atuação, corporalidade, visceralidade, improvisação como processo, criação coletiva, intertextualidade, materialidade dos sentidos” (BRITTO, 2008, p. 33-34).

As principais influências desse período foram os preceitos do *Teatro da Crueldade*²⁹ de Antonin Artaud (1896-1948), com o retorno aos velhos mitos; a utilização do espaço em todos os planos possíveis; a criação de uma linguagem física baseada em signos e não palavras; e o envolvimento do espectador na cena (ALENCAR, 1997). Outras influências, segundo Beatriz Britto (2008), foram o *Teatro Oficina* em sua fase de criação coletiva, que buscava romper as fronteiras entre arte

²⁹ O *Teatro da Crueldade* é o nome dado à teoria proposta pelo ator, diretor, poeta e teórico francês Antonin Artaud (1896-1948), que faz uma crítica à cultura do espetáculo e à racionalidade da sociedade ocidental. Para Artaud, o teatro deveria abalar as certezas adotadas pela sociedade. A origem desse pensamento teve influência dos movimentos dadaísta e surrealista. Em 1932, é publicado o primeiro *Manifesto do Teatro da Crueldade* e, em 1938, o livro *O Teatro e Seu Duplo*. Sobre a utilização do espaço em todos os planos possíveis, podemos vislumbrar a influência de Artaud no teatro de vivência do *Ói Nós*: “Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de lugar único, sem divisões nem barreiras de qualquer tipo, e que se tornará o próprio teatro da ação. Será restabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre ator e espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela. Esse envolvimento provém da própria configuração da sala” (ARTAUD, 2006, p. 110).

e vida por meio de *happenings*³⁰; o *Teatro Pânico* de Fernando Arrabal (1932-), com sua preocupação em uma relação direta, e muitas vezes agressiva, com os espectadores; e o *Living Theatre* de Julian Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926-2015), que fazia um teatro de contestação política aliado a uma linguagem que rompia com as convenções, além da renúncia ao modelo de estrutura empresarial, para a instauração de uma coletivização das funções de produção. Outras influências que se tornarão marcantes na trajetória do grupo são: Bertolt Brecht (1898-1956), com sua crítica social e política; Jerzy Grotowski (1933-1999), com a noção de desnudamento do ator (principalmente a partir de 1987 com o espetáculo *Ostal*); e o *Odin Teatret* de Eugenio Barba (1936-), no trabalho com a presença cênica e a partitura de ações (influência mais tardia, a partir da segunda metade da década de 1990).

O grupo realizou no *Teatro Ói Nós Aqui Traveiz* diversas encenações de impacto, que causaram grande repercussão na cena artística porto-alegrense. O jornalista Décio Pressler (apud ALENCAR, 1997, p. 41), em abril de 1978, adverte: “o público acostumado às montagens digestivas e tradicionais certamente ficará chocado com as proposições do grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*”. O crítico teatral Cláudio Heemann (apud ALENCAR, 1997, p. 41), referindo-se à estreia do grupo, constata: “há vinte anos, Porto Alegre não produzia um espetáculo com propósitos tão devastadores”. Após a interdição do teatro com apenas um mês de funcionamento, o grupo iniciou uma batalha pela sua reabertura, ao mesmo tempo em que se abriu para novos participantes vindos de diversas oficinas. O coletivo se renovou, porém em 1980 o *Teatro Ói Nós Aqui Traveiz* fecha de vez por falta de viabilidade econômica. Paralelamente, o grupo sempre participou ativamente de manifestações políticas, como o movimento pela anistia, contra o aumento de passagens, a favor das greves de bancários e operários da construção civil.

Ainda em 1980, seus integrantes alugaram um sobrado antigo, no qual passam a viver em comunidade e fazer laboratórios de pesquisa teatral, chamado de *Casa para aventuras criativas*. O espaço era gerido com base nos princípios da solidariedade, autogestão e anarquismo. Na *Casa* foram preparadas as primeiras

³⁰ Segundo Beatriz Britto, o *Living Theatre* tem seu processo de criação centrado no *happening*, no qual “a simbiose entre arte/vida, a ideia de viver como ato de experimentação e resistência conduz a um processo de ruptura das convenções teatrais, um processo de desteatralização da cena que manifesta-se em procedimentos tais como a criação coletiva, o uso radical da improvisação e o fim da separação entre palco e plateia chegando até o comprometimento físico do público, criando uma nova poética teatral em que o processo importa mais que o produto” (BRITTO, 2008, p. 35).

intervenções cênicas em manifestações ecológicas e pacifistas, com grandes bonecos e máscaras, que seriam interrompidas pela repressão policial. Também na Casa, iniciaram os ensaios de um novo espetáculo que se chamaria *O Amargo Santo da Purificação* e utilizaria textos de Renato Tapajós (1943-), Jean Paul Sartre (1905-1980) e Allen Ginsberg (1926-1997) para falar sobre a resistência armada e o movimento de guerrilha; porém o roteiro foi vetado pela Censura Federal.

A segunda fase do *Ói Nós* iniciou em 1984 com a constituição da *Terreira da Tribo*, em um grande galpão alugado na Cidade Baixa, um bairro de agitação cultural e boemia, na região central. Esse lugar permitiu diferentes aproveitamentos do espaço cênico e o desenvolvimento de uma linguagem própria que passou a ter um caráter mais ritual em relação ao período anterior, que era mais próximo da linguagem do *happening*. Passou a funcionar como um centro cultural, aberto às mais diversas manifestações artísticas: teatro, música, filmes, oficinas de arte, debates, festas, além do funcionamento de um bar e casa de lanches naturais, que manteria o espaço durante alguns anos até 1989.

A constituição da *Terreira* correspondia ao período em que, depois de vinte e um anos de ditadura militar, um civil assumiria a presidência. Porém, derrotada a campanha pelas eleições diretas, o movimento *Diretas Já*, nenhuma mudança significativa iria acontecer. A transição para a democracia aconteceu, como anunciou o último presidente militar, por meio de uma abertura “lenta, gradual e segura”.

Além das atividades culturais que aconteciam diariamente, a partir de 1985 passaram a ser realizadas diversas oficinas abertas e gratuitas: *Teatro livre*, *Experimentação e pesquisa cênica*, *Expressão e movimento*, *Teatro de rua*, *Máscaras e adereços*, *Teatro ritual*, *Canto e percussão*. Segundo Paulo Flores (2013, p. 13): “a *Terreira* consolidou o trabalho do *Ói Nós Aqui Traveiz*. Possibilitou aprofundar a investigação do trabalho do ator e do espaço cênico”. Esse período corresponde, sob influência de Jerzy Grotowski, à busca por um desnudamento do ator, que parte do íntimo de seu ser e de seus instintos, para ultrapassar os seus próprios limites e condicionamentos. Essa investigação levou à criação do que se chamou *Trilogia da Condição Humana*, com *As Domésticas* de Jean Genet em 1985, *Fim de Partida* de Samuel Beckett em 1986 e *Ostal* em 1987.

As oficinas teatrais que investigavam o trabalho do ator também eram dirigidas para a criação de espetáculos de rua. Com a abertura democrática, tornou-

se possível repetir intervenções cênicas na rua sem ser reprimido e ter seus adereços destruídos pela polícia. O primeiro trabalho de rua do *Ói Nós* foi *Teon – Morte em Tupi-Guarani*, que estreou em 1985. O espetáculo abordava a colonização e o aniquilamento da cultura indígena. Com esse espetáculo iniciou-se a experiência do teatro de rua, de intervenção direta no cotidiano da cidade, que tornou-se uma das principais vertentes de trabalho do grupo.

Em seguida, a *Tribo* cria uma série de encenações para teatro de rua que irá percorrer as ruas, praças, bairros e vilas populares da cidade. Com o intuito de contagiar e criar empatia com os mais diversos públicos, a pesquisa estética para a rua foi intensificada. Surgem elementos como o uso da máscara, a criação de bonecos de grandes proporções, a utilização da música, do canto, da dança e das pernas-de-pau. Essa é a semente da ação *Caminho Para Um Teatro Popular*, organizada em 1988 e desenvolvida até hoje. Trata-se de um circuito regular de apresentações de teatro de rua com o objetivo de democratizar o espaço da arte, com espetáculos que façam um questionamento crítico da realidade. Também em 1988 nasce a ação *Teatro Como Instrumento de Discussão Social*, que realiza oficinas teatrais com jovens e adultos de bairros populares da região metropolitana.

A partir do final de 1987, a vertente que o *Ói Nós* irá denominar de teatro de vivência começou a tomar forma com a criação do projeto *Raízes do Teatro*, que investiga as origens ritualísticas do teatro, o seu caráter sagrado e o contato com as forças da vida. A proposta é que os atores, tais quais sacerdotes, convidem o público a tomar parte de uma celebração, que possui um caráter liminar³¹, em que são borrados os limites entre o vivido e o representado. O teatro de vivência busca

³¹ A partir do diálogo e colaboração entre o antropólogo Victor Turner e o pesquisador e encenador Richard Schechner, são exploradas as similaridades e as diferenças entre o arranjo cultural e performático do drama social e do drama estético. No centro dessa relação entre o drama social e o drama estético estão os conceitos de “performance” e “drama”. Podemos observar uma estrutura dramática dentro dos dramas sociais, de forma análoga às estruturas cênicas, que expressam o potencial teatral da vida social. Turner aponta que no drama social também emerge a liminaridade, não na dimensão sagrada que as situações de margem ou *limen* aparecem nos rituais de passagem separados da vida cotidiana que o antropólogo Arnold Van Gennep pesquisou e delineou, mas na própria sociedade. De acordo com Schechner, “Turner percebeu que existia uma diferença entre o que acontecia em culturas tradicionais e culturas modernas. Com a industrialização e a divisão do trabalho, muitas das funções do ritual são retomadas pelas artes, entretenimento e recreação. Turner usou o termo liminoide para descrever tipos de ações simbólicas que ocorreram em atividades de lazer, similares ao ritual” (SCHECHNER, 2012, p. 66). Victor Turner apontou quatro fases que operavam no drama social: 1) fenda; 2) crise; 3) ação reparadora; 4) reintegração. Na segunda fase emerge a liminaridade, como uma antiestrutura que põe em crise os sistemas e hierarquias sociais. No âmbito dos Estudos das Performances, podemos demarcar situações cênicas e políticas liminares que desafiam o *status quo*, remodelando estruturas sociais e buscando novas possibilidades de organização.

uma forma de relação aberta e sincera com o público, em que atores e espectadores partilhem de uma experiência comum, que tenha a intensidade de um acontecimento, capaz de produzir novas formas de percepção da realidade. Em fevereiro de 1990, após dois anos de pesquisa, estreia *Antígona – Ritos de Paixão e Morte*. O projeto *Raízes do Teatro* terá continuidade com *Missa para atores e público sobre a paixão e o nascimento do Dr. Fausto de acordo com o espírito de nosso tempo* (1993), *Aos que virão depois de nós – Cassandra in Process* (2002) e *Medeia Vozes* (2013).

Na segunda metade da década de 1990, vários membros que estavam há anos no coletivo deixaram o *Ói Nós*. Ao mesmo tempo, com uma enorme dificuldade econômica para a manutenção de seu espaço alugado, o grupo começa uma campanha pública pela preservação da *Terreira da Tribo*, que toma as ruas da cidade e conta com amplo apoio da população. Segundo Paulo Flores:

entre 1995 e 1998 a *Terreira* passa a ser debatida em todos os fóruns da cidade que privilegiem a questão cultural. Sempre contando com o apoio popular, o *Ói Nós Aqui Traveiz* enfrentou a falta de vontade política da administração municipal que se dizia popular e de esquerda. Os anos de 1997 a 1999 foram os mais duros na história dos atuadores. Vários integrantes deixaram a *Tribo* e a *Terreira* teve que deixar o bairro Cidade Baixa (FARIAS; FLORES, 2013, p. 17).

Novos integrantes oriundos das diversas oficinas foram incorporados ao *Ói Nós*. Segundo Beatriz Britto, para preparar os novos membros surgiu a necessidade de um treinamento mais sistemático a partir da investigação em relação à improvisação e às sequências de ações. Esse treinamento, que visa intensificar a presença do ator, tem grande influência na Antropologia Teatral de Eugenio Barba.

A mudança de endereço da *Terreira da Tribo*, no final de 1999, para o bairro Navegantes, numa zona industrial da cidade, corresponde ao início de uma nova fase na trajetória do grupo. A primeira ação no novo espaço foi a criação da *Escola de Teatro Popular*, que oferece de forma gratuita para a cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, além de seminários e ciclos de discussão sobre a cena contemporânea, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. A principal atividade da *Escola* é a *Oficina para formação de atores*, com aulas diárias e duração de dezoito meses.

Desde então, o *Ói Nós Aqui Traveiz* desenvolve sistematicamente projetos nas áreas de criação, compartilhamento, formação e memória. Realiza seminários

que trazem artistas, professores e pesquisadores brasileiros e latino-americanos para discutir a cena contemporânea. Realiza todo ano a *Mostra Ói Nós Aqui Traveiz – Jogos de Aprendizagem*, com apresentações de exercícios cênicos realizados nas oficinas, trocas de experiências e debates. Essa mostra deu origem, em 2010, ao *Festival de Teatro Popular – Jogos de Aprendizagem*. Em 2004, cria o selo *Ói Nós Na Memória*, com livros e DVDs que registram a trajetória estética e política do grupo, assim como o processo de criação dos seus principais espetáculos. Em 2006, lança a *Cavalo Louco – Revista de Teatro*, publicação regular que traz reflexões sobre o fazer teatral, o teatro de grupo e os seus espaços de criação.

Mesmo com amplo reconhecimento pelo seu trabalho artístico e pedagógico, a especulação imobiliária volta a obrigar o *Ói Nós Aqui Traveiz* a mudar de endereço. Desde 2009, a *Terreira da Tribo* mantém-se em novo prédio alugado, no bairro São Geraldo. A *Tribo de Atuadores* volta a reivindicar da nova administração municipal um espaço público para a construção de um prédio para abrigar a *Terreira da Tribo*. Em 2008, a prefeitura de Porto Alegre destina, em comodato, um terreno na Cidade Baixa para a construção definitiva. Desde então, há um empenho para transformar o sonho de uma sede permanente em realidade, apesar de todos os entraves burocráticos que a construção de um centro cultural público implique.

1 ESTRATÉGIAS DE RESISTÊNCIA

Não faltaria quem dissesse que resistir é um ato reacionário, uma simples reação, e que a ação do grupo era ação e não reação. [...] resistir significa manter-se em firme propósito de conectar o futuro e não na ideia de simplesmente reagir ao presente. [...] resistir é manter abertos os vínculos com o futuro ainda sem nome e informe.
Silvio Ferraz (apud BRITTO, 2008, p. 17)

1.1 ANTECEDENTES: TEATRO POPULAR LATINO-AMERICANO NOS ANOS 1950 E 1960

A forma de resistência presente no período inicial dos grupos *Ói Nós* e *Yuyachkani* tem, em certa medida, herança no denominado *Nuevo Teatro* ou *Teatro Independiente Latino-americano*. A identidade desse teatro foi construída principalmente pelas temáticas abordadas e pela função social e política que o teatro deveria cumprir. Esse teatro de esquerda, politicamente engajado, surgiu mais ou menos nas décadas de 1950 e 1960, tendo como compromisso o processo revolucionário incitado pela vitória da Revolução Cubana. Foi com o *Nuevo Teatro* que se gestou a ideia da criação coletiva, que veio a ser uma das marcas do teatro latino-americano, mesmo com as mudanças no âmbito político e artístico que viriam depois. Também no Brasil travou-se um diálogo muito produtivo sobre o teatro popular, que foi interrompido de forma brusca com o golpe de 1964. Podemos afirmar que a maior parte dos grupos teatrais latino-americanos desse período buscou o trabalho coletivo como forma de criação e organização, assim como o compromisso com um teatro popular. Mesmo que não tivesse como objetivo principal a renovação das linguagens cênicas, a criação coletiva desse período teve resultados poéticos e estéticos surpreendentes. Porém, em geral, o mais importante era a temática das obras, seu contexto social e o engajamento numa corrente de pensamento político.

Domingo Piga (1992) aponta algumas características gerais e constantes do teatro de grupo no Peru na época do surgimento do *Yuyachkani*, que podem ser estendidas ao teatro de grupo latino-americano da década de 1970. Entre elas, estão as influências de Constantin Stanislavski (1863-1938), Bertolt Brecht (1898-1956), Jerzy Grotowski (1933-1999), Peter Brook (1925-); a preferência pela criação coletiva; a busca de uma identidade própria fazendo um teatro questionador, com

temática de compromisso social; a necessidade de fazer um teatro novo que represente o protagonismo do povo; o compromisso com a revolução no processo de mudança social. Também são características a aspiração ao profissionalismo; a compreensão do grupo como um coletivo no qual todos são partícipes iguais, com a prática do multiofício; o resultado como produto de uma urgência que responde às necessidades do momento, do lugar e do público; a incorporação das festas e das manifestações populares; os espaços físicos não convencionais, como praças, parques e quadras esportivas no lugar da sala convencional, inacessível ao público popular. Ressaltamos ainda a permanente reflexão sobre o fazer teatral por intermédio da investigação, de seminários e de oficinas; e a realização de um teatro sem apoio nem subvenções do estado ou outras instituições.

A experiência de Bertolt Brecht teve muitas reverberações no teatro latino-americano a partir dos anos 1950, no momento de disputas da Guerra Fria, em que a mobilização popular na América Latina se acentua e se torna símbolo da renovação política mundial após a Revolução Cubana. São anos pontuados por uma massiva e vigorosa vontade de emancipação que culminam em formas violentas de repressão. Segundo Luis Ignacio García (2011, p. 68, tradução nossa), “a presença de Brecht resultou oportuna tanto por seu alento marxista, que dialogou com a paixão revolucionária desatada, quanto por sua militância antifascista, que contribuiu para a crítica das ditaduras latino-americanas”.

Devido à realidade e à particularidade de cada região e país do continente, cada grupo e movimento adotou perspectivas e considerações próprias do teatro brechtiano, articulando o fazer teatral com a possibilidade de transformação social. Essa influência pode ser percebida pela grande quantidade de encenações de suas obras dramatúrgicas no período. Porém, a técnica teatral de Brecht teve muito mais impacto ao contribuir para a criação de uma nova forma estética aliada a um pensamento político próprio. Importantes grupos assimilaram, de forma múltipla e variada, elementos do teatro brechtiano: *La Candelaria* dirigido por Santiago García e *Teatro Experimental de Cali (TEC)* dirigido por Enrique Buenaventura na Colômbia; *Teatro de Arena*, *Teatro Oficina* e *Grupo Opinião* no Brasil; o uruguaio *El Galpón* dirigido por Atahualpa del Cioppo.

Os grupos do *Nuevo Teatro* deixaram como herança a promessa de resistência ao sistema hegemônico, de natureza imperialista e neocolonialista. Essa promessa moldou o discurso e os modos de ser de diversos artistas e grupos de

teatro que viriam a seguir. Os dois grupos abordados nesta pesquisa, *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, surgem nesse contexto, com um discurso de resistência direta ao poder instituído e centralizado dos governos militares.

Ambos os coletivos foram formados por jovens estudantes interessados em fazer um teatro comprometido eticamente com a sociedade da qual faziam parte. Por isso, desde o princípio, os temas abordados em suas pesquisas possuem cunho social e as camadas da população normalmente marginalizadas passam a ganhar voz. Muito cedo sentiram necessidade de realizar oficinas teatrais em comunidades fora dos centros urbanos, para que o teatro contribuísse de alguma forma na busca de uma vida melhor para toda a população. Ambos os grupos, também, estavam comprometidos em fazer um teatro de ruptura com os parâmetros tradicionais de então. Na fala de Ana Correa, atriz do *Yuyachkani*, percebemos que a busca por um teatro não tradicional e comprometido com a realidade peruana está presente desde o surgimento do grupo:

na primeira etapa do trabalho do *Yuyachkani* nós concebemos o que não queríamos fazer. Não queríamos fazer um teatro tradicional nem um teatro que se divorciasse da realidade. *Yuyachkani* começa com um teatro que deveria refletir sobre o que acontecia no Peru na década dos anos setenta (CORREA apud ROJAS-TREMPE, 1994, p. 159, tradução nossa).

No caso do *Ói Nós Aqui Traveiz*, desde o período de criação do grupo, além da crítica ao teatro de apelo comercial e burguês, também era criticado o teatro de esquerda tradicional, amparado por marcos formais que não contribuíam para a resistência política e estética que o momento exigia. Segundo Paulo Flores, um dos fundadores do grupo:

surgia um grupo radicalmente diferente das noções teatrais dos grupos de resistência-política já existentes no país. Além da contestação direta ao poder estabelecido, o teatro do *Ói Nós Aqui Traveiz* vai levantar uma crítica contundente contra o teatro de esquerda, ao dizer que eles estavam realizando um teatro de cunho ideológico antiburguês, mas dentro dos marcos formais do realismo burguês (FLORES; FARIAS, 2014, p. 11).

O discurso da resistência, herdado do movimento teatral dos 1950 e 1960, molda a conduta dos dois grupos desde o seu surgimento. Chamo a atenção para a questão do discurso, pois para o filósofo Michel Foucault, o discurso não descreve os objetos que lhe são exteriores, o discurso “fabrica” os objetos sobre os quais fala.

Foucault (2002, p. 56) afirma que o discurso não deve ser entendido “como conjunto de signos, mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam”. Essa premissa propõe um modo de olhar e entender como os discursos se constituem e quais são os mecanismos e os procedimentos de produção de verdade que eles podem estabelecer. Analisar o discurso, então, tem como objetivo “revelar as práticas discursivas em sua complexidade e em sua densidade; mostrar que falar é fazer alguma coisa – algo diferente de exprimir o que se pensa, de traduzir o que se sabe e, também, de colocar em ação as estruturas de uma língua” (FOUCAULT, 2002, p. 237).

Ao mesmo tempo em que se herda – e coloca em ação – o discurso de resistência do *Nuevo Teatro*, já há uma crítica às formas cristalizadas utilizadas pelo teatro de esquerda. Em Porto Alegre, o *Ói Nós* cumpriu um papel importante e de grande significação ao contestar o teatro de então, tanto o teatro de apelo comercial quanto o de esquerda. Jussemar Weiss (apud ALENCAR, 1997, p.31) afirma que “a partir da ditadura, houve um retorno às formas mais convencionais: sem pesquisa, sem nenhum tipo de ousadia ou rompimento”. Para o coletivo, a época trazia novas exigências como, por exemplo, novas formas de se relacionar com o público.

Podemos afirmar, portanto, que a noção de resistência esteve presente nas ações dos grupos *Ói Nós* e *Yuyachkani* desde seu princípio, participando na constituição de subjetividades. Nos anos 1970, a necessidade de resistir à cultura hegemônica produz saberes que de alguma forma conduzem e ensinam modos de ser: os sujeitos desses coletivos se reconhecem como artistas-criadores, responsáveis por seus atos e narrativas, que devem buscar novas formas de contestação no âmbito político (que deem conta do momento histórico) e novas poéticas na cena. Segundo Ana Correa:

acontece o colapso da esquerda no mundo inteiro e o Peru explode em mil pedacinhos que não conseguem dialogar. Enquanto o *Yuyachkani* segue seu caminho, nos desorganizamos, mas começamos a mirar utopias, direitos cidadãos. De querer transformar o mundo passamos às pequenas ações, os verdadeiros círculos de encontro com as mulheres violentadas, os filhos desaparecidos, as crianças; miramos ali onde a cura começa a misturar-se com a vida. Falamos dos direitos cidadãos, de olhar a comunidade em seu redor (apud SANTILLÁN, 2012, p. 12, tradução nossa).

O depoimento de Ana Correa deixa evidente que, após a crise da esquerda, a necessidade de encontrar novas formas de resistência leva a pequenas ações,

relacionadas com a comunidade em torno do grupo. Isso leva o *Yuyachkani* não só a apresentar seu trabalho em regiões remotas, longe dos grandes centros urbanos, para comunidades de camponeses, mas também a realizar diversas ações pedagógicas, como oficinas teatrais que visem a discussão sobre direitos humanos:

no campo social, tem orientado sua ação em torno de um objetivo principal: contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da memória cidadã para propiciar uma vida com direitos e oportunidades para todos. Com ênfase na memória e sua constante manutenção, revalorização e revisão (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2016, p. 1, tradução nossa).

No *Ói Nóis* e *Yuyachkani*, desde seu surgimento, a noção de resistência transformou a experiência que os sujeitos desses coletivos tinham de si, ensinando a necessidade de se contrapor à cultura hegemônica e normativa. No trabalho pedagógico dos grupos, a resistência leva à necessidade de formar artistas competentes não apenas no seu ofício, mas cidadãos responsáveis e comprometidos com a transformação social.

Resistir pressupunha contrapor-se à cultura hegemônica normalmente aceita pela sociedade. No caso do *Yuyachkani*, isso foi transformado em uma militância política fora de cena, em que os membros do grupo militavam em partidos de esquerda. Ana Correa afirma, com relação à função política do teatro, que o “*Yuyachkani* inicialmente tem como objetivo aproximar-se dos setores populares. [...] antes de fazer uma obra, começa a fazer escritos sobre o teatro, colocações sobre a função do teatro, da cultura, um teatro a serviço das lutas populares do país” (CORREA apud ROJAS-TREMPE, 1994, p.160, tradução nossa). Sobre a ideia de um corpo heroico, Miguel Rubio Zapata, atual diretor artístico e um dos fundadores do grupo, afirma: “[...] um corpo preparado para sair na rua, intervir no espaço público, em cena é um corpo ativo e com força” (ZAPATA apud AGUILAR, 2013, p. 52). A presença, desenvolvida no trabalho do ator, era entendida como força e rigidez. Era um momento de certezas, do braço em riste, do punho fechado, do desejo de transformar o mundo.

No período inicial do *Ói Nóis Aquí Traveiz*, a contraposição à cultura hegemônica significa, em primeiro lugar, uma “guerra declarada contra o que chamava de teatro burguês” (ALENCAR, 1997, p. 31). O grupo buscou uma estética própria que visava romper com o teatro porto-alegrense de então. Uma questão a ser explorada era a relação entre atores e espectadores, por isso tornou-se urgente

a quebra da divisão entre palco e plateia e a pesquisa por uma linguagem que atingisse o público principalmente pela via sensorial e não apenas intelectual. Os temas colocados em cena eram sempre políticos e tinham a ver com a realidade brasileira e a retomada das grandes manifestações sociais. A determinação do grupo era usar o teatro para fazer um trabalho revolucionário, “uma conscientização coletiva a partir de seus próprios integrantes” (ALENCAR, 1997, p. 31).

O corpo que se buscava em cena era um corpo deformado e grotesco: “pesquisamos uma nova forma de interpretar o texto, a partir da distorção da voz e dos movimentos. Utilizamos o grotesco como linguagem e criamos um cenário que nos permitia agir sobre a emoção do espectador” (ALENCAR, 1997, p. 31). O ímpeto de rebeldia e contestação do período inicial, com uma linguagem teatral “crua, debochada, violenta, livre, grotesca” (HEEMANN apud ALENCAR, 1997, p. 40), causou muita polêmica e reações adversas numa grande parte do público. Embora fosse reconhecido como vanguarda, o grupo foi constantemente criticado tanto por sua linguagem violenta quanto pelo modo de ser fora dos padrões de seus integrantes. Segundo o jornalista e crítico Antônio Hohlfeldt:

o *Ói Nós* surgia como uma coisa absolutamente diferente e sob vários aspectos. Um deles era exatamente o modo de ser das pessoas. O negócio meio que assustava. [...] Nos anos 70, com toda a ditadura, com todo o reacionarismo [...], era uma agressão absoluta à moralidade da sociedade porto-alegrense (apud ALENCAR, 1997, p. 41).

As estratégias de resistência às estruturas de dominação e aos valores estabelecidos pela maioria, encontradas pelos grupos *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Yuyachkani*, foram se diversificando ao longo do tempo, conforme as determinações exigidas pelos momentos históricos. Antes de falarmos sobre o período de transição democrática, vivido em diversos países da América do Sul, que exige dos dois grupos novas subjetividades, novas formas de se refletir, narrar e conduzir, devo elucidar qual concepção de resistência trazemos aqui.

Partirei da noção apresentada por Michel Foucault no primeiro volume de *História da Sexualidade*. Segundo o filósofo, a noção de resistência deve ser sempre analisada em relação ao poder que, por sua vez, não deve ser compreendido como um conjunto de instituições ou aparelhos que garantam a sujeição dos indivíduos. O poder não tem como regra a sujeição e não é a representação de uma unidade global de dominação. Deve-se entender o poder como:

a multiplicidade de correlações de força imanentes ao domínio onde se exercem e constitutivas de sua organização; o jogo que, através de lutas e afrontamentos incessantes as transforma, reforça, inverte; os apoios que tais correlações de força encontram umas nas outras, formando cadeias ou sistemas ou, ao contrário, as contradições que as isolam entre si; enfim, as estratégias em que se originam e cujo esboço geral ou cristalização institucional toma corpo nos aparelhos estatais, a formulação da lei, nas hegemonias sociais (FOUCAULT, 2007, p. 89).

Foucault (2007) introduz em seguida uma série de proposições sobre o poder. Em primeiro lugar, não é algo que se possui, que possa ser adquirido ou compartilhado, mas é exercido a partir de muitos pontos e em relações heterogêneas. As relações de poder não são exteriores a outros tipos de relações, mas lhe são imanentes. As relações de poder não têm por princípio uma oposição binária entre dominadores e dominados, na qual o poder se exerça sempre de cima para baixo. Ao mesmo tempo, não há como escapar dele, pois está em toda parte e provém de todos os lugares. Além disso, as relações de poder são intencionais e não subjetivas, ou seja, possuem uma mira e um objetivo, mas isso não quer dizer que resulte da decisão individual de um sujeito ou grupo de sujeitos.

O filósofo finaliza com a célebre proposição “onde há poder, há resistência” (FOUCAULT, 2007, p. 91). Ou seja, a resistência nunca se encontra em relação de exterioridade, mas de imanência com o poder. Os distintos pontos de resistência representam o outro termo nas relações de poder. Elas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência, que estão presentes em toda a rede de poder e representam, nas relações de poder, o papel de adversário, de alvo, de apoio, de saliência que permite a apreensão. Para Foucault:

não existe, com respeito ao poder, *um* lugar da grande Recusa – alma da revolta, foco de todas as rebeliões, lei pura do revolucionário. Mas sim resistências, no plural, que são casos únicos: possíveis, necessárias, improváveis, espontâneas, selvagens, solitárias, planejadas, arrastadas, violentas, irreconciliáveis, prontas ao compromisso, interessadas ou fadadas ao sacrifício; por definição, não podem existir a não ser no campo estratégico das relações de poder (FOUCAULT, 2007, p. 91).

Os pontos, os nós, os focos de resistência se distribuem no tempo e no espaço de forma irregular, com maior ou menor intensidade. Podem provocar o levante de grupos ou indivíduos de maneira definitiva, às vezes gerando grandes rupturas. No entanto, é mais comum os pontos de resistência serem móveis e transitórios, introduzindo na sociedade “clivagens que se deslocam, rompem

unidades e suscitam reagrupamentos, percorrem os próprios indivíduos, recortando-os e os remodelando, traçando neles, em seus corpos e almas, regiões irredutíveis.” (FOUCAULT, 2007, p. 92).

Em *A Microfísica do Poder* (FOUCAULT, 1996), na entrevista intitulada *Não ao sexo rei*, Foucault afirma que a resistência não é uma substância, não é anterior ao poder que ela enfrenta, mas é coextensiva e contemporânea. Para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder: inventiva, móvel, produtiva. “Que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente” (FOUCAULT, 1996, p. 241). Segundo o filósofo, no momento em que há uma relação de poder, há a possibilidade de resistência. Não somos aprisionados pelo poder, pois é sempre possível modificar a dominação que a relação de poder tenta exercer em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa.

É preciso ressaltar que, para Foucault, o poder só se exerce sobre sujeitos livres, ou seja, sujeitos que têm diante de si um campo de possibilidades, de condutas ou reações diversas. Quando um indivíduo ou grupo social bloqueia um campo de relações de poder, de maneira a torná-las fixas e imóveis, sem possibilidade de reverter o movimento (seja por instrumentos econômicos, políticos ou militares), estamos diante de um estado de dominação. Nesse caso, não há confronto entre poder e liberdade, mas apenas determinações das quais não se pode escapar. Na condição da dominação total dos sujeitos, a liberdade não se torna possível. No texto *O Sujeito e o Poder*, Foucault afirma que no complexo jogo das relações de poder, a liberdade aparece como condição para a própria existência do poder:

ao mesmo tempo sua precondition, uma vez que é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça, e também seu suporte permanente, uma vez que se ela se abstraísse inteiramente do poder que sobre ela se exerce, por isso mesmo desapareceria, e deveria buscar um substituto na coerção pura e simples da violência (FOUCAULT apud DREYFUS; RABINOW, 1995, p. 244).

Na continuação, Foucault também afirma que a liberdade aparece como oposição a um exercício de poder que tende, enfim, a determiná-la inteiramente. A liberdade estabelece uma relação agonística³² com o poder, “uma relação que é, ao mesmo tempo, de incitação recíproca e de luta” (FOUCAULT apud DREYFUS;

³² Segundo DREYFUS e RABINOW (1995), o neologismo do termo agonística está vinculado à palavra grega *agonismo*, que significa “um combate”, sugerindo um combate físico no qual os opositores desenvolvem estratégias de reação, como se estivessem em uma sessão de luta.

RABINOW, 1995, p. 245); não uma oposição de termos que se bloqueiam mutuamente, mas uma provocação permanente. Segundo Judith Revel, não é fundamentalmente contra o poder que nascem as lutas, “mas contra certos efeitos de poder, contra certos estados de dominação, num espaço que foi, paradoxalmente, aberto pelas relações de poder” (REVEL, 2005, p. 76). E o inverso também procede: se não houvesse resistência, não haveria efeitos de poder, mas simplesmente problemas de obediência. O poder, portanto, não se exerce apenas de modo negativo, por intermédio da repressão, censura, exclusão, recalque; o poder cria, fabrica, produz efeitos positivos de desejo e de saber. Ainda com respeito à relação entre poder e resistência em Foucault, a pesquisadora afirma que tanto a resistência funda as relações de poder, quanto ela é, às vezes, o resultado dessas relações; “na medida em que as relações de poder estão em todo lugar, a resistência é a possibilidade de criar espaços de lutas e agenciar possibilidades de transformação em toda parte” (REVEL, 2005, p. 74).

A trajetória dos grupos *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Yuyachkani* pautou-se sempre na possibilidade de criar espaços de luta e transformação. Com relação ao trabalho do *Ói Nós*, Beatriz Britto afirma que:

a ação do grupo como espaço de experimentação e resistência, reinventando as formas de comportamento e linguagem, de produção de uma subjetividade autônoma como possibilidade de fuga das potências de controle (Estado, Comunicação, TV, etc.), ainda hoje permanece como uma potência de metamorfose, de criação e resistência, se levarmos em conta a situação atual de Porto Alegre, onde as linhas de segmentaridade dura das potências de controle estão presentes (BRITTO, 2008, p. 37).

Um episódio que aconteceu na formação do grupo porto-alegrense retrata o quanto há de reação, mas também de produção e fabricação na relação de resistência estabelecida com o sistema hegemônico vigente. Quando o *Teatro Ói Nós Aqui Traveiz* foi interditado pela Secretaria de Segurança depois de um mês de funcionamento, o grupo teve de inventar novas formas de vencer a crise econômica e lidar com a saída de integrantes. Foi o momento de compartilhar suas experiências por meio de uma oficina teatral, e foi com os jovens dessa oficina que se criou uma nova obra, *A Bicicleta do Condenado* de Fernando Arrabal. Segundo Paulo Flores, a montagem era um “preTexto para a reVolta do *Ói Nós Aqui Traveiz*. Durante o processo de criação, integrantes do grupo foram presos em manifestações contra a

ditadura. Essa experiência de repressão e violência foi canalizada para a cena” (FLORES; FARIAS, 2014, p. 11-12).

1.2 VIAGEM À SUBJETIVIDADE

A busca do *Ói Nóis* por uma linguagem teatral renovada, que contemple novos padrões estéticos, aliada à criação coletiva, insere-se no contexto mais amplo do teatro latino-americano. Segundo o pesquisador Patricio Vallejo (2014), o modelo do chamado *Nuevo Teatro Latino-americano* entra em crise na década de 1980. No Equador, o coletivo que expressou essa crise foi o *Grupo Malayerba*. Mesmo que tenha surgido a partir da criação coletiva e da busca por um teatro popular e comprometido ideologicamente, o *Malayerba* começou a propor um teatro no qual a intencionalidade estética e poética era tão importante quanto a temática ou o papel social e político. No Peru, por sua vez, o pesquisador assinala que o “*Yuyachkani* não renunciou às suas convicções políticas nem à criação coletiva, mas se lançou ao que eles chamam de ‘conquista de um paradigma estético’” (VALLEJO, 2014, n.p., tradução nossa).

Segundo o pesquisador, a partir da década de 1980, há uma mudança de paradigma e um processo de renovação do teatro latino-americano que aponta a importância do trabalho do ator. Essa mudança de paradigma se dá por uma transição, que implica necessariamente continuidades e rupturas:

creio que [essas continuidades e rupturas] sejam baseadas nos mesmos elementos que mencionamos antes: criação coletiva, busca de teatro popular e filiação política. Os sentidos da criação coletiva e do popular antes eram homogêneos e unívocos. Não havia nem como perguntar, era assim e ponto. Agora têm múltiplos significados. Por exemplo, cada grupo descobre o sentido da criação coletiva; e ainda que no discurso tenha sido abandonada como metodologia de criação, na prática não (VALLEJO, 2014, n.p., tradução nossa).

Ainda que se siga notando a influência do *Nuevo Teatro*, nas últimas décadas se produz um trânsito em que a arte e o ofício do ator têm muito mais importância. Essa mudança de paradigma acompanha o que a pesquisadora cubana Magaly Muguercia (2008) chamou de “viagem à subjetividade”. O contexto político e social da América Latina mudou consideravelmente nos anos de 1980. Depois da efervescência revolucionária das décadas de 1960 e 1970, as ditaduras militares e

governos de cunho militarista tomaram o poder em vários países da América do Sul. Nesse período, muitos artistas engajados são perseguidos e acabam por se exilar. No Brasil, a prisão e a tortura são os métodos mais utilizados para atemorizar os militantes políticos. Em países como Argentina e Chile, a violência do aparato militar se traduz em um número massivo de assassinatos e desaparecimentos. O fracasso da luta armada e da possibilidade de uma revolução socialista dá lugar ao fortalecimento do neoliberalismo, com um crescimento monstruoso da dívida externa e da dependência ao Fundo Monetário Internacional. As esquerdas do continente retrocedem, acompanhando a crítica ao chamado socialismo “real” europeu, iniciada com a perestroika na União Soviética em 1986 e consolidada com a queda do muro de Berlim em 1989.

A partir de 1983, em países como Argentina, Uruguai e Brasil, iniciam-se processos de restauração da democracia. Na vida política, coexistem atitudes de decepção e ceticismo com o surgimento de movimentos sociais – que propõem a construção do poder a partir das bases e que acentuam o papel do sujeito no processo de transformação social. Segundo Muguercia (2008, p.6, tradução nossa), “hoje muitos militantes de outros tempos começam a pôr em dúvida as formas de fazer política que caracterizaram as esquerdas nos vinte anos anteriores”.

Com relação às novas tendências do teatro latino-americano, Muguercia (2008) faz os seguintes apontamentos: 1) os anos 1980 parecem ter aberto um novo ciclo na história do teatro latino-americano, se comparamos o que se faz hoje com o período dos anos 1960 e 1970, dominado por um teatro político de cunho didático; 2) o momento atual reforça a tendência à interiorização ou à subjetivação das imagens teatrais; 3) no âmbito da criação teatral apela-se com insistência ao princípio lúdico, ao exercício da fantasia. Há uma tendência em exaltar a espontaneidade e a intuição em contraste com o princípio racional e a função cognoscível que prevaleciam nas décadas anteriores; 4) aparecem teatros de comunidade vinculados aos movimentos sociais de base. O exercício do político em nível local sugere novos conteúdos e linguagens para o teatro; 5) o teatro de rua ganha maior importância, levando ao espaço público o lúdico, o ritual e a ação política.

Magaly Muguercia ressalta que a “viagem à subjetividade” do teatro latino-americano, interessada em penetrar a experiência do sujeito, não implica necessariamente o abandono da visão histórica ou o desinteresse pela experiência coletiva. Com essa guinada, o teatro ganha novos momentos de vitalidade,

evidenciando o polifonismo e a possibilidade de muitos caminhos de criação que podem coexistir.

Podemos associar a “viagem à subjetividade” no âmbito teatral a partir dos anos 1980 apresentada por Muguercia com a “virada subjetiva” no âmbito das ciências humanas delineada por Beatriz Sarlo no livro *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva* (2007). A partir da análise de relatos, depoimentos e testemunhos surgidos nos anos de transição democrática, tanto na Argentina como em outros países latino-americanos, Sarlo mostra como o testemunho em primeira pessoa foi fundamental para a reconstrução do passado. A história das ditaduras militares foi reconstituída a partir da memória de suas vítimas; graças aos relatos de ex-presos políticos, perseguidos e exilados, foi aberto o caminho para a condenação do terrorismo de Estado. No entanto, a autora alerta que esses atos de memória podem ser apenas uma versão dos fatos e correm o risco de, no futuro, ter sua validade como fonte histórica contestada. A pesquisa se fundamenta em trabalhos teóricos sobre cultura e historiografia e analisa a “virada subjetiva” que se seguiu ao renascimento do “eu” – ampliado em sociedades que vivem a subjetividade não apenas em sua dimensão íntima, mas como uma manifestação pública. Segundo a autora,

a atual tendência acadêmica e do mercado de bens simbólicos que se propõe a reconstituir a textura da vida e a verdade abrigadas na rememoração da experiência, a revalorização da primeira pessoa como ponto de vista, a reivindicação de uma dimensão subjetiva, que hoje se expande sobre os estudos do passado e os estudos culturais do presente, não são surpreendentes. São passos de um programa que torna explícito, porque há condições ideológicas que o sustentam. Contemporânea do que se chamou nos anos 1970 e 1980 de “virada linguística” ou muitas vezes acompanhando-a como sua sombra, impôs a guinada subjetiva (SARLO, 2007, p. 18).

É importante ressaltar que esse período de retomada da subjetividade tanto no âmbito teatral quanto nas ciências humanas – assim como a mudança de paradigma em direção à arte do ator, da qual fala Patricio Vallejo – corresponde ao período de intercâmbio entre vários grupos e artistas latino-americanos com o *Odin Teatret*³³. Esse encontro possibilita a irradiação de vários princípios da Antropologia

³³ O *Odin Teatret* foi fundado em 1964 em Oslo (Noruega). Em 1966 transferiu-se para Holstebro (Dinamarca), cidade que convidou o grupo a criar um laboratório teatral. O *Nordisk Teaterlaboratorium* se estabeleceu como a organização que mantém o *Odin Teatret* e suas atividades. Atualmente, os 25 membros do *Odin* provêm de dez países e quatro continentes. Os mais de cinquenta anos do *Odin Teatret* como laboratório favoreceram o crescimento de um ambiente

Teatral na América Latina. Segundo Eugenio Barba, fundador do *Odin Teatret*, a Antropologia Teatral

não se ocupa daqueles níveis de organização que permitem aplicar os paradigmas da antropologia cultural ao teatro e à dança. Não é o estudo dos fenômenos espetaculares naquelas culturas que tradicionalmente são objeto do estudo dos antropólogos. Mais uma vez: a Antropologia Teatral é o estudo do comportamento do ser humano que utiliza sua presença física e mental em uma situação de representação organizada segundo princípios que são diferentes daqueles da vida cotidiana (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 13).

Uma das principais influências da Antropologia Teatral na América Latina diz respeito à centralidade do trabalho do ator como propulsor do processo criativo. E essa perspectiva só é possível se pensada no plano de um grupo, que possui uma estabilidade para aprofundar a pesquisa e que pensa num projeto teatral a longo prazo.

Com a ideia de um *Terceiro Teatro* – que não corresponde nem ao teatro institucional, pautado na lógica da indústria do divertimento, tampouco ao teatro de vanguarda, que busca a originalidade e a superação da tradição – constitui-se uma terceira vertente, que “se manifestaria nos grupos formados por indivíduos à margem, trabalhando em condições precárias, na franja do sistema” (SANTOS, 2013, p. 43). Busca-se estabelecer um espaço próprio e independente por meio de um trabalho contínuo. No entanto, o *Terceiro Teatro* não se constitui apenas como uma nova forma de organização ou um novo modelo espetacular, mas também como uma nova compreensão do lugar do teatro: lugar no qual se estabelecem novas relações entre os homens e as mulheres, pela mediação da experiência cênica, tendo como princípio fundamental o respeito às diferenças. Sobre a ideia do *Terceiro Teatro*, Eugenio Barba afirma:

eu simplesmente dei um nome a uma cultura teatral específica, encontrada em diferentes sociedades e que os críticos e historiadores normalmente desconsideram. Ou melhor, inventei um nome para os muitos nichos de um ecossistema teatral que não era levado em consideração [...]. *Terceiro Teatro* não implica um estilo específico; não é uma aliança de grupos, um movimento ou associação internacional. Tampouco é uma escola, uma estética ou um conjunto de técnicas. Não é uma tendência. *Terceiro Teatro*

profissional e de estudo, caracterizado por diversas atividades interdisciplinares e colaborações internacionais. Um campo de pesquisa fecundo é a *ISTA - International School of Theatre Anthropology (Escola Internacional de Antropologia Teatral)*, que desde 1979 tornou-se uma aldeia teatral por meio da qual atores e dançarinos de diversas culturas encontram estudiosos para investigar, confrontar e aprimorar os fundamentos técnicos de sua presença cênica. Para mais informações sobre o grupo, acessar <<http://www.odinteatret.dk>>.

é uma definição relacionada a pessoas do teatro que não fazem parte dos teatros tradicional ou *avant-garde*, e que tentam moldar seus próprios “por quês?” (BARBA apud SANTOS, 2013, p. 41).

A primeira vinda do *Odin Teatret* à América Latina acontece em 1978, num encontro realizado pelo grupo peruano *Cuatrotablas* na cidade de Ayacucho. Mário Delgado, diretor do grupo peruano, participou do primeiro encontro do *Terceiro Teatro* na cidade de Belgrado, capital da Sérvia, em 1976 e concluiu que seria interessante realizar algo parecido em seu país. Segundo Andrea Santos:

com a organização de Delgado e a ajuda de Barba, em 1978, aconteceu em Ayacucho o terceiro encontro de *Terceiro Teatro*, que serviu como uma espécie de modelo para os encontros que aconteceriam, posteriormente, em diferentes países latino-americanos (SANTOS, 2013, p. 44).

É importante ressaltar o quanto esse teatro trabalha na transformação das subjetividades, priorizando um pensamento social que enfatiza o olhar a partir da cultura. Segundo o pesquisador chileno Fernando De Toro (apud MUGUERCIA, 2008, p. 41, tradução nossa), o teatro de Barba “obedece à fragmentação e ao descentramento ideológico que caracterizou a sociedade ocidental desde os anos 1960 em diante”. Para Magaly Muguercia, trata-se de um teatro que reage às frustrações e às falácias de sua época e projeta-se em direção a uma utopia, não a vislumbrada a partir de uma perspectiva da transformação revolucionária da realidade,

mas a partir de uma “ideologia da liberdade”, que busca situar-se na margem de algumas lutas sociais muito concretas travadas no mundo contemporâneo; proclama a solidariedade com os marginalizados e entende como tais todos aqueles que não podem exercer o direito a “ser diferentes” (MUGUERCIA, 2008, p. 42, tradução nossa).

1.3 RUPTURAS E AFIRMAÇÃO DA DIFERENÇA

Os grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós* inserem-se no contexto, apontado pela pesquisadora cubana, de pensar a transformação a partir das subjetividades e de uma “ideologia de liberdade”. Nesse ponto devemos nos perguntar: que tipo de resistência é possível (e se faz necessária) com a descentralização e multiplicação das relações de poder, com a falência dos grandes processos revolucionários,

depois dos horrores testemunhados no período de ditadura e do silenciamento imposto durante a transição democrática? Sobre esse momento de ruptura e mudanças de estratégias no *Ói Nós Aqui Traveiz*, Silvio Ferraz afirma:

se um dia a resistência dizia respeito a sua forma mais truculenta de ação – uma forma pautada na interpretação dos fatos, na sobrecodificação dos atos –, ela perdurava como estratégia de vida em contraponto à forma muda de truculência do mercado e das políticas governamentais de fomento à cultura – forma pautada em outra interpretação e outra sobrecodificação dos atos. Não se bate mais, mas mata-se por sufocamento (FERRAZ apud BRITTO, 2008, p. 16).

Acredito que os dois grupos reagiram às frustrações da época de forma produtiva e criativa, não só em seus trabalhos artístico-pedagógicos, mas também em seu posicionamento ético e político. Como Silvio Ferraz, penso que podemos caracterizar como principal traço de sua resistência a afirmação da diferença, que reverbera de muitas formas. Se antes a resistência dizia respeito às formas centradas de poder figuradas pelas ditaduras militares e seus aparatos repressivos, ela perdura agora como resistência a todas as práticas que impedem a diferença.

No entanto, Ferraz alerta que é importante evitar todas as formas de leituras equivocadas que os termos diferença e resistência possam trazer nas leituras cotidianas. Promover a diferença é a própria estratégia do mercado atual da qual os grupos se afastam, “há sempre um carro diferente para que alguém se diferencie do outro” (FERRAZ apud BRITTO, 2008, p. 16). Evidentemente não é desta diferença que estamos falando. Ao falar em resistência como práticas que impedem a diferença, falamos de práticas “que impedem que se conheça a diversidade, aí sim a diversidade de gentes na terra e de seus modos de convívio, até as formas que impedem que se viva o diferenciar” (FERRAZ apud BRITTO, 2008, p. 16). Esse traço, presente nas ações dos grupos, também fica evidente no depoimento de Miguel Rubio:

no início, estávamos obcecados com a identidade de nosso teatro e, aparentemente, nós gestávamos essa identidade baseados na função da rejeição do outro, daquilo que se apresentava a nós como ameaçador. Agora, mais que pensar em uma identidade de forma estática, temos aprendido a compreender que as identidades têm movimento, viajam no tempo, transformam-se. Penso no reconhecimento mútuo como base para o diálogo, e este reconhecimento supõe aceitar a convivência na diferença (ZAPATA, 2015, p. 173).

A resistência como afirmação da diferença, como ressalta Miguel Rubio, supõe uma identidade em constante transformação, assim como dialogar e conviver com a diferença. Sob uma perspectiva multiculturalista, a afirmação da diferença pode ser entendida como o direito de ser respeitado, independente de a que grupo social se pertença. Refere-se às diferenças culturais que podem existir “entre os diversos grupos sociais, definidos em termos de divisões sociais tais como classe, raça, etnia, gênero, sexualidade e nacionalidade” (SILVA, 2000, p. 42). Enquanto o discurso cultural das hegemonias enfatiza a unidade em oposição à diversidade, apoiando-se em grandes narrativas, o discurso multiculturalista valida a existência de diversas culturas e reconhece a necessidade de estudar cada uma em sua própria história e em suas relações com as demais. Nesse sentido, afirmar a diferença está associado a projetos contra-hegemônicos e emancipatórios e movimentos que lutam por uma política de identidade, que não se subordina a uma cultura dominante.

Numa perspectiva teórica pós-estruturalista, a diferença aparece como um processo social vinculado à significação. Segundo Tomaz Tadeu da Silva, num contexto filosófico,

fala-se de “filosofias da diferença” para se referir a certas tendências filosóficas contemporâneas que se centram no conceito de diferença, opondo-se, nesse sentido, às filosofias que se fundamentam na dialética, as quais são criticadas, sobretudo, porque, ao resolverem a contradição por meio de uma negação da negação, acabam por reafirmar a identidade e a mesmidade (SILVA, 2000, p. 42).

Portanto, um aspecto que devemos ressaltar, nas filosofias da diferença, é a rejeição à dialética³⁴. A afirmação do princípio da diferença seria o movimento constante de diferir, entendido não apenas como a possibilidade de divergir ou distinguir-se, mas como modo de viver que não se aprisiona. Segundo Edson Passeti (apud FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2015, p. 81) diferir é compartilhar com alguém “que ouça antes de falar; que se encontre na mutável e

³⁴ Segundo Tomaz Tadeu da Silva (2000, p. 39), a dialética “em Hegel significa ao mesmo tempo: a) uma propriedade das coisas ou fenômenos que supõem ou implicam seu oposto ou contrário; b) o método pelo qual as coisas ou fenômenos são examinados em sua totalidade – como afirmação e negação”. A crítica da filosofia da diferença à dialética hegeliana começa pela refutação das pretensões fundantes da tríade dialética (tese, antítese e síntese). A mediação negativa, que remete a tese à sua suposta antítese, posteriormente reconfigurada afirmativamente como síntese, implicaria numa ilusão de ótica, que pretende abrigar a diferença sob o primado da negação e da contradição. Sob a perspectiva da filosofia da diferença, a diferença possui uma singularidade irreduzível que deve ser pensada em si mesma, sem mediações representativas conceituais.

surpreendente natureza disposto a abolir o poder de domesticá-la e incorporá-la como uma substância numa suposta *natureza humana*; que saiba distinguir entre opiniões e estilos de existência”. Uma pessoa que difere busca uma relação própria com outro igual, sempre rompendo condutas. Diferir significa poder divergir majorias e minorias numéricas ao ouvir e partilhar e, ao mesmo tempo, afirmar o rompimento com o fixo e não mutável. Aqueles que diferem “expressam e consolidam uma revolta contra o *estado de coisas*, convenções, desejos, utopias e se lançam na experiência inédita provocada por suas divergências e convergências, estabelecendo uma harmonia entre contrários” (PASSETTI apud FONSECA; NASCIMENTO; MARASCHIN, 2015, p. 81).

Sob essa perspectiva, a ideia de resistência ensinaria a diferir, a ir na contramão do pensamento hegemônico e do estado de coisas estabelecido. Sua potência estaria na possibilidade de pensar a diferença como norteadora e constitutiva de subjetividades. A maneira pela qual as pessoas se descrevem, se narram, se julgam ou se controlam a si mesmas seria pautada pela potência de divergir e, ao mesmo tempo, concordar. No caso dos grupos teatrais *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, isso se evidencia no modo como os sujeitos desses coletivos se reconhecem como artistas-criadores, responsáveis por seus atos e narrativas e que, a partir de sua prática, deixam ver a necessidade de diferir. Essa concepção de resistência produz novos tipos de saberes e ensina novos modos de ser na nossa cultura que não são fixos, constantes e imutáveis, pelo contrário, afirmam a transformação contínua como possibilidade de constituição de si próprio.

Analisaremos, então, algumas práticas de resistência encontradas pelos dois coletivos que abrem espaços de ruptura e agenciam possibilidades de transformação, constituindo subjetividades que escapam ao normativo e ao hegemônico.

2 GESTO DECOLONIAL

Este capítulo discute o modo como a prática artística e pedagógica do *Grupo Cultural Yuyachkani* e da *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* constitui um gesto decolonial, que rompe com a colonialidade dos saberes e das relações de poder. A partir dos conceitos de diferença colonial, colonialidade e pensamento liminar delineados por Walter Mignolo, demonstra-se como esse gesto de resistência à colonialidade participa na constituição de sujeitos e subjetividades autônomas, uma vez que produz saberes próprios. Evoca-se a independência e a potência do local, do emergente e do marginalizado frente aos imperativos universalizantes e hierárquicos. Problematisa-se o trabalho desses grupos latino-americanos a partir da descentralização e da democratização dos saberes, contrapondo-se ao poder hegemônico e produzindo novas subjetividades.

2.1 DIFERENÇA COLONIAL, COLONIALIDADE E PENSAMENTO LIMINAR

Catherine Walsh (2014, n.p., tradução nossa), que se autoidentifica como uma “uma militante intelectual, uma intelectual ativista ou ativista intelectual, e sempre como uma pedagoga”, envolveu-se em muitos processos e lutas por justiça e transformação social e movimentos como o *Exército Zapatista de Libertação Nacional* do México. Ao narrar algumas experiências pedagógicas que teve nesses processos, ela afirma que

o decolonial não vem de cima, mas de baixo, das margens e das bordas, da gente, das comunidades, movimentos e coletivos que desafiam, interrompem e transgridem as matrizes do poder colonial em suas práticas de ser, atuação, existência, criação e pensamento. O decolonial, nesse sentido, não é um estado fixo, um status ou condição; tampouco denota um ponto de chegada. É um processo dinâmico sempre em processo de fazer-se e refazer-se dada a permanência e capacidade de reconfiguração da colonialidade do poder. É um processo de luta, não só contra porém, mais importante ainda, *para* – para a possibilidade de um *outro-modo* ou *modo-outro* de vida. Um processo que engendra, convida à aliança, conectividade, articulação e inter-relação, e luta pela invenção, criação e intervenção, por sentimentos, significados e horizontes radicalmente distintos (WALSH, 2014, n.p., tradução nossa).

O decolonial, portanto, é um processo de luta tanto *contra* uma matriz colonial e seus preceitos universalizantes, homogeneizadores, hierarquizantes e

eurocêntricos, quanto *por* outros conhecimentos e outras formas possíveis de existência, sempre em inter-relação e articulação com o outro. Walter D. Mignolo, pesquisador que possui uma vasta produção em torno da questão colonial e geopolítica do conhecimento, em seu artigo *Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”* (2014), busca o significado do que seria um gesto decolonial. Se entendermos a definição de “gesto” como um movimento do corpo ou dos membros que expressa ou enfatiza uma ideia, sentimento ou atitude, nós chegamos próximos do significado de “gesto decolonial”: um movimento do corpo que carrega um sentimento e/ou uma intenção decolonial; um movimento que aponta para algo já constituído como um “gesto colonial”, contrapondo-se a ele. O gesto decolonial, portanto, está relacionado com pensamentos e práticas que rompem com a colonialidade do saber e do poder, contribuindo para a emergência de falas e saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, camponeses. A opção decolonial põe em xeque as ideologias totalitárias da modernidade, por meio de uma lógica antiuniversalista e anti-homogeneizadora, que afirma *outro-modo* ou *modo-outro* de vida, sempre em processo de fazer-se e refazer-se. Ainda segundo Mignolo:

"gestos decoloniais" seriam quaisquer e todos os gestos que direta ou indiretamente se engajam na desobediência dos ditames da matriz colonial e contribuem para a construção da espécie humana no planeta em harmonia com a vida no/do planeta, da qual a espécie humana é apenas uma ínfima parte e da qual depende. E isso contribuiu para a re-emergência, ressurgência e re-existência planetária de pessoas cujos valores, modos de ser, línguas, pensamentos e histórias foram degradados para serem dominados (MIGNOLO, 2014, n.p., tradução nossa).

No caso dos grupos analisados, *Grupo Cultural Yuyachkani* e *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, podemos perceber uma intenção decolonial na própria escolha do nome e dos logotipos dos grupos. *Yuyachkani* é uma palavra em quéchuá que significa “estou pensando, estou recordando”. A escolha de um nome em quéchuá, uma das línguas dos povos originários da região dos Andes, já denota a proximidade com a tradição cultural peruana e andina. A referência do nome mostra a importância dada à pesquisa da memória, individual e coletiva, particularmente em relação a questões sociais sobre violência e repressão no Peru. O nome também evoca a importância dada pelos povos originários à oralidade como forma de contar e transmitir histórias, provocando um retorno ao passado para melhor compreender o presente.

O logotipo do *Yuyachkani* mostra um zorro, que é uma espécie de raposa típica dos Andes. Segundo Diana Taylor (2013), a lenda sobre os zorros, que já era considerada antiga quando foi escrita pela primeira vez no século XVI, foi reinterpretada no famoso livro do sociólogo peruano José Maria Arguedas intitulado *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1968). Esse mesmo romance inspirou a criação de dois espetáculos do grupo: *Encontro de zorros* (1985) e *Cartas de Chimbote* (2015). Os zorros, como símbolo de mudança, aparecem de forma cíclica em momentos de extrema crise social. Já na sua primeira aparição, há aproximadamente dois mil e quinhentos anos, eles se encontraram para censurar publicamente a injustiça social. Segundo a lenda, os zorros têm o desafio de devorar o mundo e criar um novo. Para Taylor (2013, p. 279), o *Yuyachkani* “usa o mito para novamente refletir sobre os cismas geográficos, étnicos e linguísticos do Peru”. Enquanto o “zorro de cima” representa a população serrana da cordilheira andina, o “zorro de baixo” representa a população da região costeira de Lima. No espetáculo de 1985 o encontro dos zorros dramatiza o choque social e intercultural entre um homem andino que migra para a cidade e um homem urbano que ali sobrevive, excluído e marginalizado. O zorro usado no logotipo, portanto, evoca o imaginário andino e traz a necessidade de transformação em momentos de crise e injustiça social.

Figura 1 - Logotipo do Grupo Cultural Yuyachkani.



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

O nome *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz*, por sua vez, traz consigo várias alusões. “Ói Nóis Aqui Traveiz” faz referência a uma música que ficou conhecida por meio do grupo musical *Demônios da Garoa*. Em português iletrado, a expressão possui um caráter popular que subverte os padrões gramaticais e

reivindica persistência, resistência e comunhão. O termo “atuadores”, por sua vez, remete à concepção de teatro num sentido mais amplo, em que arte e vida se fundem, numa relação mais aberta e direta com o público. Não se atua apenas em cena, mas na vida, também por meio de uma militância política e social, por isso fala-se que o termo remonta a uma mistura de artista com ativista. A ideia de “tribo” sugere, segundo Paulo Flores (apud ALENCAR, 1997, p. 71), “um tipo de sociedade que emerge baseada na comunidade e camaradagem, nas relações pessoais diretas e na responsabilidade individual”. Por sua vez, o nome do espaço do grupo, a *Terreira*, vem de “terreiro”, o lugar no qual são celebrados os cultos afro-brasileiros, um espaço ritual, porém feminino, revelando a potência de um terreno fértil para a criação.

O logotipo da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* apresenta a imagem de um indígena nu deitado de costas, que maneja um arco e flecha com as mãos e os pés. Essa imagem é uma versão de uma famosa pintura de Jean-Baptiste Debret. O indígena que possui uma grande habilidade no manejo do arco e flecha é rodeado pelas palavras “utopia, paixão e resistência”. A imagem evoca a prontidão para a resistência, necessária para um grupo teatral que surgiu em pleno regime militar e teve de inventar diversas maneiras de se sustentar de forma independente, sem ceder aos padrões éticos e estéticos do mercado. Segundo o grupo, um “teatro como resistência e manutenção de valores fundamentais que diferenciam uns de outros: a solidariedade, a honestidade pessoal e a liberdade” (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓS AQUI TRAVEIZ, 2015, n.p.). A utopia aparece como aquilo que rege as ações do grupo em busca de um mundo mais solidário. E a paixão como aquilo que move o desejo para lutar por justiça e transformação social.

Figura 2 – Logotipo da *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*

tribo de atuadores
ói nós aqui traveiz



Fonte: Arquivo da Tribo

O fazer artístico desses coletivos também denota um gesto decolonial. Ao montar espetáculos e realizar atividades pedagógicas e ativistas que dão voz aos marginalizados e excluídos do sistema dominante, os grupos comprometem-se em desafiar o *status quo* e buscar novas possibilidades de existência que não sejam regidas pela lógica colonialista, que subalterniza determinadas histórias e saberes.

É importante ressaltar que o colonialismo europeu, seja na América Latina ou em outras colônias situadas na Ásia ou na África, deixou como legado não apenas a desigualdade e injustiça social. A colonialidade do saber e do poder deixou como legado um eurocentrismo intelectual que nos impede de compreender o mundo a partir do nosso próprio mundo e de nossas próprias epistemes. Segundo Walter Mignolo (2003, p. 41), “da perspectiva epistemológica, o saber e as histórias locais europeias foram vistos como projetos globais”, impondo-se um imaginário dominante que sufocou outros saberes locais e deu origem ao chamado sistema-mundo moderno.

Para fazer sua crítica ao eurocentrismo, Mignolo utiliza o conceito de “diferença colonial”, entendida como um choque de mundos: uma irreduzível dissonância de percepções que acontece quando diferentes culturas entram em contato no contexto da dominação colonial. Dessa forma, a diferença colonial é o espaço no qual as histórias locais que implementam projetos globais encontram outras histórias locais, é “o espaço onde os projetos globais são obrigados a adaptar-se, integrar-se ou onde são adotados, rejeitados ou ignorados” (MIGNOLO, 2003, p. 10).

Para Mignolo (2003), apesar de ser dada como natural, como parte de uma ordem universal, a transformação da diferença cultural em valores e hierarquias não é uma distinção ontológica, mas é fabricada por determinadas regiões do mundo e determinadas pessoas. Aqueles que classificam controlam o conhecimento. A diferença colonial torna-se uma estratégia que permite transformar diferenças em valores e hierarquias, e que é utilizada há séculos para rebaixar saberes, culturas, povos e regiões do mundo. Essa classificação e hierarquização é a base epistemológica para a construção da colonialidade do saber e do poder.

Assim, na medida em que o continente americano empobreceu, sob o aspecto material, a injeção de riqueza material na Europa, advinda da exploração colonial, inseriu o continente europeu no sistema-mundo moderno. O conceito de sistema-mundo moderno foi aprofundado por diversos intelectuais sul-americanos,

como o economista peruano Aníbal Quijano (MIGNOLO, 2003). Para ele, a modernidade europeia está enraizada na construção do sistema colonial de exploração. Portanto, “as Américas não foram incorporadas a uma economia mundial capitalista já existente. Não poderia ter havido uma economia capitalista mundial sem as Américas” (QUIJANO e WALLERSTEIN apud MIGNOLO, 2003, p. 84).

Aníbal Quijano afirma que o próprio capitalismo impõe um padrão de poder baseado nas formas de dominação colonial. Para elucidar esse processo, ele cunhou o conceito de colonialidade como algo que transcende as particularidades do colonialismo histórico e que não desaparece com a independência ou descolonização. Essa formulação é uma tentativa de explicar a modernidade como um processo intrinsecamente vinculado à experiência colonial (MIGNOLO, 2003). A distinção entre colonialidade e colonialismo permite explicar a continuidade das formas coloniais de dominação, mesmo após o fim das administrações coloniais, além de demonstrar que essas estruturas de poder e subordinação passaram a ser reproduzidas pelos mecanismos do sistema-mundo colonial/moderno. Isso mostra porque a extinção do colonialismo histórico-político nas Américas não foi condição necessária e suficiente para a emancipação política, econômica e cultural desses países ditos periféricos.

A colonialidade do saber e do poder refere-se a todos os mecanismos de controle do conhecimento, subjetividade, exploração do trabalho e hierarquização do mundo que formam a base do sistema-mundo sob o domínio europeu. Com a introdução do conceito de raça, a colonialidade favoreceu tanto a constituição quanto a perpetuação da existência de sujeitos e saberes subalternizados.

Para Mignolo (2013, p. 3) há três caminhos possíveis de posicionamento para quem habita o lado da colonialidade: “tentamos nos assimilar, e boa sorte na assimilação; nos adaptamos o melhor que podemos, pois temos que viver; ou, o terceiro, nos adaptamos e começamos a construir projetos que apontam para outras formas de vida”. O terceiro caminho aponta para uma consciência de fronteira, transformada em pensamento liminar, que tem como principal característica a possibilidade de teorizar a partir da margem – daí o sentido de “liminar” – e de uma perspectiva subalterna. Recupera a simultaneidade de distintos lugares, pensamentos e lógicas na conformação de nosso mundo: é preciso abrir espaço para que múltiplas epistemes dialoguem. Segundo Mignolo (2003), o pensamento

liminar empreende um diálogo, por meio da noção de diferença cultural, entre a noção de “insurreição dos saberes subjugados” de Michel Foucault e a noção de saberes subalternos de Darcy Ribeiro.

Entre 1975 e 1976, Michel Foucault ministrou um curso no Collège de France sobre a genealogia do racismo, conhecido como *Em defesa da sociedade* (1999). Em sua primeira aula, Foucault introduziu a expressão “insurreição dos saberes subjugados” para descrever uma mudança epistemológica que ele vinha percebendo. Nos últimos quinze anos, anunciou ele, a mobilização social tomou a forma de críticas sociais autônomas, que foram legitimadas não pela adoção de teorias envolventes e globais, mas pela crítica local. A chamada “insurreição dos saberes subjugados” inclui tanto saberes “altos” e eruditos – “conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou em sistematizações formais” (FOUCAULT, 1999, p. 11) – quanto saberes “baixos”, populares, locais e particulares (do delinquente, do enfermo, do paciente psiquiátrico), que “estavam desqualificados como saberes não conceituais, como saberes insuficientemente elaborados” (FOUCAULT, 1999, p. 12). Essa insurreição serviu para despertar “os saberes históricos das lutas. [...] a memória dos combates, aquela, precisamente, que até então tinha sido mantida sob tutela” (FOUCAULT, 1999, p. 13).

Nesse campo de redescoberta de lutas e memória de combates, a genealogia opera acoplando ambos os níveis de saberes, erudito e local. Esse acoplamento é possível desde que seja “revogada a tirania dos discursos englobadores, com sua hierarquia e com todos os privilégios das vanguardas teóricas” (FOUCAULT, 1999, p. 13). Possui um objetivo político: permite-nos “a constituição de um saber histórico das lutas e a atualização desse saber nas táticas atuais” (FOUCAULT, 1999, p. 13). A genealogia constitui-se como uma anticiência, não no sentido de que deve render-se à ignorância, mas como uma insurreição contra os efeitos centralizadores de poder que são vinculados às instituições e ao funcionamento do discurso científico em nossa sociedade, contra sua dominação sobre outras formas de conhecimento. A genealogia trava um combate contra os efeitos de poder próprios de um discurso considerado científico. Trata-se de “uma espécie de empreendimento para dessujeitar os saberes históricos e torná-los livres, isto é, capazes de oposição e de luta contra a coerção de um discurso teórico, formal e científico” (FOUCAULT, 1999, p. 15).

É importante ressaltar que a genealogia não busca uma origem das coisas,

mas as condições para a sua emergência. A análise história tradicional, com seus projetos globais, constrói uma explicação totalizante, ordenando os fatos numa temporalidade sequencial, em busca do contínuo e teleológico. A genealogia, em contrapartida, privilegia a descontinuidade e a pluralidade dos acontecimentos em sua dispersão. Trata o acontecimento histórico no jogo de sua instância, renunciando à crença de um acontecimento verdadeiro e de um progresso contínuo ligado a uma evolução do pensamento. Se não há uma origem e um *telos* da história, o que existe são relações de força, lutas, combates, jogo de acasos. A investigação genealógica, portanto, permite questionar a maneira pela qual certas verdades e seus efeitos práticos vieram a se estabelecer no presente. Se essas verdades são contingentes e mutáveis, existe a possibilidade de questioná-las e transgredi-las.

Ao considerar a noção de saberes subjugados de Foucault e sua capacidade transgressora, uma vez que questiona determinadas verdades, Walter Mignolo (2003, p. 45) tem a intenção de transportá-los “até os limites da diferença colonial, onde os saberes subjugados se tornam subalternos na estrutura da colonialidade do poder”. Se concebermos os saberes subjugados em pé de igualdade com o eurocentrismo como imaginário dominante, “a face visível do edifício do mundo moderno” (MIGNOLO, 2003, p. 45), os saberes subalternos são seu lado sombrio, o lado colonial da modernidade. Mignolo traz como exemplo a diferença colonial que foi evidenciada por Darcy Ribeiro, no fim dos anos 1960, entre os antropólogos do primeiro mundo “estudando” o terceiro mundo e os antropologianos³⁵ do terceiro mundo refletindo sobre suas próprias condições geográficas, históricas e coloniais. Mignolo cita Darcy Ribeiro:

os colonizados, privados de sua riqueza e do fruto de seu trabalho sob a dominação colonial, sofreram, ademais, a degradação de assumir como sua a imagem que era um simples reflexo da cosmovisão europeia, que considerava os povos coloniais racialmente inferiores porque eram negros, ameríndios ou “mestizos”. Mesmo as camadas mais inteligentes dos povos não-europeus acostumaram-se a enxergar-se e a suas comunidades como uma infra-humanidade, cujo destino era ocupar uma posição subalterna pelo simples fato de que a sua era inferior à da população europeia (RIBEIRO apud MIGNOLO, 2003, p. 45-46).

³⁵ Autodenominação de Darcy Ribeiro em substituição a de antropólogo, a expressar sua condição de antropólogo consciente da sua subalternidade na geopolítica do conhecimento.

Os saberes subalternos e o pensamento liminar, portanto, desafiam e transgridem os postulados da colonialidade. Mignolo ressalta, em seu projeto de descolonização do conhecimento, que os saberes subalternos geram narrativas que rompem radicalmente com projetos globais. Essas narrativas não seriam (ou, pelo menos, não apenas) “nem narrativas revisionistas, nem narrativas que pretendem contar uma verdade diferente, mas, sim, narrativas acionadas pela busca de uma lógica diferente” (MIGNOLO, 2003, p. 47). Essa lógica diferente implica em resgatar o acúmulo de saberes que desde a ocupação das Américas foram silenciados pelos colonizadores.

2.2 PRÁTICAS QUE EVOCAM SUBJETIVIDADES AUTÔNOMAS

Os grupos *Yuyachkani* e *Ói Nóis Aqui Traveiz* sentiram a necessidade de criar, ao longo de sua trajetória, espetáculos que refletem sobre a diversidade cultural de seus países. Essa prática está alinhada com a busca daquilo que Walter Mignolo chamou de uma “lógica diferente”, que resgata saberes locais silenciados por projetos globais e produz novos saberes e narrativas. O *Yuyachkani*, por exemplo, criou espetáculos sobre a população peruana mais atingida pelas atrocidades do chamado conflito armado interno (1980-2000), fruto da disputa entre os militares e os senderistas. Alguns desses espetáculos, inclusive, baseiam-se em documentos e relatos reais de mulheres e homens camponeses sobre a violência sofrida. Nessas obras, o *Yuyachkani* também utiliza as tradições, ritos, danças, festas e costumes do povo andino, aproximando-se de tradições pré-hispânicas.

Se no seu surgimento os *Yuyas* se propunham a esclarecer a população peruana explorada, com o tempo perceberam que era preciso levar em conta a tradição cultural dessa população e era preciso, antes de tudo, conhecer essa tradição. Isso deu início ao estudo contínuo sobre as práticas performáticas indígenas e mestiças, que incluem canto, o uso de instrumentos musicais, dança, máscara e outras formas de expressão. Segundo Diana Taylor (2013, p. 276), “seu teatro passou a não ser ‘sobre eles’, mas sobre uma reflexão mais complexa a respeito da heterogeneidade étnica e cultural do Peru”.

Essa reflexão mais profunda sobre a complexidade cultural, temporal, geográfica, histórica e étnica do Peru levou a criação do espetáculo *Os músicos ambulantes*, em 1983. A obra é inspirada no conto popular *Os músicos de Bremen* e

na versão musical *Os Saltimbancos* de Chico Buarque, utilizando máscaras, música, dança e cenas cômicas. Fala sobre a injustiça social e a importância de se trabalhar em conjunto. Quatro personagens completamente distintos – a galinha, o cachorro, o gato e o burro – compreendem que, apesar de suas diferenças e incompatibilidades, juntos eles estarão melhores do que separados. Diana Taylor afirma que, sob um ponto de vista, o espetáculo aponta para uma importante reflexão sobre a composição racial do Peru:

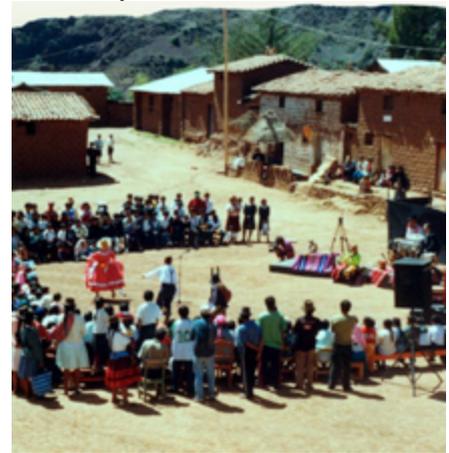
O cachorro representa o crioulo de Lima, dos bairros altos ou de setores pobres da cidade. A galinha faz as vezes das populações afro-peruanas. O gato vem da selva, o vale amazônico peruano, enquanto o burro representa o cholo serrano, o mestiço dos Andes. Essas figuras, todas elas de alguma forma perseguidas, vencidas e exploradas, reúnem-se para se rebelarem contra o patrón de modo exuberante. A negociação entre eles exige que se conheçam melhor, que reconheçam os pontos fortes de cada um e o que contribui para o grupo (TAYLOR, 2013, p. 278).

Figura 3 – Espetáculo *Os Músicos Ambulantes*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 4 – Apresentação de *Os Músicos Ambulantes* em Soccos-Ayacucho, em 2004



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Ao valer-se de personagens da tradição cultural peruana para contar as histórias omitidas sobre violência, tortura, morte e desaparecimento, o grupo transforma esses personagens populares em denunciadores das atrocidades cometidas por militares e senderistas, aproximando-se da própria população vítima dessa violência. A obra *Adeus Ayacucho* (1990), um solo de Augusto Casafranca, é inspirada num texto de Julio Ortega. Mostra a história de Alfonso Canepa, um dirigente camponês torturado, massacrado, morto, mutilado e enterrado de modo

incompleto numa fossa comum. Ao entrar no corpo de uma espécie de dançante – o *Qolla*, personagem mascarado típico da dança tradicional *Capac Qolla* de Cusco – viaja de Ayacucho a Lima com o objetivo de recuperar as partes desaparecidas de seu corpo, que seus assassinos devem ter levado para a capital, para que possa ser enterrado e descansar em paz.

Também é o caso de *Rosa Cuchillo* (2002), solo de Ana Correa a partir do texto homônimo de Oscar Colchado Lucio. A ação cênica irrompe o cotidiano da população e surpreende através do diálogo da teatralidade com o ritual. É um rito de purificação, limpeza e florescimento aos modos da tradição de alguns povos andinos do Peru. Rosa Cuchillo é a mãe que busca seu filho morto e desaparecido para além da morte, percorrendo os outros mundos (*Mundo de Abajo* e *Mundo de Arriba*). Seu retorno a esse mundo busca harmonizar a vida e romper com o medo e o silêncio, para que se comece a sanar o esquecimento.

Figura 5 – Augusto Casafranca no espetáculo *Adeus Ayacucho*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>> (foto de Katherine Nigh)

Figura 6 – Augusto Casafranca no espetáculo *Adeus Ayacucho*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>> (foto de Katherine Nigh)

Figura 7 – Ana Correa na ação cênica *Rosa Cuchillo*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>> (foto de Fidel Melquiades)

Figura 8 – Ana Correa na ação cênica *Rosa Cuchillo*



Fonte: <<http://www.guamanpoma.org/>> (foto de Ana Quispe)

Ambas as obras, *Adeus Ayacucho* e *Rosa Cuchillo*, acompanharam as audiências e o informe final da *Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)*, que surgiu em 2001, depois de uma grande mobilização da sociedade civil, com o objetivo de pensar as consequências do conflito armado interno. A CVR ficou encarregada de investigar os crimes e violações dos direitos humanos cometidos entre 1980 e 2000. Os testemunhos dos afetados pela violência diante da comissão marcaram o momento em que o país começa a tomar consciência de todo o horror perpetrado no país.

O *Ói Nós Aqui Traveiz*, por sua vez, também realizou diversas montagens que retratam a história dos excluídos e marginalizados. A necessidade de produzir outras narrativas acerca da história do Brasil – a partir de visões e saberes subalternos, que possam ser compartilhados de forma democrática e descentralizada – levou o grupo a pesquisar uma linguagem própria e contundente para o teatro de rua. A ação de levar o teatro para as ruas e praças de bairros de periferia, assim como para assentamentos rurais, por meio do projeto *Caminho Para Um Teatro Popular*, realizado desde 1988, deixa claro o intuito de democratizar e descentralizar saberes.

A ação cênica, que é considerada o primeiro espetáculo de teatro de rua do *Ói Nós*, intitulada *Teon – Morte em Tupi-Guarani* (1984), era apresentada como um rito, “uma prece aos milhões de índios mortos em toda América” (ALENCAR, 1997, p. 100). Uma sequência de quadros (vida comunitária, cultura, religiosidade, contato com o homem branco, doença, escravidão e aniquilamento da cultura indígena) mostrava o processo de colonização dos povos originários. Não havia texto. Durante trinta minutos se vivenciava um conjunto de cantos, danças e pantomimas. O ritmo lento das ações e os gestos ampliados, aliados às enormes máscaras e indumentárias transformavam os atores em estátuas vivas que envolviam os espectadores pela via sensorial.

Figura 9 – Espetáculo *Teon – Morte em Tupi Guarani*



Fonte: Jackson da Rapa

Figura 10 – Espetáculo *Teon – Morte em Tupi Guarani*



Fonte: Jackson da Rapa

A Saga de Canudos (2001), outro espetáculo de teatro de rua, fala sobre a luta pela terra e a necessidade da reforma agrária, nunca realizada de forma plena no Brasil. Recupera o caráter político do movimento liderado por Antônio Conselheiro no final do século dezenove, que comumente é retratado como um louco e fanático religioso. Mostra a formação da cidade de Canudos como fruto da busca por uma sociedade mais justa e igualitária. Os camponeses desafiaram os latifundiários, o governo e a igreja ao coletivizar a terra e o trabalho. O espetáculo mostra a resistência dos sertanejos de Canudos, que derrotaram o exército várias vezes, até serem barbaramente dizimados.

É importante salientar que os *Yuyas*, assim como o *Ói Nós*, dialogam desde o seu surgimento com movimentos sociais locais que lutam pelos direitos humanos e justiça social, assim como têm outras reivindicações próprias de cada país, como a questão da reforma agrária no Brasil. *A Saga de Canudos*, por exemplo, foi um espetáculo concebido em homenagem ao MST (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra), movimento social que luta pela reforma agrária e que ganhou grande expressividade após o período de redemocratização no Brasil. O *Ói Nós Aqui Traveiz* é parceiro do MST desde o princípio do movimento: no dia 1º de maio de 1986, dia do trabalhador, quando houve uma grande marcha que saiu da Fazenda Annoni em direção à capital do Rio Grande do Sul, na ocasião da chegada dos colonos sem-terra em Porto Alegre, o *Ói Nós* apresentou *Teon – Morte em Tupi-Guarani* para mais de 2.000 pessoas. Símbolo de resistência do MST e da luta pela terra, a ocupação da Fazenda Annoni ocorreu em 29 de outubro de 1985 por

mais de 7.000 trabalhadores rurais sem-terra, e foi a primeira realizada por famílias organizadas no MST, que já vinham se estruturando desde o acampamento Encruzilhada Natalino, também na região norte do estado do Rio Grande do Sul.

A partir daí o MST se consolida como movimento e suas práticas se disseminam por todo o território nacional, transformando-se num dos maiores movimentos sociais da América Latina. Desde então, o *Ói Nós* manteve um intenso diálogo que levou o grupo a realizar apresentações de diversos espetáculos de teatro de rua em acampamentos e assentamentos rurais. Também realizou entre 2006 e 2007 uma oficina teatral de longa duração no Assentamento Sepé Tiaraju, em Águas Claras, no município de Viamão. A oficina realizada em parceria com o Grupo *Peça pro Povo* ajudou a fortalecer o uso do teatro como instrumento de reflexão sobre a própria realidade dos acampados e assentados. Na oficina foi realizado o exercício cênico *Ayuka Karaiba (Morte aos Brancos)*, apresentado no V Congresso Nacional do MST, que aconteceu em Brasília em junho de 2007. O exercício cênico trazia a história das Missões Jesuíticas, marcando os 250 anos de morte de Sepé Tiaraju e reivindicando a história desse líder indígena que dá nome ao assentamento e ao centro de formação, Filhos de Sepé, onde aconteceu o processo de criação. A luta de Sepé Tiaraju³⁶ e do Povo Guarani foi uma luta em defesa da soberania dos indígenas sobre a terra e contra o genocídio praticado pelos impérios de Portugal e Espanha. Com esse trabalho, os assentados podiam refletir sobre sua própria luta contra o latifúndio e o agronegócio exclusivista e predador.

Essa oficina realizada no assentamento rural, entre 2006 e 2007, em parceria com o MST, fazia parte da ação *Teatro Como Instrumento de Discussão Social*. Consiste na realização de oficinas teatrais com jovens e adultos de bairros populares da região metropolitana de Porto Alegre, com o objetivo de formar núcleos culturais. As oficinas realizadas em bairros de periferia possibilitam a sensibilização

³⁶ Sepé Tiaraju foi um líder indígena dos Sete Povos das Missões Orientais do Uruguai (território hoje integrado ao estado do Rio Grande do Sul) que virou herói para seu povo. Em 1750, Portugal e Espanha assinaram o Tratado de Madri, pelo qual Portugal cederia a Colônia do Sacramento (fundada pelos portugueses onde hoje é o Uruguai) à Espanha em troca da região dos Sete Povos. Para concretizar o acordo, os povos guaranis deveriam abandonar as sete aldeias da margem oriental do rio Uruguai. Os indígenas não aceitaram o tratado e pegaram em armas para defender suas terras, dando início a Guerra Guaranítica, contra tropas espanholas e portuguesas. Os guaranis inicialmente tiveram muitas vitórias, mas em fevereiro de 1756, após uma série de derrotas, cerca de 1.500 guaranis foram dizimados na batalha de Caiboaté (nas proximidades da cidade gaúcha de São Gabriel). Sepé Tiaraju morreu em combate e tornou-se herói popular. Sua resistência foi sintetizada numa frase que ele teria pronunciado: "Esta terra tem dono!".

e a experiência do fazer teatral para um grande número de pessoas que não teria acesso aos espaços culturais do centro da cidade. Essa ação, como seu nome indica, aposta que o teatro pode tornar-se um instrumento de indagação e conhecimento de si mesmo e do mundo, ao questionar os mecanismos que perpetuam os preconceitos e naturalizam as desigualdades sociais. Propõem-se exercícios em que o corpo seja utilizado de forma diferente da utilizada no cotidiano, provocando novas formas de se expressar. Isso faz surgir nos oficinas a necessidade de redefinir seu lugar e seu papel enquanto indivíduo na sociedade, redescobrando sua cidadania.

Figura 11 – Espetáculo de teatro de rua *A Saga de Canudos*



Fonte: Claudio Etges

Figura 12 – Espetáculo *A Saga de Canudos* no Assentamento Rural Conquista da Fronteira



Fonte: Rafael Nino

Figura 13 – Exercício cênico *Ayuka Karaiba (Morte aos Brancos)* em parceria com o Grupo *Peça pro Povo*



Fonte: Arquivo da Tribo

A ação, surgida em 1988, veio da vontade de levar para a periferia a prática de oficinas teatrais, que já aconteciam na Terreira da Tribo. As apresentações de espetáculos de teatro de rua em bairros de periferia de Porto Alegre aproximou o

grupo de diversas comunidades. Junto à primeira gestão do PT (Partido dos Trabalhadores) na Prefeitura Municipal de Porto Alegre, essas comunidades foram parceiras na implementação de Oficinas Populares de Teatro, que deram origem ao Projeto Descentralização da Cultura no município de Porto Alegre. Sobre a implementação dessas oficinas, Clóvis Massa afirma:

O início das Oficinas de Teatro [do Projeto de Descentralização da Cultura] confunde-se com a história da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. O Projeto de Teatro Como Instrumento de Discussão Social da Terreira da Tribo surgiu em 1988, com o objetivo de fomentar grupos de teatro na periferia. Tendo o apoio do CODEC, órgão que mais tarde originou a Secretaria de Estado da Cultura, os integrantes da Terreira da Tribo responsabilizaram-se em ministrar oficinas de teatro para a comunidade da Vila Maria da Conceição. Naquele momento, a Terreira também desenvolvia o circuito de apresentações de espetáculos de rua pelos bairros de Porto Alegre, denominado Caminho para um Teatro Popular (MASSA, 2004, p.17).

Embora essas oficinas tenham o teatro como prática principal, elas se desdobram em outras práticas culturais e sociais que sejam importantes na comunidade. No Bairro Restinga, por exemplo, algumas pessoas que fizeram as primeiras oficinas criaram uma rádio comunitária. Sobre a ação Teatro Como Instrumento de Discussão Social, Maria Amélia Gimmler Netto conclui que ela é guiada sob o ideal de uma maior igualdade de acesso ao conhecimento e à cultura, bem como a mobilização política dos sujeitos envolvidos.

O desenvolvimento do pensamento crítico, da consciência política e da possibilidade de questionar padrões sociais vigentes, entre vizinhos ou pessoas que compartilham das mesmas dificuldades sociais. Ou seja, acreditar na possibilidade de que tomar consciência da realidade, através do diálogo, possa impulsionar a transformação e a diminuição das desigualdades sociais (NETTO, 2010, p. 45-46).

A necessidade de questionar os padrões sociais vigentes entre pessoas de uma mesma comunidade também levou o *Grupo Cultural Yuyachkani* a desenvolver diversos trabalhos em parceria com movimentos sociais. Em 1988 o Movimento Negro Francisco Congo, sabendo que o grupo trabalha e investiga as máscaras das danças peruanas e a poética da máscara no teatro, lhe pede que investigue as máscaras do *Som dos Diabos* (*Son de los Diablos*). Segundo Ana Correa (apud ESCOBAR, 2015) a origem do *Som dos Diabos* está no período de evangelização, em que os espanhóis buscavam extirpar as crenças e a cosmovisão dos indígenas e negros, sob o argumento de acabar com as idolatrias. No processo de

evangelização se utilizava o teatro, como o auto sacramental, espécie de procissão onde se mostravam anjos e demônios, sendo que os demônios eram sempre representados por negros. Essa dança fazia parte da celebração do Corpus Christi. As confrarias de negros tomam isso como uma possibilidade de resistência cultural para introduzir sua música e suas danças, trazidas da África e misturadas com a cultura peruana. Com o tempo a dança sai da celebração de Corpus Christi para fazer parte do Carnaval nas ruas onde residem os afro-peruanos. A dança desapareceu das ruas de Lima na década de 1940. Nos anos 1970, Victoria Santa Cruz, Diretora do Instituto Nacional do Folclore, retoma e encena novamente o *Som dos Diabos*. O Movimento Negro Francisco Congo, por sua vez, leva a tradição de volta para as ruas, como parte do carnaval.

Sobre essa experiência, a atriz Ana Correa (apud ESCOBAR, 2015, n.p.) conta que fizeram as máscaras tomando como base o molde dos rostos e a fisionomia dos afro-peruanos, agregando o elemento dos cornos. Enquanto investigavam as máscaras, as pessoas do movimento viram que o *Yuyachkani* tinha um espaço para ensaiar e pediram para ensaiar lá. No fim, todo o grupo terminou dançando com o Movimento Negro Francisco Congo e levando o carnaval às ruas.

Em 2004, diversas instituições, incluindo o *Yuyachkani*, decidiram celebrar o primeiro grande Carnaval Negro em Rímac, comemorando os 150 anos da abolição da escravidão no Peru. No ano seguinte, o *Yuyachkani* introduziu o Carnaval Negro no recém criado *Festival Magdalenarte*, com o apoio da Municipalidade de Magdalena del Mar e desde então o Carnaval Negro se apresenta na Praça Tupac Amaru no último sábado de março. Fidel Melquiades Carvallo, também integrante do *Yuyachkani*, que impulsionou o *Som dos Diabos* e que tinha ancestrais afro-peruanos, faleceu em 2012. Como uma homenagem a sua trajetória o carnaval passou a se chamar *Carnaval Negro Fidel Melquiades*.

Esse exemplo, no qual o grupo *Yuyachkani* fez parte da recriação de uma dança perdida, que exaltava a resistência cultural dos descendentes afro-peruanos, nos mostra a capacidade de articulação do grupo com movimentos sociais e como isso pode ser potente para a (re)criação de novas tradições culturais, que desafiam o pensamento hegemônico e dão protagonismo a setores sociais marginalizados. Levar o “som dos diabos” todos os anos para as ruas de Magdalena del Mar é um ato de diversão e subversão, como ressalta Ana Correa (apud ESCOBAR, 2015,

n.p., tradução nossa): “o carnaval tem o sentido de volvear a realidade, o sentido da dança, do riso, de subverter o tradicional, ele rompe o espaço urbano tomando as ruas”.

Uma ação pedagógica e ao mesmo tempo ativista importante na trajetória do grupo foram as oficinas para crianças e jovens de Guayabo, durante cinco anos consecutivos (1994-1998). O grupo convocou artistas independentes, músicos, atores e dançarinos que tivessem interesse em fazer um trabalho com as crianças e os jovens da pequena comunidade afro-peruana de Guayabo, que fica no distrito de El Carmen, no departamento de Ica, localizada a aproximadamente duzentos quilômetros ao sul de Lima e que possuía em torno de cem casas.

Ana Correa (2012) recorda que quando chegaram em Guayabo, já queriam trabalhar a identidade afro-peruana. Descobrir que as crianças desse povoado chamavam umas às outras, para insultar-se, de africanos, reforçou no *Yuyachkani* a vontade de, por meio da arte, trabalhar o sentido de identidade, pertencimento e ancestralidade. Nessas oficinas, pouco a pouco, conseguiram integrar as mães e os jovens do povoado.

Figura 14 – *Carnaval Negro Fidel Melquiades*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 15 – *Carnaval Negro Fidel Melquiades*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 16 – *Carnaval Negro Fidel Melquiades*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 17 – Oficina para crianças e jovens de Guayabo



Fonte:

<<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 18 – Oficina para crianças e jovens de Guayabo



Fonte:

<<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Lena Bjerregaard, pesquisadora que participou da quarta edição do projeto, em 1997, descreve algumas dessas oficinas. Elas foram divididas por faixas etárias e envolveram a criação de bonecos ou fantoches de diversos materiais, mais ou menos elaborados, dependendo da faixa etária. Cada oficina possuía uma ou mais canções próprias, que foram ensinadas pelos oficinairos. A partir das canções e dos bonecos ou fantoches, os oficinairos contavam histórias e lendas que foram apresentadas numa noite de festa no povoado. Sobre a experiência, Lena Bjerregaard afirma:

essa experiência pedagógica [...] se baseou em recordar a essa comunidade negra sua origem africana, que não foi só de escravidão, mas que eles vinham de um continente possuidor de uma grande riqueza cultural e material que lhes é própria geneticamente e que por isso eram tão diferentes de outras comunidades do Peru. Recordar-se não com nostalgia, mas com orgulho e dignidade. Olhar sua raiz para recuperar seus valores e de novo expressar-se criativamente (BJERREGAARD, 1999, n.p., tradução nossa).

Para seu trabalho artístico e pedagógico, o grupo *Yuyachkani* toma como referência duas fontes essenciais: “por um lado os ritos, o sagrado, o espaço andino; e, por outro, a herança de uma teatralidade universal tanto do oriente como do ocidente” (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2016, p. 1, tradução nossa). Segundo Fernando Mencarelli, aparentemente, o *Yuyachkani* nos propõe um paradoxo:

a busca por um *corpo descolonizado* através da aprendizagem de técnicas e práticas corporais estrangeiras. A procura por experienciar uma outra forma de ser do corpo, um corpo outro que permita perceber os condicionamentos e limites do próprio corpo imerso em seus padrões culturais (MENCARELLI, 2013, p. 2).

Para encontrar um corpo que rompa com os condicionamentos e padrões culturais, o grupo investiga o comportamento cênico tanto a partir de técnicas populares do Peru, como de outras fontes ocidentais e orientais. Esse duplo movimento assume que o teatro é uma construção cultural, que pertence a um determinado tempo e espaço, e que se transforma ao longo do tempo em busca de novas fronteiras. Segundo Mencarelli, o *Yuyachkani*

vai buscar muitas culturas para encontrar seus corpos. Por isso, para ele, a cultura do ator é composta de múltiplos saberes. Porque a identidade é algo relativo, porque afirmar identidade é criar cultura no presente. Para ele, o ator tem que ter muitas culturas corporais. Não para usá-las, mas porque elas lhes dão princípios (MENCARELLI, 2013, p. 5).

Em suas diversas oficinas, o *Ói Nós* busca aquilo que chama de “descolonização do corpo”. Se nossos corpos cotidianos muitas vezes refletem atitudes, ideias e formas preestabelecidas, e são meras repetições aprendidas por meio de uma educação que visa a domesticação, naturalizando a diferença colonial e hierarquizando saberes, o fazer teatral busca romper com esses automatismos. O treinamento a partir de ações físicas não cotidianas, por exemplo, procura desfazer os automatismos em busca de um gesto significativo, que ultrapasse a mimesis e o naturalismo da vida cotidiana. Beatriz Britto comenta o trabalho do *Ói Nós* com ações físicas não cotidianas:

o trabalho centrou-se na consolidação de um método baseado na corporalidade do ator e na sua autonomia enquanto agente criador. Através de técnicas extracotidianas, buscar uma segunda natureza, que altere seu comportamento em situações de representação, que produza uma presença, pela intensificação de sua energia física e psíquica [...]. Os exercícios utilizados, dentre eles, a criação de sequências individuais de ações, visam desenvolver primeiramente a presença cênica e a organicidade da atuação, cuja primeira condição é romper com hábitos e condicionamentos que travam a espontaneidade e a natureza profunda do ator (BRITTO, 2008, p. 80).

Os grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, ao assumirem seu lugar próprio de enunciação, encontram novas perspectivas de produção de saber, que cruzam práticas e histórias locais a práticas e histórias estrangeiras, valorizando a

sua capacidade de articular o pensamento, de compreender o mundo a partir do próprio mundo em que vivemos. A autonomia que os grupos têm ao tomar para si os princípios que melhor lhes permitem criar uma cultura própria e singular evidencia a independência e a potência do local e do emergente frente aos imperativos universalizantes e hierárquicos. A prática artística e pedagógica desses grupos resiste à colonialidade do poder e do saber, uma vez que descentraliza e democratiza saberes. A reflexão de Ana Correa sobre a relação do *Yuyachkani* com o ativismo cultural evidencia a necessidade do grupo em produzir formas próprias de conhecimento e comunicação desenvolvidas num contexto local:

Yuyachkani participou da criação de obras dirigidas a e relacionadas com a sociedade e a diversidade cultural peruana, buscando envolver o espectador num ato reflexivo e apaixonante. Nos interessa mostrar a grande diversidade peruana, e buscamos inspiração tomando como referência os ritos, o sagrado, o espaço andino, entre outros, para provocar uma introspecção no passado que nos faça entender o presente. A missão do *Yuyachkani* é estimular o desenvolvimento das artes cênicas como um espaço de criação, de invenção, que permita trocar e transitar por diversas linguagens para desenvolver formas genuínas de teatralidade nascidas da necessidade de comunicar num contexto próprio (CORREA, 2014, p. 60, tradução nossa).

Essa liberdade na construção do conhecimento aponta novas possibilidades de se pensar, atuar, criar, existir. Esse *outro-modo* ou *modo-outro* de vida está nas fronteiras, nas margens, nas bordas, aliado à ideia de pensamento liminar proposta por Mignolo. É um processo que convida a intervir de forma diferente no mundo e criar novas formas de existência a partir de seus próprios afetos, de seus próprios corpos, de suas próprias ações, de suas próprias vozes.

Isso sem esquecer de aliar-se a outros coletivos culturais, políticos e sociais, pois é impossível compreender a realidade e atuar em suas estruturas sozinho. Reconhecer o conhecimento produzido por outros movimentos (feminista, negro, indígena, sem-terra, sem teto, de luta por memória, por ações afirmativas, etc.) é fundamental para cruzar as fronteiras fictícias de exclusão e marginalização que limitam e impõem barreiras em nosso conhecer e reconhecer-se, para então tomar novas posturas e novas perspectivas, e para então movimentar o corpo carregado de sentimento e intenção decolonial. Segundo Catherine Walsh (apud RICHARD, 2010, p. 101, tradução nossa) o capitalismo foi e segue sendo “o coração de uma matriz colonial que pretende controlar, definir e dominar a partir de um marco eurocêntrico e ocidental” as identidades sociais, o conhecimento, a subjetividade, a

natureza, a espiritualidade e a cultura. O esforço desses grupos teatrais em desafiar essa matriz colonial de dominação, em existir apesar dessa matriz, em seu próprio interior e com suas contradições, constitui-se num gesto decolonial.

As práticas pedagógicas desses grupos nos ensinam que, mais que romper com a ordem dominante, a matriz colonial e seus universais e hierarquizantes, é preciso criar e construir outras formas de ser e de se pensar sobre o mundo, de forma relacional e não individual. Catherine Walsh chama esses tipos de práticas de insurgentes, que “trabalham fora, nas bordas e nas margens, assim como dentro, abrindo e ampliando as rachaduras e fissuras decoloniais” (WALSH, 2014, n.p., tradução nossa). Segundo Walsh, essas fissuras denotam apenas aberturas ou princípios, que poderiam até debilitar ou fraturar o todo hegemônico. Seu efeito depende do que acontece nessas fissuras, de como se plantam as sementes, como elas brotam, florescem e crescem, e de como elas estendem ainda mais as rupturas e aberturas. É claro que as rachaduras também podem ser preenchidas e recobertas, fazendo parecer menos evidentes as rupturas, como se tivessem desaparecido. Mas as rachaduras, assim como os espaços pedagógicos que buscam romper com a matriz colonial, podem ser lugares de insurgência.

Se pensarmos nos exemplos pedagógicos trazidos aqui, percebemos que insurgência não se dá apenas num plano político, mas também nos âmbitos epistêmicos e existenciais. Numa oficina teatral, jovens assentados do Rio Grande do Sul puderam refletir de forma criativa e lúdica sobre o direito à terra e a sua própria luta diária por dignidade e justiça social, a partir da figura emblemática do líder guarani Sepé Tiaraju. Em outras oficinas, num pequeno povoado afro-peruano, crianças que insultavam umas às outras usando o termo “africano” recordaram suas origens africanas, dessa vez com dignidade, percebendo que possuem uma riqueza cultural que lhe é própria. A partir de uma oficina de máscaras, um grupo teatral alia-se a um movimento negro na recriação de uma manifestação cultural que leva para as ruas divertimento e reflexão, visibilizando uma parcela da população marginalizada e discriminada.

Se o discurso de resistência herdado dos anos 1950 e 1960 pressupunha levar um conhecimento privilegiado à população menos favorecida – tendo como fim último o processo revolucionário – a ideia de resistência, como um gesto decolonial, implica uma (re)existência. Implica reconhecer a complexidade cultural em que estamos inseridos e romper com hábitos e condicionamentos próprios de uma

sociedade que transforma diferenças em valores e hierarquias, e que rebaixa não apenas saberes e culturas, mas povos inteiros e regiões do mundo. Implica em existir apesar da matriz colonial de dominação, criando espaços-rachaduras que propiciam novas formas de relacionar-se consigo e com os outros, que não se baseiam no individualismo e no pensamento hegemônico. Pelo contrário, são espaços que incentivam a autonomia e a liberdade de pensamento, em que se pode ser diferente do outro sem ser menos. São lugares em que se aprende a dialogar, pensar, criar com o outro, para inventar *outro-modo* ou *modo-outro* de existir.

3 O CORPO FEMININO

Este capítulo propõe uma reflexão sobre o feminismo e questões de gênero nas práticas do *Grupo Cultural Yuyachkani* e *Tribo de Atadores Ói Nóis Aqui Traveiz*. A partir da experiência do *Yuyachkani* de oficinas específicas com mulheres, discute-se o lugar e o papel social do corpo feminino. Essas oficinas surgem da percepção de que as histórias pessoais de cada mulher fazem parte de uma história coletiva, em que as mulheres e seus corpos sempre foram representados como inferiores. A construção do corpo feminino como frágil e subalterno é um dos pilares para a persistência do machismo e da dominação masculina.

Ao mesmo tempo, esse corpo é alvo de interpretações e representações, que lhe rotulam de forma maniqueísta e lhe regulam conforme valores e normas impostos pelo pensamento hegemônico. Essa percepção do corpo feminino como um campo de batalha entre representações muito diversas é acirrada no período do conflito armado interno do Peru, quando a violência aumenta de forma exponencial e a violência de gênero fica ainda mais evidente. Surge a necessidade de realizar oficinas de autoestima, que permitam às mulheres trabalhar de forma criativa com o corpo, despertando novas possibilidades e capacidades. Surge também a necessidade de realizar ações cênicas que afirmem o direito soberano da mulher sobre o próprio corpo, sob o lema de que “meu corpo não é o campo de batalha”.

Na terceira parte deste capítulo, serão abordados processos artísticos do *Ói Nóis Aqui Traveiz* e do *Yuyachkani* que evocam o corpo feminino como espaço de resistência. Esses trabalhos questionam os princípios que subjagam o corpo feminino e ressaltam o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível.

A partir da noção de escrita de si, delineada por Michel Foucault e problematizada no contexto da formação teatral por Celina Alcântara e Gilberto Icle, reflete-se sobre os trabalhos solos de Tânia Farias (*Ói Nóis*) e Ana Correa (*Yuyachkani*). A desmontagem *Evocando os mortos – poéticas da experiência* e a obra *Confissões* funcionam como performances pedagógicas, nas quais as atrizes “desmontam” não só o seu percurso artístico e criativo, mas também seu próprio percurso como sujeito que produz discursos e verdades. Esses discursos e

verdades construídos no percurso são, ao mesmo tempo, formador de subjetividades que reivindicam o corpo feminino – que na sociedade hegemônica simboliza o subalterno e o marginal – como símbolo da resistência e da possibilidade de gerar algo novo.

3.1 O CORPO FEMININO COMO FRÁGIL E SUBALTERNO

A atriz Teresa Ralli conta que, nas relações pessoais dentro do *Yuyachkani*, as mulheres sempre ocuparam funções, responsabilidades e direitos semelhantes aos homens. Se tiveram alguma luta para afirmar-se como atrizes, esta se deu no espaço familiar e no âmbito social. Como mulheres e homens coexistiam harmoniosamente no grupo, logo perceberam que em outras esferas as coisas eram bem diferentes. Durante as apresentações que faziam em distintas regiões do Peru, a reação das mulheres era sempre mais intensa e forte. Ralli atribui essa reação ao fato de ser incomum ver mulheres atuando, tocando instrumentos, dançando e falando de igual para igual com os homens. A atriz afirma:

graças a essas mulheres que nos procuravam após as apresentações, cheias de admiração pelo nosso trabalho, é que fomos acumulando informação sensível e entendendo o complexo mundo das relações entre homens e mulheres. Foi assim que iniciamos nossas perguntas sobre esse tema que com o tempo foram se transformando em ações artístico-pedagógicas (RALLI, 2017, p. 158).

No “complexo mundo das relações entre homens e mulheres”, a questão da igualdade de direitos entre os gêneros foi a primeira reivindicação do movimento feminista. Se o objetivo das primeiras feministas do século XIX era conquistar o direito de voto para as mulheres, o chamado sufrágio universal, assim como o acesso à educação e igualdade de direitos no casamento, em pleno século XXI a luta do movimento feminista possui muitos matizes. Segundo Luis Felipe Miguel (2014, p.17), “como corrente intelectual, o feminismo, em suas várias vertentes, combina a militância pela igualdade de gênero com a investigação relativa às causas e aos mecanismos de reprodução da dominação masculina”. Embora o senso comum apresente as reivindicações femininas como “superadas”, uma vez que as mulheres hoje possuem acesso à educação, direitos políticos, igualdade formal no casamento e uma presença bem mais ampla e diversificada no mercado de trabalho, existem inúmeros indicativos que evidenciam a permanência da dominação

masculina. Na esfera política, na educação, no lar e no trabalho foram obtidos inúmeros avanços, mas permanecem mecanismos que produzem desigualdades que sempre operam em favor dos homens.

A distinção entre tarefas masculinas e femininas não foi totalmente eliminada e ainda existe quem suponha que o trabalho profissional das mulheres seja secundário e funcione apenas como uma complementação do orçamento familiar, que seu compromisso com o trabalho seja diferente e que colocariam a maternidade como primeira opção. Isso se traduz na persistente desigualdade de salários e de oportunidades de ascensão a postos mais qualificados. No campo da participação política, os postos políticos de poder e decisão permanecem sendo espaços predominantemente masculinos, existindo apenas algumas exceções.

Os resquícios da dominação masculina, que discrimina e subordina a mulher, evidentemente se reflete na esfera privada e nas relações individuais. Ainda é extremamente alto o número de agressões de homens contra mulheres no âmbito doméstico, que caracteriza a chamada “violência de gênero” – motivada não apenas por questões estritamente pessoais, mas que manifesta discriminação por expressar a estrutura hierárquica de dominação do homem e subordinação da mulher.

Portanto, compreender a reprodução das desigualdades de gênero numa sociedade na qual mulheres e homens possuem direitos formalmente iguais permanece um desafio. As discussões sobre gênero se tornaram muito mais complexas e é praticamente impossível discutir questões de gênero sem discutir outras questões que atravessam o tema, tais como classe social, sexualidade, raça etc. Pesquisas no Brasil³⁷ indicam o quanto as mulheres ainda trabalham mais horas semanais que os homens, recebem salário menor pelo mesmo tipo de atividade e assim por diante. Porém, se formos comparar entre mulheres negras e mulheres brancas, mulheres camponesas e mulheres da cidade, mulheres pobres e de classe média, fica evidente que a desigualdade entre gêneros é ainda maior para mulheres negras, pobres e do campo.

³⁷ Notícias que anunciam os indicativos de algumas pesquisas podem ser acessados em: *Mulheres trabalham 7,5 horas a mais que homens devido à dupla jornada* <<http://agenciabrasil.ebc.com.br>>; *Brasil cai para 82º em desigualdade de gênero, aponta relatório* <<http://www.observatoriodegenero.gov.br>>; *Dois séculos separam mulheres e homens da igualdade no Brasil* <<http://www1.folha.uol.com.br>>; *Homicídio contra negras aumenta 54% em 10 anos, aponta Mapa da Violência 2015* <<http://www.onumulheres.org.br>>; *Em 2014, a mão de obra feminina ultrapassou, pela primeira vez, o patamar de 70% da renda masculina; mas salários continuam desiguais* <<http://www.brasil.gov.br/cidadania-e-justica>>.

Um dos pilares para a persistência da dominação masculina em nossa sociedade é a construção do corpo feminino como frágil e subalterno. Durante muito tempo, o corpo feminino concentrou as marcas de inferioridade, fragilidade, passividade, submissão e exclusão. Durante a modernidade, esse corpo foi alvo de interpretações e representações, que lhe rotulavam de forma maniqueísta: ou estava associado à maternidade e ao matrimônio, visto como o fim último de uma mulher saudável e pura; ou estava associado ao excesso de libido, visto como um comportamento próprio de mulheres degeneradas e impuras. Ele sempre esteve regulado por normas e valores morais, éticos, estéticos e científicos. Cabe ressaltar que o lugar e papel social do corpo feminino, assim como a ideia de gênero feminino, foram construídos historicamente, a partir de um discurso que produz efeitos de verdades.

As mulheres do *Grupo Yuyachkani* sentiram necessidade, nos anos 1980, de ter um espaço que fosse somente das atrizes para investigar aspectos subjetivos que tinham a ver com o universo feminino. Essa investigação, segundo Ralli (2017, p. 158), “foi aprofundando os nossos espaços subjetivos, como mulheres, como filhas, na história de nossas mães. Percebendo nossas histórias pessoais como parte de uma história coletiva de todas as mulheres que vivem no Peru”. Ao perceberem que as vivências pessoais faziam parte de um contexto maior, as atrizes decidiram compartilhar com outras mulheres suas experiências por intermédio de oficinas. Essas primeiras oficinas, intituladas oficina *Teatro-Mulher*, tinham como proposta experimentar e jogar com outras mulheres para percebê-las e compreender suas experiências e suas subjetividades. A primeira dessas oficinas foi realizada com integrantes de organizações feministas e em seguida com organizações de mulheres nos *Comitês Vecinales*³⁸, *Clubes de Arpilleras*³⁹ e outras organizações sociais peruanas.

Resumindo esse momento do nosso trabalho, podemos dizer que o objetivo das oficinas *Teatro-Mulher* estava fundamentado na intenção de provocá-las a tomar a palavra com liberdade, a olhar com outros olhos o contexto

³⁸ Os *Comites Vecinales*, literalmente Comitês de Bairro, são organizações da sociedade civil, aliadas a autoridades locais, sob a tutela do Estado, que buscam melhorar os níveis de seguridade em suas respectivas comunidades.

³⁹ Clube de mulheres que se juntam para realizar as *arpilleras*, espécies de bordados que contam histórias e tornaram-se uma forma de entender sua realidade e fortalecer a luta por melhores condições de vida. No Chile, durante o período da ditadura de Pinochet, bordar as *arpilleras* foi a maneira encontrada por um grupo de mulheres para denunciar as violações de direitos humanos do regime.

social e familiar, a exteriorizar sua força e ocupar um lugar na comunidade e em sua própria casa. Elas aprendiam atividades não cotidianas e em todas elas ocupavam uma posição de protagonistas. Ainda que no início isto tenha provocado reações adversas em seu dia a dia, tanto pela observação direta, quanto pelos testemunhos das participantes, cremos que essas experiências deram um grande impulso à sua condição de mulher, à sua vida (RALLI, 2017, p. 160).

Ao compartilhar a busca que estavam fazendo no campo artístico e que lhes havia permitido afirmar-se como mulheres e cidadãs, as atrizes do *Yuyachkani* permitiram que donas de casa, militantes ou participantes de movimentos sociais também experimentassem seu potencial criativo. Tinham como premissa, por meio dos jogos e exercícios, tirar as mulheres de seu contexto social para que percebessem a vida sob outra perspectiva. Faziam atividades de percepção sensíveis, como perceber os órgãos internos e o centro de força, ou motivavam a abrir espaço para novos sonhos. Quando essas mulheres, jovens senhoras de quarenta ou cinquenta anos, voltavam no dia seguinte, relatavam que seus maridos ou filhos reclamavam, faziam piadas sobre o que estavam fazendo, diziam que estavam perdendo seu tempo. Ao aparecer esse tipo de problema, as atrizes propunham conversar e trabalhar com certo humor, sem dramatizar.

Em 1989 foi realizada uma primeira *Oficina-Montagem*, que estimulou as mulheres a contar histórias baseadas em suas inquietações e desejos. Foi então realizada a primeira *pasacalle* que abordou o tema da violência contra a mulher. Segundo Telles (apud RALLI, 2017, p. 160), “as *pasacalles* (pelas ruas) são encenações ou ações cênicas que caminham pela rua, como um cortejo ou uma *performance* em processo”. Essa primeira *pasacalle* sobre a violência de gênero, estimulada pelo *Yuyachkani*, desencadeou uma série de outras em diversos bairros da cidade de Lima.

No início dos anos 1990, as mulheres do *Yuyachkani* realizaram a primeira oficina *Teatro-Mulher* com outras atrizes de diversas regiões do Peru, que também pertenciam a grupos de teatro mistos e possuíam trabalhos vinculados às suas comunidades. Fecharam-se por três dias em uma sala de trabalho, com a premissa de criar exercícios dramáticos a partir de suas experiências pessoais. Ralli (2017, p. 161) conta que sentiram “a necessidade de conectar o ator criador com o fato de sermos mulheres, de tomarmos a liberdade de expor, teatralmente, histórias e memórias, de um olhar feminino”. Após duas oficinas consecutivas, realizaram em 1993 o primeiro *Festival Teatro-Mulher*, uma celebração com apresentações das

montagens realizadas, que contou também com fotógrafas, artistas visuais, musicistas, bailarinas e dramaturgas. Reunir mulheres de diversos campos do conhecimento foi muito importante e gerou um grande impulso criativo no *Yuyachkani*, do qual nasceram espetáculos cuja temática era a mulher.

O conflito armado interno, que impactou de forma violenta a história do Peru, especialmente os fatos ocorridos na década de 1990, também levou as atrizes do *Yuyachkani* a novos caminhos. Segundo Ralli (2017, p. 161), viver num país de sobressaltos permanentes, com a sensação de que não é possível fazer planos de longo prazo e que a classe política retira sempre a esperança de mudança, “gerou estados depressivos na sociedade, frustrações que se expressaram tanto nos comportamentos coletivos quanto individuais, sejam em homens ou em mulheres”. Esse tema foi amplamente discutido por pesquisadores no Peru e também levou à decisão das atrizes de criar uma oficina que pudesse abordar a questão. Em 1997 surgem as *Oficinas de Autoestima*, que colocam em segundo plano a transmissão de técnicas teatrais ou a realização de atividades públicas com as participantes,

para reforçar e ampliar o trabalho com os espaços mais íntimos e sensíveis, da memória social e familiar, dos desejos, frustrações e valores destas mulheres. Tudo isso, somado à convicção de que a contribuição para o desenvolvimento comunitário, social e público, será maior se assumirmos nossa identidade. O ponto de partida é reconhecer e aceitar nossos valores pessoais. Esse é o fundamento (RALLI, 2017, p. 162).

3.2 O CORPO FEMININO COMO CAMPO DE BATALHA

A partir das experiências como mulheres e atrizes-criadoras, as atrizes estabeleceram cinco ferramentas como base para a organização das atividades e para a criação das técnicas que foram se configurando como dinâmicas de trabalho nas oficinas com mulheres. Esses materiais são o corpo, a voz, os objetos, a máscara e a improvisação. Não é à toa que o trabalho nessas oficinas inicia com o corpo. Ao entender que ele é o lugar de memória, que registra nossas experiências através do tempo e que nos constitui de determinada maneira, as atrizes perceberam que a maioria das mulheres “reagem de forma inconsciente, de acordo com o modelo de mulher da sociedade de consumo, assumindo seu corpo como uma máquina e a sexualidade como um lugar apenas de procriação e gestação”

(RALLI, 2017, p. 164). Mulheres extremamente fortes e corajosas diante dos embates da vida mantinham uma atitude de medo diante da possibilidade de trabalhar criativamente seu corpo.

O trabalho com o corpo permite despertar capacidades negligenciadas e reconhecer que é possível criar uma energia diferente da cotidiana e habitual. E leva a perceber o lugar que nosso corpo ocupa no espaço, o que permite apoderar-se desse espaço e senti-lo próprio. Ao realizar ações diferentes e criativas com o corpo, as oficinas percebem que podem ocupar espaços que não lhe eram próprios, como, por exemplo, o espaço público e político, ocupado majoritariamente por homens.

Assim como o corpo, também a voz é condicionada pelo entorno familiar e social, conforme seu gênero. Os homens são condicionados desde crianças a falar “forte” e diretamente; já as mulheres, a falar “suave” e discretamente, a não gritar. A ela não se exige a falar de forma clara, enquanto que o homem deve sempre falar “para fora”. A mulher é destituída de expressar suas opiniões e, desse modo, não encontra espaço para ser ouvida. Sempre terá de ouvir a voz do homem, e muito pouco a voz e as ideias de uma outra mulher. A mulher torna-se então uma presença silenciosa, suas ideias e suas palavras nunca são ditas. Trabalhar com a voz nessas oficinas é, segundo Teresa Ralli, chegar aos espaços mais profundos de cada participante. Descobrir que sua voz está ali e existe, é também crer que tenha condições de “tomar a palavra” e com isto expor suas ideias. A palavra e sua emissão no espaço expressa identidades culturais muitas vezes marginalizadas. Reconhecer sua voz como própria e valiosa permite às mulheres potencializar sua voz e suas ideias em diversos âmbitos.

Outro desdobramento dessas oficinas para mulheres foi *Hampiq Warmi - Mujer sanadora (Mulher de cura)*, ministrada por Ana Correa e Débora Correa. O objetivo dessa oficina é compartilhar uma experiência de cura (*sanación*) com imaginação e criatividade, que traz informações sobre memória, gestualidade, rito e símbolos, ao mesmo tempo em que valoriza a condição e autoestima das mulheres participantes. Segundo as irmãs Correa (apud SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE, 2012, p. 30, tradução nossa), “como atrizes e educadoras, oferecemos um processo de cura pessoal e comunitária. Essa experiência de caráter aberto se baseia na integração de aportes recuperados da cultura universal e andina”. É uma experiência vivencial de arte e cura que

inicialmente surge para contribuir no processo de recuperação psicossocial de mulheres vítimas de violência de gênero no contexto do conflito armado interno, mas se destina às mulheres em geral.

Figura 19 – Oficina ministrada por Ana e Débora Correa no *Warmikuna Raymi 2011*, encontro de mulheres criadoras



Fonte: <<http://www.guamanpoma.org/>>
(foto de Ana Quispe)

Figura 20 – Oficina ministrada por Ana e Débora Correa no *Warmikuna Raymi 2011*, encontro de mulheres criadoras



Fonte: <<http://www.guamanpoma.org/>>
(foto de Ana Quispe)

Um dos episódios mais traumáticos relacionado à violência de gênero durante o conflito armado interno no Peru ocorreu sob o governo de Fujimori, na década de 1990, que implementou um programa de planejamento familiar que fazia parte de uma política de controle demográfico orientada à população mais pobre do país. Na prática, esse programa submeteu mais de duzentas e cinquenta mil mulheres indígenas e camponesas a cirurgias esterilizadoras sem terem sido informadas ou sob fortes pressões. Além disso, muitas não receberam o cuidado pós-operatório necessário e, em consequência, sofreram problemas de saúde. O modo como esse programa foi implementado evidencia o preconceito com as mulheres dos setores mais pobres da sociedade. María Ysabel Cedano (apud TERRA, 2015, n.p.), da organização feminista *Demus*, afirma que o Peru continua sendo um país "profundamente racista e profundamente machista, onde muitos ainda creem que as mulheres camponesas indígenas das zonas rurais não deveriam ter muitos filhos".

Na reportagem *Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?* de Sylvia Colombo, fica evidente que, pior que o drama de não poderem mais ter filhos, as esterilizações significaram uma mudança de status das mulheres nas comunidades. Muitas vítimas, na região de Piura e Arequipa, foram abandonadas pelos maridos – que declaravam que agora elas “certamente iam virar prostitutas” ou que “não serviam mais como mães” – ou eram hostilizadas por

outras mulheres. Na mesma reportagem, Rosemarie Lerner (apud COLOMBO, 2015, n.p.), ligada ao *Projeto Quipu*⁴⁰, declara que “numa sociedade tão machista como a peruana, a estigmatização tem um papel bastante importante. As sequelas que essas esterilizações deixaram causaram a desestruturação de várias famílias”.

A oficina oferecida pelo *Yuyachkani* permite às participantes contar com novas ferramentas para o desenvolvimento de seu trabalho artístico-criativo, de construção de memória em suas respectivas comunidades. Além de realizar a oficina, as irmãs-atrizes apresentam as performances *Anta Warmikuna* e *Kay Punku*. *Anta Warmikuna (Mulheres de anta)* é uma ação contada por duas mulheres andinas que se conectam com os ancestrais através de um ritual de iniciação para falar sobre o papel da mulher na história, do equilíbrio que sua presença mantinha.

Kay Punku (Esta porta) é uma ação documental baseada nos testemunhos das mulheres das comunidades peruanas vítimas de violência sexual durante o conflito armado interno, que aparecem no Informe Final da *Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)* do Peru. As mulheres campesinas, além de obrigadas a práticas de esterilização forçada, também foram vítimas de abusos sexuais por parte das tropas do governo e dos senderistas. Segundo Souza,

a ação documentada propõe não somente o resgate da memória que pertence a este grupo de mulheres, mas também a apresentar para o espectador seu próprio “Informe” e indignação, considerando que depois de oito anos da divulgação do Informe Final da CVR estas mulheres encontram-se abandonadas. Elas não receberam nenhum apoio das instituições estatais, seus violadores não foram castigados e, sobretudo, porque, ao contarem a verdade, sofrem preconceito e o rechaço por parte de seus familiares, companheiros e da comunidade onde vivem (SOUZA, 2012, p. 4).

Segundo o Informe Final da CVR (apud SOUZA, 2012, p. 6), a violência sexual contra a mulher foi uma prática que consistia desde a escravidão sexual até a união forçada, a prostituição forçada, a gravidez e o aborto forçados e a violação sexual, muitas vezes executada por vários homens. Nesse relatório encontramos dados de que essas mulheres foram vítimas de violências, tanto nas mãos dos agentes estatais (membros do Exército, da Marinha de Guerra e das forças policiais), quanto nas dos membros dos grupos de guerrilha (*Sendero Luminoso* e *Movimento Revolucionario Túpac Amaru*). A maioria dessas mulheres fazia parte

⁴⁰ <<http://blog.proyectoquipu.com>>

dos setores marginalizados do país, grande parte delas era analfabeta, falantes do idioma quéchua e de origem rural, geralmente camponesas ou donas de casa.

O primeiro momento da ação cênica traz testemunhos, declarações e outros materiais que documentam a tensão vivida pelas comunidades camponesas durante os enfrentamentos. Nesse momento, o corpo da mulher se esboça como “um campo de batalhas” que registra a violência dos acontecimentos (da mulher violada, humilhada, mutilada, abandonada, discriminada). No segundo momento de *Kay Punku*, o tom e a materialidade da cena são diferentes (com água, flores, laranjas) e o corpo violentado se transforma em um corpo livre, após acontecer, diante do público, uma cena que é, ao mesmo tempo, um ritual de cura. Esse é um momento de afirmação: “meu corpo não é um campo de batalha”.

O slogan “meu corpo não é o campo de batalha” utilizado nas ações *Anta Warmikuna* e *Kay Punku* faz referência a uma obra⁴¹ da artista visual limeña Natalia Iguñiz. No cartaz, a afirmação aparece em grandes letras brancas sob a silhueta negra de uma mulher camponesa, recortada sobre um fundo camuflado verde, que faz referência aos militares. Uma mancha vermelha de sangue aparece entre as pernas da mulher: ferida e sangue menstrual, ao mesmo tempo. Logo abaixo o cartaz explicita “milhares de meninas e mulheres foram violadas durante a guerra contra o terrorismo” e conclui “todas merecemos justiça”. Esse cartaz dialoga com a obra da estadunidense Barbara Kruger *Untitled - Your Body is a Battleground* (*Sem título – Seu corpo é um campo de batalha*), de 1989, que foi produzido para uma marcha de mulheres em Washington em apoio à liberdade reprodutiva, contra uma nova onda de leis antiaborto. A campanha em prol da liberdade de escolha da mulher é diferente de outras batalhas políticas: no caso do aborto, a luta por direitos ocorre fora de seu corpo, mas lhe afeta diretamente. O corpo feminino torna-se uma zona de combate pelo qual e no qual as mulheres devem lutar. Essa obra, com a foto de uma mulher, dividida em exposições positivas e negativas, permanece como potente símbolo do quanto o corpo da mulher ainda é alvo de representações, discursos e narrativas diversas. O cartaz da artista peruana, por sua vez, converte a advertência afirmativa na segunda pessoa em demanda negativa na primeira pessoa, fazendo referência direta à realidade peruana e à urgência de denunciar a violência de gênero.

⁴¹ Disponível em <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>>, página eletrônica da exposição *Ejercito Rosa – La Feminización de lo Marcial*.

Figura 21 – Obra *Untitled - Your Body is a Battleground*



Fonte: <<https://fr.wikipedia.org>>
(obra de Barbara Kruger)

Figura 22 – Obra *Mi cuerpo no es el campo de batalla*



Fonte: <<http://www.micromuseo.org.pe>>
(obra de Natalia Iguíñiz)

Os dados sobre os delitos cometidos contra as mulheres durante o conflito armado no Peru evidenciam uma situação que permanece no imaginário social, machista e patriarcal, de hierarquização dos gêneros e de que o corpo feminino pode ser submetido e degradado. Isso faz com que a própria vítima da violência muitas vezes se sinta culpada por seu padecimento, uma vez que seu destino é justificável pelo simples fato de ser mulher. E também não cabe à mulher, como subalterna, a possibilidade da fala e da denúncia – que sempre esteve nas mãos de homens considerados superior a elas (pais, esposos, intelectuais, chefes, autoridades). Porém, felizmente, cada vez mais mulheres de regiões menos favorecidas buscam, por vontade própria e com sua própria voz, um discurso de autonomia e reivindicam seus direitos.

Figura 23 – Ação cênica *Kay Punku (Esta Porta)*



Fonte: <<http://hemisphericinstitute.org/>>
(foto de Julio Pantoja)

Figura 24 – Ação cênica *Kay Punku (Esta Porta)*



Fonte: <<http://hemisphericinstitute.org/>>
(foto de Julio Pantoja)

Em *Kay Punku* duas mulheres ajudam-se mutuamente no processo de superar o sentimento de culpa a que foram submetidas, primeiro por seus agressores e depois por sua comunidade:

nos exemplos que aparecem na montagem, as mulheres sofrem com o julgamento simplesmente porque elas denunciaram a seus violadores e, de certa maneira, porque, como sobreviventes, são elas as que mantêm uma relação mais intensa com o não esquecimento. [...] São elas as que resistem ao esquecimento, porque ainda desejam que se faça justiça e porque não têm medo de resgatar e conviver com o passado (SOUZA, 2012, p. 6).

Esse trabalho desenvolvido sobre e com mulheres vítimas de violência de gênero torna-se, portanto, um espaço que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista, uma vez que busca resgatar nas mulheres camponesas e indígenas o direito de sentirem-se respeitadas como pessoas. Por intermédio dessas oficinas e ações cênicas, que são espécie de ritual de cura com elementos da ancestralidade andina, muitas das mulheres que não tiveram apoio dos familiares e das comunidades em que viviam frente ao ocorrido, conseguiram voltar a julgar-se dignas para delatar os crimes de que foram vítimas e buscar justiça.

3.3 O CORPO FEMININO COMO ESPAÇO DE RESISTÊNCIA

Em 2013, Tânia Farias, atuadora do *Ói Nós Aqui Traveiz* há mais de vinte anos, estreou o primeiro trabalho solo da *Tribo*, a *Desmontagem Evocando os Mortos – Poética da Experiência*. Para um grupo que sempre se pautou no trabalho coletivo, pode parecer um desvio de rota, porém a desmontagem de Tânia Farias consiste justamente num desvelar o quão imbricados estão os campos pessoal e afetivo no trabalho de criação coletiva. Esse trabalho torna ainda mais latente um tema muito caro para o *Ói Nós Aqui Traveiz*: o feminismo. Segundo Rolim (2016, n.p.), “o diálogo da *Tribo* com essa temática se deve à marca de nascença desse coletivo: o ativismo político que repudia os valores dominantes e que almeja a transformação da sociedade”. Segundo a jornalista, para se produzir um teatro feminista, os meios de produção e as parcerias de trabalho são fundamentais, é preciso que mulheres e homens tenham o mesmo espaço, tenham as mesmas oportunidades de se desenvolverem como artistas e pessoas, respeitando as

diferenças de cada um. E completa: “desde a sua origem, o *Ói Nós* busca romper com a sociedade patriarcal e com as formas de poder que ela representa, e isso se reflete em todo o seu processo de trabalho” (ROLIM, 2016, n.p.).

Paulo Flores, um dos fundadores do grupo, conta que no fim da década de 1970, quando o *Ói Nós* surgiu, a questão do feminismo era muito importante para aqueles que se identificavam com a contracultura, pois o empoderamento e a liberdade da mulher eram urgências do momento. O debate feminista estava presente nas universidades e espaços alternativos e era impossível, para os artistas que questionavam seu papel como cidadãos, não questionarem também o machismo que ainda imperava. Flores (apud VIRTUOSO, 2015, p. 39) conta que “em uma visita do Zé Celso Martinez Corrêa – do *Teatro Oficina* (SP), ao espaço do grupo antes de ser nomeado – disse: ‘isso parece um Terreiro’ ao adentrar, e assim influenciara no batismo da *Terreira*”. O nome da sede no feminino já marcava um posicionamento: um espaço libertário, sagrado e telúrico, onde mulheres e homens pudessem exercer a sua criatividade com liberdade, de igual para igual.

A questão da liberdade de criação, a tensão que ela produz entre sujeitos muitos distintos e diversos que se propõem a trabalhar coletivamente, é um dos temas abordados na *Desmontagem Evocando os Mortos – Poética da Experiência*, dentre muitos outros, como as estratégias de sobrevivência de um coletivo independente ao longo de décadas sem ceder às necessidades do mercado. Todos esses assuntos, no entanto, são atravessados por questões de gênero, uma vez que Tânia Farias torna visível, em todos os contextos e etapas do processo de criação, a experiência de ser uma atriz/atuadora e a luta que as mulheres ainda precisam travar no meio artístico e social.

A atriz evoca, em sua desmontagem, quatro personagens emblemáticas que representou no período entre 1999 e 2011. São as personagens: Ofélia, do espetáculo *Hamlet Máquina* (1999); Cassandra de *Aos que virão depois de nós, Cassandra in process* (2002); Sasportas de *A Missão, lembrança de uma revolução* (2006) e Sophia de *Viúvas, performance sobre a ausência* (2011). Ela transita entre essas personagens – da mais recente (Sophia) até a mais antiga (Ofélia), dando vida a cada uma – e retorna sempre a si, evidenciando o contexto político e histórico do período de criação, o momento da pesquisa cênica no grupo e em seu trabalho pessoal e seus subtextos mais íntimos.

Segundo Ileana Diéguez Caballero, o termo “desmontagem” começa a ser

usado por atores e atrizes da América Latina para denominar demonstrações dos processos de investigação a partir da década de 1990. O sentido da palavra desmontagem está ligado não a um processo de desconstruir, mas de tornar visível a construção. O procedimento de desmontar abre a experiência e o processo de trabalho num grupo teatral, revelando poéticas, escolhas, recortes, opções, além de desvelar o próprio autor da desmontagem. Uma desmontagem vai além de uma demonstração técnica: é uma demonstração afetiva do trabalho da atriz/ator. Caballero (2014, p. 8) salienta que “as desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena”.

Na desmontagem, ao desvelar percursos, cheios de pequenos erros e acertos, de acasos, de descobertas, de escolhas conscientes, a atriz ou ator compartilha com o público uma reflexão, que vai muito além de técnica de criação ou teoria da representação. A reflexão, organização e compartilhamento de seu percurso implica no desvelamento de fatores que fizeram parte de seu processo criativo e colaboraram na construção de determinada personagem. Fatores que vão desde questionamentos pessoais a contextos políticos e sociais vivenciados no momento de criação. A desmontagem pode ser considerada uma “performance pedagógica” porque aquele que desmonta, desmonta não só o seu percurso artístico e criativo, mas também seu próprio percurso enquanto sujeito que produz discursos e verdades. Esses discursos e verdades construídos no percurso são, ao mesmo tempo, formador de subjetividades.

Em sua desmontagem, Tânia “reflete sobre suas lutas internas e sociais que compuseram o processo de criação de suas personagens, e as experiências que marcaram a construção de cada uma delas e de si própria” (VIRTUOSO, 2015, p. 17). Para exemplificar o quanto a experiência criativa como atriz dialoga e ao mesmo tempo transforma a experiência de si, abordaremos mais detalhadamente duas personagens evocadas.

Figura 25 – *Desmontagem Evocando os mortos – Poéticas da experiência*



Fonte: Rafael Saes

Figura 26 – Tânia Farias na *Desmontagem Evocando os mortos – Poéticas da experiência*



Fonte: Pedro Isaias Lucas

No espetáculo, a personagem Cassandra entra em conflito com o Estado e com o próprio pai, o Rei Príamo. É uma mulher que participa de discussões políticas e com isso adquiriu a capacidade de pensar livremente e ter as próprias opiniões. Ela não é conivente com as mentiras criadas para justificar a guerra, cujos verdadeiros motivos são a pilhagem e o imperialismo. É uma voz pacificadora, que anuncia verdades que ninguém quer ouvir. Numa sociedade que não valoriza a vida, ela era uma voz contra a iniquidade.

Figura 27 – Tânia Farias no espetáculo
*Aos que virão depois de nós –
Kassandra in process*



Fonte: Claudio Etges

Figura 28 – Espetáculo
*Aos que virão depois de nós –
Kassandra in process*



Fonte: Claudio Etges

Ao comentar sobre a criação da personagem Cassandra, Tânia Farias ressalta o momento vivido pela *Tribo*, que estava passando por um período de luta na cidade, um embate político pela preservação da *Terreira da Tribo*, um espaço

aberto que, além de ser a sede do *Ói Nós*, era um Centro de Experimentação e Pesquisa Cênica. A atriz participava das reuniões públicas pela preservação da sede e desabafa: “não foram poucas as vezes que me deparei com um contexto muito machista, hostil e dissimulado, pelo fato de eu ser mulher e jovem” (FARIAS, 2014, p. 37-38). Lembra-se de reuniões em que isso incomodava muito os homens que naquele momento representavam o poder constituído na cidade. Não era conveniente que o grupo fosse defendido, menos ainda por uma mulher e tanto pior, uma jovem mulher. A convicção com que defendia tornava tudo ainda mais “intolerável”.

Uma das reflexões que o movimento feminista tem colocado em pauta é compreender como foram construídas, do ponto de vista histórico e político, as fronteiras entre o público e o privado. Na modernidade, enquanto a esfera pública estaria baseada em princípios universais de razão e impessoalidade, a esfera privada abrigaria relações de caráter pessoal e íntimo. Se somarmos a essa percepção os estereótipos de gênero, que colocam como papel da mulher a vida doméstica, cuidando da casa e dos familiares, compreendemos como a domesticação feminina foi vista como uma característica natural. A natureza, seguindo esse raciocínio, seria a base para a hierarquização entre os diferentes gêneros. Ao mesmo tempo, alijar a esfera privada da intervenção do Estado e de normas que valem para a esfera pública, traz como consequência a limitação da autonomia das mulheres. Sua integridade acaba comprometida, uma vez que os direitos dos indivíduos na instância privada são menos protegidos do que em outros espaços. Segundo Flávio Biroli, a garantia de privacidade para o domínio familiar e doméstico foi vista, pelo feminismo, como uma das ferramentas para a manutenção da dominação masculina:

a compreensão de que o que se passa na esfera doméstica compete apenas aos indivíduos que dela fazem parte serviu para bloquear a proteção àqueles mais vulneráveis nas relações de poder correntes. Serviu, também, para ofuscar as vinculações entre os papéis e as posições de poder na esfera privada e na esfera pública (BIROLI; MIGUEL, 2014, p. 32).

A construção de que o público e o privado existem como dimensões distintas oculta uma realidade perversa para as mulheres. As expectativas sociais conduzem ao desenvolvimento de habilidades diferenciadas pelas mulheres e pelos homens. A eles cabe o exercício da autonomia e a elas subordinação e obediência. Os papéis

convencionais de gênero e de divisão do trabalho levam a uma disparidade da participação de mulheres e homens na vida pública. Relações mais justas na vida doméstica permitiriam às mulheres um horizonte de maiores possibilidades de participação na sociedade. Faz parte da agenda feminista, portanto, a busca por uma sociedade onde ser mulher ou homem não determine o grau de autonomia e de vantagens ou desvantagens ao longo da vida. Uma mulher defender, no âmbito político, aquilo que considera justo, deveria ser tão normal quanto um homem defender as suas ideias.

Com efeito, Tânia Farias não vê a personagem Ofélia, de *Hamlet Máquina*, como uma personagem, mas como uma força. Nesse espetáculo o *Ói Nós* trabalhou com o texto *Hamlet Machine*, de Heiner Müller, no qual os personagens da peça de Shakespeare são retirados do seu contexto para servir ao autor na sua crítica à experiência do Estado socialista na Alemanha e seu questionamento quanto ao papel do intelectual e artista. A versão de Heiner Müller valoriza a voz da mulher, que Hamlet abafa e manda ao convento. A revolta de Ofélia – em seu gesto de romper com o mundo doméstico, reservado às mulheres, ao jogar pela janela todos os móveis e utensílios domésticos – faz clara alusão a biografia de Ulrike Meinhof (1934-1976). Mãe de duas filhas gêmeas, a jornalista, escritora, ativista e guerrilheira alemã ficou mais conhecida como fundadora e integrante da organização armada de extrema-esquerda *RAF (Fração do Exército Vermelho)*, também conhecida como *Grupo Baader-Meinhof*, que atuou na Alemanha Ocidental. Foi presa em 1972, acusada de diversos crimes depois de dois anos de participação nas atividades da *RAF*, e morreu em sua cela na prisão, por enforcamento, em 1976. Sua morte, se por suicídio ou assassinato, é alvo de controvérsias até hoje. Foi uma mulher que difundiu ideias e, por conta da violência do Estado, decidiu pegar em armas para lutar contra o fascismo.

Figura 29 – Espetáculo
Hamlet Máquina



Fonte: Claudio Etges

Figura 30 – Tânia Farias e Renan Leandro em *Ofélia Machine*,
intervenção cênica a partir do espetáculo *Hamlet Máquina*



Fonte: Cisco Vasques

Farias (2014, p. 34) conta que Ofélia foi construída a partir de uma partitura de ações não cotidianas e lembra Ryszard Cieslak, ator polonês discípulo de Jerzy Grotowski, para quem a partitura de ações é como um copo que contém uma chama dentro; a função do copo, sólido e confiável, é proteger a chama, para que ela possa oscilar, mover-se, flutuar, expandir-se, encolher-se, mas nunca apagar-se. A chama é o processo interior que dá vida ao personagem. Sua chama, a atriz buscou na própria experiência de violação e violência. Não como memória afetiva no sentido stanislaviskiano, ressalta, mas na presença desta memória de dor contida nos ossos, na musculatura, no corpo: na contração total da musculatura buscar a afetividade contida nos ossos. Anos antes do processo de criação da personagem, ela fora vítima de um estupro coletivo, quando morava em uma região onde a pobreza é muito grande e a violência acentuada. Farias lembra Antonin Artaud (apud FARIAS, 2014, p. 35): “para existir basta abandonar-se ao ser. Mas para viver é preciso ser alguém e para ser alguém é preciso ter um OSSO, é preciso não ter medo de mostrar o osso e arriscar-se a perder a carne”.

O estupro a fez ler de forma muito pessoal a revolta de Ofélia de Heiner Müller. A apropriação do trabalho de construção da personagem aconteceu somente quando descobriu um ponto de vibração em suas pernas, fazendo com que tremessem sem que fizesse qualquer esforço. Para ela, o aparente descontrole da loucura estava, metaforicamente, naquele movimento vibrátil. Enquanto realizava a partitura de ações, as pernas tremiam involuntariamente. Refletir sobre a loucura foi necessário para compreender o que estava defendendo em cena, pois “o louco é o

homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis”, nos adverte Artaud (apud FARIAS, 2014, p. 37). A atriz revela:

eu ficava imaginando que talvez essa parte do corpo que podia se mover enquanto eu fazia outras coisas era como o ponto rompido da Ofélia. O instante em que a dor se transforma em loucura. E daí comecei a criar uma ponte com minha experiência pessoal [...] fiquei pensando que poderia ser uma parte do meu corpo se revoltando por mim. Porque eu ficava pensando “o que eu tinha feito com a violência a que tinha sido submetida?” Eu não tinha denunciado ninguém, eu não tinha feito absolutamente nada. Então tu te perguntas “qual foi tua atitude cidadã?”. Nenhuma. Isso era talvez a coisa mais mal resolvida comigo. E aí essa brincadeira, essa bobagem da perna que vibra, fiquei pensando que talvez seja meu corpo dizendo “não, eu também parei”. E estivesse fazendo aquilo que as minhas convenções não me deixaram fazer... Não me deixaram gritar para não morrer, não me deixaram denunciar, porque eu não queria me expor mais. Quantas coisas. E de certa forma esse trabalho, essa perninha, me reconciliaram comigo mesma (FARIAS apud VIRTUOSO, 2015, p. 46).

O corpo que vibra de forma involuntária, assim como a loucura da Ofélia, é metáfora do corpo que se rebela, quando nós somos incapazes de rebelar-se. O corpo aparece como um espaço efetivo de resistência, insubmissão e transgressão, quando a dor é insuportável e as convenções deixam de ser importantes.

A atriz Ana Correa, do *Yuyachkani*, também possui uma obra solo na qual compartilha com os espectadores seus processos criativos e evoca personagens concebidos em espetáculos coletivos do grupo durante o período da violência política no Peru. Em *Confissões* (2013), no centro do espaço cênico havia um quadrado delimitado com traços brancos e uma pequena abertura por onde a atriz entra e sai do espaço sagrado da representação. Num dos lados, fica uma cadeira e um suporte com um caderno, ao qual a atriz recorre para fazer suas narrativas. É sempre dessa margem que relata a construção do personagem que virá depois. Ela contextualiza o momento de cada criação e expõe as motivações para cada personagem, ao mesmo tempo em que faz reflexões técnicas e metateatrais sobre o processo de criação.

Figura 31 – Ana Correa no espetáculo *Confissões* (personagem Bernardina de *Santiago*)



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 32 – Espetáculo *Confissões* (personagem da mulher Asháninka em *Sem título, técnica*)



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 33 – Ana Correa no espetáculo *Confissões* (personagem da tia em *Encontro de zorros*)



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 34 – Ana Correa no espetáculo *Confissões* (personagem da lavadeira em *Até quando coração*)



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Há um diálogo entre as diversas camadas narradas, que gera uma espiral invisível entre a história do Peru, sua história pessoal e a história do grupo, e termina sempre na personagem representada. Essas personagens, que voltam intensas e vivas, pertencem às seguintes obras: a tia, de *Encontros de zorros* (1985); Bernardina, de *Santiago* (2000); a professora, de *Mudança de hora* (1998); a lavadeira, de *Até quando coração* (1994); e a mulher Asháninka⁴² de *Sem título, técnica mista* (2004).

⁴² Os autodenominados Asháninka – que significa "meus parentes", "minha gente", "meu povo" – são um povo indígena que vive no Peru, na Bolívia e no estado do Acre, no Brasil. Têm uma longa história de luta, repelindo os invasores desde a época do Império Incaico até a economia extrativista da borracha do século XIX e, particularmente, entre os habitantes do lado brasileiro da fronteira, combatendo a exploração madeireira desde 1980. Para saber mais: <<https://pib.socioambiental.org/pt/povo/ashaninka>>.

Os figurinos de todas as personagens estão sobre seu corpo e, na medida em que os evoca, se desfaz dessas roupas, deixando à vista o vestuário da próxima personagem. Além de ser uma solução cênica que permite a rápida troca de figurinos, esse recurso também alude ao cerne de *Confissões*. Como as cascas de uma cebola, todas as personagens fazem parte de Ana Correa, que também carrega em si a marca de suas personagens. Numa entrevista, a atriz afirma:

Parto de mim e dialogo com meus personagens e mostro o tecido interno de meu personagem. [...] Na obra *Confissões* eu mostro esse processo de uma atriz criadora de um grupo de teatro de criação coletiva, que optou por ser grupo, que já tem 45 anos e optamos por ser criadores. Então nesse processo de compartilhar “confissões” desses personagens, definitivamente o personagem te cruza como mulher, como cidadã, como militante, como mãe, como membro de um grupo que, nos vinte anos de violência que houve nesse país, foi criticado, investigado, ameaçado. Todos esses elementos estão presentes no momento em que o grupo cria, que a atriz ou o ator gera uma presença; uma presença que acaba desenvolvendo-se e convertendo-se em um personagem. É o que faz *Confissões*, mostrar como a realidade e a ficção se cruzam e mesclam; porém, definitivamente, onde faço essa fusão na cena. Eu sou uma mulher da cena, no entanto, o vivido no processo me faz crescer como mulher e como ser humano (CORREA apud ANGULO, 2016, n.p., tradução nossa).

Evoco a noção de escrita de si, a partir de Michel Foucault, para problematizar o quanto esses trabalhos que envolvem questões de gênero e feminismo propiciam, para as mulheres envolvidas, novas versões de si. Nesse trabalho sobre si e na luta por justiça social e dignidade, Tânia Farias, Ana Correa e tantas outras, ao romper com as normas regidas pela dominação masculina e mergulharem em ações ligadas ao movimento feminista, afirmaram novos modos de ser e existir.

Para compreender as práticas de subjetivação, a forma como os sujeitos se constituem como sujeitos morais, Foucault (2004a, p. 265) retoma as práticas e técnicas de si elaboradas pelos gregos, como o cuidado de si: “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”. Essas práticas estéticas e éticas de existência, em suas primeiras formas, partem do pressuposto de que para governar os outros, é preciso antes governar a si mesmo. No período helênico, produz-se uma transformação do cuidado de si. Ele não concerne apenas ao momento que se ingressa na vida política, mas a toda vida de um indivíduo. Consiste num conjunto de práticas que não tem por finalidade o governo dos outros. O fim do cuidado de si é uma relação consigo mesmo.

Dentre as técnicas do cuidado de si, está a escrita de si, que tem uma função etopoiética, ou seja, ela é operadora da transformação da verdade em *ethos*, compreendido aqui como a escolha voluntária de uma maneira de pensar, sentir, agir e conduzir-se. Essa escrita de si, tal como elaborada pelos gregos, possui duas formas: os *hypomnematas* e as correspondências.

Os *hypomnematas* podiam ser livros de apontamentos, registros públicos, cadernos individuais que serviam de lembrete. Eram utilizados como um guia de condutas no qual se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações testemunhadas ou narradas que tivessem gerado reflexões e pensamentos. Constituíam “uma memória material das coisas ouvidas ou pensadas: assim, eram oferecidas como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (FOUCAULT, 2004b, p. 147). Para Foucault, o papel dessa escrita é constituir um “corpo”, não como uma doutrina,

mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (*in vires, in sanguinem*). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional (FOUCAULT, 2004b, p.152).

Outra forma de escrita pessoal estudada por Foucault são as correspondências. A carta estabelece de forma mais intensa a relação com os outros, atuando não só sobre aquele que escreve, mas também naquele que a recebe. É uma maneira de mostrar-se a si mesmo e aos outros:

escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face (FOUCAULT, 2004b, p. 156).

É importante ressaltar que essas formas de escrita na Grécia antiga, que estão ligadas ao cuidado de si, não se fecham em si mesmas: são um convite a pensar sobre si, mas também em relação aos outros. São escritas que evocam outras escritas – o que se viu, leu, ouviu – e produzem outras escritas e outras possibilidades de pensamento e ação.

Ao refletir sobre o estatuto e a importância da escrita na formação teatral no ensino superior, Alcântara e Icle (2014) destacam que a escrita pode ter uma função além do registro instrumental das práticas artísticas. A escrita, como prática de si,

pode transbordar os processos artísticos para a vida, tornando-se em instrumento de formação do sujeito. Para dar conta de alguns questionamentos relacionados a essa possibilidade, os autores propõem o conceito de ficção de si mesmo. Dessa forma, o processo de formação teatral implicaria não só na criação teatral, mas também na criação de si. Por intermédio de seu trabalho ficcional, cada aluno revelaria “ao mesmo tempo uma forma de debruçar-se sobre si e de se constituir como persona cênica e indivíduo atuante no seu espaço de vida, nas suas relações, no seu mundo” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 465). Nessa formação de si, a escrita cumpriria um importante papel, uma vez que

possibilita não apenas registrar o que se fez, mas, ainda, presentificar, na materialidade dos corpos e de suas ações, essa proposição de pensamento que alude a uma criação que se espraia pela minúcia da vida. Por intermédio do escrever, plasmamos uma relação de indissociabilidade entre prática e pensamento, entre criação de uma obra e criação de si mesmo, sobretudo do sujeito que a processa. Afinal, esse é um processo que implica a materialidade do corpo de cada um e os modos de se relacionar com os outros corpos. Nesse sentido, implica o tanto de criação que cada um faz em si, no processo de constituição que é o de nos tornarmos homens e mulheres de um tempo, de algumas verdades, de muitas práticas (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 469-470).

Se tomarmos a obra *Confissões de Ana Correa e a Desmontagem Evocando os mortos – poéticas da experiências*, de Tânia Farias, como escritas de si – nas quais as atrizes se desvelam e desnudam diante de outros, para, ao mesmo tempo, se refazer e reelaborar – compreendemos o potencial político do compartilhamento dessas experiências e narrativas de si mesmas. No caso da desmontagem de Tânia Farias – que nos revela o machismo por trás da intolerância a uma mulher jovem defender ideias com tanta determinação e certeza em espaços públicos ou algo tão íntimo quanto ser vítima de um estupro coletivo – pude presenciar diversas vezes a reverberação causada no público. A potência do pequeno corpo de Tânia Farias, aparentemente frágil, anuncia uma tomada de atitude diante das arbitrariedades dessa sociedade que insiste em conceber a mulher como subalterno. A atriz não compartilha suas dores para exorcizá-las, mas para nos deixar em suspensão. É como se nos sentíssemos olhados. Assim como uma missiva, que segundo Foucault nos coloca de certa forma face a face com o outro, quando Tânia Farias se oferece ao olhar do espectador, também lhes lança um olhar. Segundo Valmir Santos,

na apresentação de *Evocando os mortos – Poéticas da experiência*, o pacto da artista com o público não tem filtros. É acústico. Tânia Farias emociona quando a narrativa abre janelas para tanto. Os olhos dizem. Ela sabe o que a presença do espectador é capaz de provocar. E o que as lembranças e os ancestrais ativam. É uma mão dupla: afeto, performance, pedagogia, silêncio. Tudo em nome dessa aprendizagem sem fim ou o teatro dos prazeres e das dores (SANTOS, 2016, n.p.).

Quase todas as mulheres se identificam com ela, enxergam-se nela em algum momento narrado ou em todos. Muitas mulheres sentem necessidade de confessar-lhe que também foram vítimas de abuso sexual. E sentem-se compelidas à luta, como fica latente nesse depoimento: “a violência é contra nós todos os dias e noites, apenas por sermos mulheres. Ela nos chamou para a luta. Como se nos convocasse dizendo ‘aconteceu comigo e com milhares, vamos lutar juntas para que nunca mais aconteça!’” (VIRTUOSO, 2015, p. 48).

Também o corpo seminu de Ana Correa, no fim da obra *Confissões* – que carrega as denúncias de mulheres indígenas, pobres e camponesas, aquelas a quem mais pesou o conflito de extrema violência vivenciado pelos peruanos – convoca os espectadores ao desassossego. Ali existem acusações de mulheres “desconhecidas, gigantes, que não existe livro que as aguarde” (CORREA apud GARBEY, 2016, n.p., tradução nossa). Como ficar impassível diante desses testemunhos? Tantas atrocidades que recaem sempre sob o corpo das mulheres, marginalizadas e excluídas. Nesse caso, triplamente marginalizadas, por serem mulheres, por serem pobres, por serem indígenas. Tantas vozes, sempre as mesmas, abafadas e silenciadas. O aprendizado é coletivo. A escrita de si empreendida por essas atrizes produz efeitos naqueles que recebem a missiva, afetando outras narrativas de si. Possui uma dimensão política, na medida em que lança para o coletivo narrativas individuais e subjetivas.

Personificar em cena mulheres que se negam a aceitar o lugar tradicional designado ao gênero feminino e que questionam os conceitos que fundamentam essa sociedade misógina, significa transgredir as barreiras que esses princípios impõem. Trata-se de recusar sujeições femininas impostas. Trata-se de inventar novas imagens de pensamento, novas subjetivações, de dar respostas diferentes das respostas já conhecidas. Ao questionar os fundamentos de uma identidade feminina – seja da mulher-santificada ou de seu avesso – também se desestabiliza a identidade masculina, por isso possui um potencial subversivo. Se a mulher pode

recusar o destino que lhe foi imposto, há esperança de que também o mundo pode ser outro, em que a supremacia masculina não seja regra.

A luta feminista por um mundo mais justo e solidário, não só para as mulheres, tem uma função eminentemente política. No seu movimento pela afirmação da vida, o feminismo incomoda e subverte ao propor relações mais justas e igualitárias não só entre pessoas que se identificam com distintos gêneros, mas também entre pessoas de distintas classes sociais, raças, etnias e que exercem distintas formas de sexualidade.

Se partimos da premissa de que a luta feminista não é só para as mulheres, mas é a luta por um mundo mais justo e solidário para todos, torna-se fácil compreender porque os *Yuyas* e a *Tribo de Atuadores* destacam o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível. Segundo Michele Rolim (2016, n.p.), “podemos perceber que em grande parte dos espetáculos do *Ói Nós*, a mulher representa a busca por alteração do sistema político, econômico ou social imposto”. Para os atuadores foi fundamental criar um ambiente de criação coletiva no qual mulheres e homens tivessem oportunidades iguais e isso propiciou que as mulheres fossem protagonistas dentro⁴³ e fora de cena, que ocupassem um espaço criativo que, na maior parte das vezes, é ocupado por homens. Rolim (2016, n.p.) nos lembra que a história do teatro é formada, em sua maioria, por homens: “basta ver as posições consideradas de poder no fazer teatral moderno, como a dramaturgia e a direção. Dar voz a essas protagonistas é, então, poder reescrever o lugar da mulher frente às criações teatrais”.

O *Yuyachkani*, por sua vez, numa época marcada pelo silêncio diante de um trauma nacional, trouxe à cena protagonistas femininas capazes de comunicar o indizível⁴⁴. Para Anne Lambricht (2012), o grupo propõe em suas obras o corpo feminino como albergue da memória nacional de uma nação que prefere esquecer. Ao narrar todo o horror, essas mulheres foram exemplo de resistência política e subjetiva. Nesse Peru mudo e debilitado pela violência, foram as mulheres as primeiras a criar coragem para denunciar os crimes – não apenas contra as

⁴³ Os espetáculos *Medeia Vozes* (2013), *Viúvas – Performance sobre ausência* (2011), *Aos que virão depois de nós*, *Kassandra in process* (2002), *Hamlet Máquina* (1999), *A morte e a donzela* (1997), *Antígona – Ritos de paixão e morte* (1990) e *Ostal* (1987) trazem protagonistas femininas que são porta-voz da luta por justiça, por dignidade e por memória.

⁴⁴ Os espetáculos *Rosa Cuchillo* (2002), *Antígona* (2000) e *Contra o vento* (1989) trazem protagonistas femininas que rompem com o silêncio diante do trauma e buscam justiça.

mulheres, mas de lesa-humanidade – e buscar justiça. Coube às mulheres apontar um futuro diferente.

Nesses processos em que duas mulheres-atrizes-cidadãs desvelam seus percursos a partir de uma reflexão não só sobre seu processo criativo, mas também relacionando questões pessoais e íntimas a contextos políticos e sociais, há um processo de formação e criação de si que é compartilhado e que se lança ao outro. Como salientam Celina Alcântara e Gilberto Icle,

numa formação pautada pela criação, o criador será um resultado do seu trabalho, não um fundamento do mesmo. Esse modo de pensar a relação com a criação como invenção de si implica uma mudança de relação consigo e com o mundo e encontra-se, bifurca-se, com a discussão – já mencionada anteriormente – sobre as questões formuladas por Michel Foucault, sobretudo naquilo em que o autor francês faz pensar sobre a constituição de si como efeito de uma prática. Essa prática pode engendrar uma ascese – um modo de formular-se de uma determinada maneira – que, por sua vez, abarca também um coletivo (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 469).

Essa prática, lembra CABALLERO (2014, p. 8), tem o corpo não só como plataforma, “mas também como meio para produzir uma escritura essencialmente corporal, uma partitura de ações não definidas por um texto dramático a ser representado”. O corpo dessas duas mulheres-atrizes-cidadãs, plataforma e meio para a reformulação e criação de si mesmas, nos ensinam que o corpo feminino pode transformar-se no espaço de revolta, de cura e semente do novo.

4 MEMÓRIA

Este capítulo discute algumas escolhas artísticas dos grupos *Ói Nós Aqui Traveiz* e *Yuyachkani*, que assinalam o compromisso ético e político assumido pelos grupos em lidar com o passado e a memória. Em contraposição às interpretações hegemônicas sobre nosso passado, que reproduzem um discurso dominante e universal, esses coletivos têm buscado o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, dando ênfase a outros modos de narrar e transmitir a memória. Ao entrecruzar registros da história nacional com o de uma memória das margens ou dos vencidos, que muitas vezes permanece como memória incorporada e é transmitida ao longo de gerações, os grupos se propõem a lidar com traumas do passado, como o conflito armado interno no Peru ou a ditadura civil-militar no Brasil. Portanto, numa luta entre memórias, as ações desses coletivos teatrais simbolizam rupturas e resistem às memórias instituídas pelo discurso hegemônico. Essas ações visam a transformar o trauma dos afetados pela violência em algo transmissível, em algo que faça parte do nosso presente e não seja ignorado quando pensamos em construir um futuro.

4.1 PERSISTÊNCIA DA MEMÓRIA

Persistência da memória é o nome de um documentário audiovisual realizado em 1996, na ocasião em que o *Grupo Yuyachkani* completava vinte e cinco anos. Esse nome também deu título, anos mais tarde, a um texto elaborado por Miguel Rubio Zapata sobre a experiência de fazer parte das Audiências Públicas e acompanhar o lançamento do Informe Final da *Comissão da Verdade e Reconciliação (CRV)* do Peru. Para Zapata,

as Audiências Públicas são possivelmente o trabalho de maior impacto realizado pela CVR. Essas apresentações dos afetados pela violência política diante dos Comissionados, que o país inteiro seguiu pelos meios de comunicação, por meio de seus testemunhos, serviram para nos inteirar do abuso, dos crimes e das violações que essas pessoas sofreram. Esse foi um primeiro passo para dignificar os afetados, um ato de limpeza necessário, cujo sentido maior é lhes reestabelecer seu direito de dizer, de buscar justiça, e comprometer o país para que “nunca mais” volte a se produzir a barbárie. Nas palavras da CVR, as Audiências Públicas ajudaram a recolher verdades até então ocultas, mas só constituíram o primeiro e necessário passo de uma ampla tarefa. A voz dos afetados enfrenta não só a história oficial herdada do regime autoritário presidido por Alberto Fujimori, mas uma enorme indiferença (ZAPATA, 2008, p. 57-58, tradução nossa).

Esse depoimento faz parte do livro *El cuerpo ausente: performance política*, no qual ele reflete sobre o compromisso ético assumido pelo grupo em lidar com o passado traumático do conflito armado interno (1980-2000). Ser testemunha dos abusos, da repressão, da violência e da aniquilação levou os *Yuyas* a questionar como o teatro pode contribuir para lidar com o legado traumático deixado pelos períodos de violência política. No caso do grupo *Yuyachkani*, resulta evidente que o teatro se converteu em um espaço de confrontação com o trauma coletivo. Isso contribuiu para a compreensão do que ocorreu nos anos de violência, a construção de uma narrativa comum sobre esse passado e a tomada de responsabilidades coletivas com relação ao que se passou.

Os espetáculos apresentados durante o período de trabalho da *CRV* permitiram ao público peruano repensar o tema das responsabilidades éticas e políticas dos sobreviventes ao conflito armado. Em pleno período de transição democrática, permitiu questionar que identidade coletiva se queria construir ao lidar com o passado de violência e indiferença por grande parte da população. Dessa forma, o exercício de construção da memória traumática transformou-se em exercício de cidadania, que cada indivíduo deveria fazer de forma ativa e solidária.

Para entender esse processo, Gino Luque Bedregal (2010), em sua pesquisa sobre o *Yuyachkani* e a obra *Antígona*, salienta o caráter intersubjetivo e social da memória. Retoma Maurice Halbwachs, cuja teoria sustenta que a memória individual sempre é marcada socialmente. O sociólogo defende que não existe possibilidade de memória fora dos marcos compartilhados pelos homens que vivem numa mesma sociedade, para fixar e recuperar suas recordações. Um acontecimento só é recordado quando recordamos também sua posição dentro de determinados marcos, formados pela visão de mundo e pela interpretação da realidade que determinada sociedade compartilha, bem como pelo conjunto de valores, princípios e necessidades comuns. Portanto, a memória é uma representação do passado construída como conhecimento cultural compartilhado por gerações sucessivas e por diversos “outros”: “os sujeitos podem elaborar narrações a partir de suas memórias porque houve outros antes deles que o fizeram, e que conseguiram transmiti-las e estabelecer um diálogo a partir desse material” (BEDREGAL, 2010, p. 14, tradução nossa).

É preciso salientar que, embora realizado por meio de marcos compartilhados

por uma coletividade, o ato de recordar se gesta e acontece na subjetividade de cada um. Cada indivíduo utiliza os recursos compartilhados para dar coerência e sentido ao seu próprio relato existencial. Conservar informações sobre o passado não garante que elas sejam evocadas e rememoradas. Para adquirir vida, o conhecimento sobre o passado “requer ser atualizado e ativado pelos indivíduos por meio de ações orientadas a dar sentido ao passado, lhe interpretando, trazendo e situando no cenário do presente” (BEDREGAL, 2010, p. 14, tradução nossa). É preciso, portanto, tornar seu o conhecimento sobre o passado, para que essa memória também seja sua. O *Yuyachkani*, por meio de diversas ações, tem aproximado as informações sobre o passado traumático de seu público, amplo e diverso, muitas vezes distante do epicentro dos acontecimentos, para que esse público também reconheça como seu esse passado.

No Brasil, ao refletir sobre a impossibilidade de esquecer e o dever de lembrar, a partir do paradigma do corpo torturado, Endo (2010, p. 15) questiona: “por que a memória se tornou campo de luta política e lugar em que se preservam os mais altos valores éticos e morais alcançados no seio de lutas e decisões humanas sobre seu próprio destino?”. Diferente de outros países da América Latina, como Argentina e Chile, no Brasil não houve um processo de ruptura com seu passado ditatorial. Pelo contrário, com a implantação da Lei da Anistia em 1979, militares e civis conseguiram garantir sua autoanistia, ancorados na ideia de que o esquecimento e a reconciliação seriam a melhor transição para a democracia. Porém, uma democracia real não pode ser construída através do silenciamento e esquecimento instituído. Mesmo depois de anunciado o relatório final da *Comissão Nacional da Verdade (CNV)*⁴⁵, a defesa pela memória com relação ao período ditatorial – e com relação a outros períodos que envergonham nosso passado, como o genocídio indígena e a escravidão – continua sendo um campo de luta política.

⁴⁵ *Comissão Nacional da Verdade (CNV)* é o nome da comissão que investigou as graves violações de direitos humanos cometidas entre 18 de setembro de 1964 e 5 de outubro de 1988, por “agentes públicos, pessoas a seu serviço, com apoio ou no interesse do Estado” brasileiro, ocorridas no Brasil e também no exterior. Essa comissão foi composta de sete membros nomeados pela presidente do Brasil Dilma Rousseff, auxiliados por assessores, consultores e pesquisadores. A lei que a instituiu (Lei nº 12.528/2011) foi sancionada em 18 de novembro de 2011 e a comissão foi instalada oficialmente em 16 de maio de 2012, em cerimônia que contou com a participação de todos os ex-Presidentes da República desde o restabelecimento da democracia. A *CNV* concentrou seus esforços no exame e esclarecimento das graves violações de direitos humanos praticados durante a ditadura militar (1964-1985). Em 10 de dezembro de 2014, a *CNV* entregou seu relatório final à Presidente Dilma Rousseff. Concluiu que a prática de detenções ilegais e arbitrárias, tortura, violência sexual, execuções, desaparecimentos forçados e ocultação de cadáver resultou de uma política estatal, de alcance generalizado contra a população civil, caracterizando-se como crimes contra a humanidade.

Foram vinte e um anos de ditadura e terrorismo de Estado (1964-1985) com cassações, prisões, banimentos, torturas, assassinatos e desaparecimentos. A CNV listou 434 mortos e desaparecidos políticos durante a ditadura civil-militar no Brasil. Se considerarmos os indígenas, camponeses e jovens de periferia igualmente assassinados pelo regime, os números chegam aos milhares. Muitos tiveram seus corpos ocultados e cerca de 150 permanecem desaparecidos até hoje. Os homicídios eram cometidos por agentes de segurança com uso arbitrário da força em circunstâncias ilegais, utilizando-se de métodos extremamente cruéis. Ao menos mil e oitocentas pessoas foram vítimas de tortura. Com relação à autoria de graves violações de direitos humanos, foram enumerados 377 agentes públicos envolvidos em distintos planos de participação: responsabilidade político-institucional; responsabilidade pelo controle e gestão de estrutura e procedimentos; e responsabilidade pela autoria direta de condutas que materializaram as graves violações. Nenhum desses agentes até hoje foi devidamente julgado nem punido por seus crimes brutais.

Os familiares dos mortos e desaparecidos, assim como as pessoas torturadas e seus familiares, não merecem justiça e reparação? Ao deixar sem julgamento alguns dos mais graves crimes cometidos na história do país, o Brasil estimulou a continuação da criminalidade? Se os funcionários do governo que praticaram um dos piores crimes da nossa história nunca foram julgados e muito menos punidos, estaria o Brasil a ensinar que a violência do Estado é normal? A impunidade de ontem cria a violência de hoje?

Ao partir dessas considerações, o grupo *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* tem buscado atualizar o debate sobre as implicações e consequências desse episódio para a história nacional. Ao considerar que o teatro é capaz de capturar o espectador e removê-lo de sua confortabilidade, o grupo tem promovido o debate e a reflexão sobre o que foram aqueles anos de ditadura no Brasil e quais as suas consequências para o momento presente. Seja por meio de apresentações artísticas, oficinas, palestras e seminários, promove-se o debate político, ético e estético, visando à formação de uma consciência crítica, uma exigência para a ideia de exercício da cidadania.

Desde a sua fundação na simbólica data de 31 de março de 1978, dia em que os militares comemoravam o aniversário do golpe, o *Ói Nós Aqui Traveiz* busca um teatro comprometido eticamente com o momento político vivido no país. Seus

integrantes buscam um posicionamento político e ético que extrapola o espaço da cena. Não só as montagens de impacto tornam-se característica marcante do grupo, mas também a participação ativa em manifestações políticas, como o movimento pela Anistia e movimento ambientalista, as greves e os protestos. São as intervenções cênicas realizadas junto a manifestações que dão origem ao teatro de rua do *Ói Nós*.

Ainda durante o regime militar, num período de retomada das grandes manifestações sociais, o grupo resolve falar sobre a resistência armada à ditadura. E em 1980, o roteiro intitulado *O Amargo Santo da Purificação*, que já estava sendo ensaiado pelo grupo, é censurado. A trama baseava-se no romance *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, que foi publicado em 1977 e tornou-se a primeira obra brasileira – produzida por um escritor que atuou em um grupo da esquerda armada – a trazer uma reflexão crítica sobre as estratégias da guerrilha e a denunciar o emprego brutal da tortura pela repressão. O livro levou Renato Tapajós à prisão, sob a alegação de que se tratava de um "instrumento de guerra revolucionária". E a censura da peça, poucos anos depois, desestabilizou o *Ói Nós Aqui Traveiz* não só na sua tentativa em lidar com uma “ferida” muito recente, mas como coletivo em si.

Paulo César Endo reflete sobre a cultura de memória como uma luta infinita. Se nos reconhecemos como herdeiros de uma cultura de resistência do passado, é preciso reconhecer também que somos

herdeiros daqueles que lutaram no período ditatorial brasileiro, a fim de podermos respeitá-los, admirá-los, criticá-los, diferir deles mas, sobretudo, tê-los em nós como influência e inscrição histórica. Dificilmente o faremos se não pudermos compreender minimamente o abismo em que foram colocados e de onde muitos voltaram e muitos lá pereceram. A luta para resgatá-los não é outra, senão a da refundação de nosso devir histórico. Uma cultura da memória será, portanto, interminável, infinita. Como tal, ela se saberá atuante e viva somente a partir de suas produções incisivas presentes nos memoriais, intervenções artísticas, debates intelectuais, testemunhos e sentenças em torno dos quais muitos militantes se movem na produção de uma cultura viva, longe do soterramento e silenciamento. O que ela nos permitirá compreender e dizer refará, pouco a pouco, a teia de significados que permitirão nosso próprio aprofundamento político e o da democracia frágil e defeituosa em que ainda vivemos (ENDO, 2010, p. 22-23).

Consciente da necessidade de voltar a falar sobre a resistência à ditadura, vinte e oito anos depois de uma tentativa frustrada o *Ói Nós* retoma o tema da luta armada. Dessa vez, tendo como eixo condutor a trajetória de Carlos Marighella, narrada de forma épica, para que também fosse um retrato do que foi o Brasil no

século XX. Contar a história de um brasileiro que os setores dominantes tentaram banir da cena nacional, foi uma forma de “botar o dedo novamente na ferida”. Para relembrar o próprio passado de perseguição política, o grupo retoma o título *O Amargo Santo da Purificação*. O longo subtítulo, *Uma versão alegórica e barroca da vida, paixão e morte do revolucionário brasileiro Carlos Marighella*, também diz bastante sobre as escolhas poéticas que o grupo levou às ruas. Marighella viveu períodos críticos da história contemporânea do nosso país e foi protagonista na luta contra as ditaduras do Estado Novo e do regime militar. Taxado de terrorista, chegou a ser considerado, pelos militares, como seu “inimigo número um”.

Figura 35 - Paulo Flores no espetáculo *O Amargo Santo da Purificação* no Memorial da Resistência (antigo DOPS) de São Paulo em 2009



Fonte: Pedro Isaias Lucas

A dramaturgia do espetáculo de rua foi praticamente toda elaborada a partir dos poemas de Marighella, que, transformados em canções, são o fio condutor da narrativa. Outra referência no processo de criação foi o cinema e o pensamento de Glauber Rocha, presente não só nas escolhas estéticas. Também o texto de alguns fragmentos de seus filmes fazem parte do roteiro da peça⁴⁶. Ao utilizar a plasticidade de máscaras, de elementos da cultura afro-brasileira e figurinos com fortes signos, a encenação cria uma fusão do ritual com o teatro dança. Na sequência das cenas o público assiste momentos importantes da trajetória de Marighella: origens na Bahia, juventude, poesia, paixões, ditadura do Estado Novo, resistência, prisão, desilusão,

⁴⁶ O grupo cita Glauber Rocha ao recriar a morte de Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) para narrar a resistência de Carlos Marighella à prisão, nos primeiros dias após o golpe militar. E também ao dar voz à personagem Clara Charf, companheira de vida e luta de Marighella, por meio das reflexões da personagem Sara, de *Terra em Transe* (1967).

democracia, constituinte, clandestinidade, ditadura militar, luta armada e morte em emboscada. Para a *Tribo*,

é uma história de coragem e ousadia, perseverança e firmeza em todas as convicções. A coerência dos ideais socialistas atravessando uma vida generosa e combatente, de ponta a ponta. Marighella não abdicou ao direito de sonhar com um mundo livre de todas as opressões. Viveu, lutou e morreu por esse sonho (apud TROTTA, 2012, p. 244).

Ocupar o espaço público da rua, do sul ao norte do Brasil, reafirmando o legado de resistência de Marighella, foi a forma que o *Ói Nós* encontrou para trazer ao debate o tema da ditadura civil-militar e seus resquícios ainda presentes. No fim da peça, um enorme arquivo era revelado e dele saía uma menina vestida de branco, que possuía diversos balões coloridos. Essa menina era a mesma que esteve presente em outros momentos auges da trama, como uma figura poética que identificava o desejo de liberdade. Ao mesmo tempo, acontecia uma chuva de pequenos papezinhos. Neles havia um perfil sem rosto de uma mulher ou homem sob a legenda “desaparecida(o) pela Ditadura Militar”. No verso de cada papel havia o nome de um dos desaparecidos políticos brasileiros, assim como uma pequena biografia sua. Os atores atravessavam uma rua cênica de paralelepípedos, agora renomeada *Alameda Carlos Marighella* e cantavam sua poesia o *Rondó da Liberdade*. Ao mesmo tempo em que a menina soltava os balões, para deixá-los voar livremente pelo céu, os demais atores cantavam os últimos versos do poema: “é preciso não ter medo, é preciso ter a coragem de dizer”. Nesses gestos, carregados de emoção e talvez até um pouco pueris, se expressava a vontade e a necessidade de evocar novamente o passado.

4.2 ENCENAR A MEMÓRIA TRAUMÁTICA

Taylor (2013) analisa, sob a perspectiva dos Estudos da Performance, práticas culturais e sociais nas quais o corpo se torna o principal meio de transmissão de conhecimento e memória, além de trazer o sentido de identidade. Ao contrário de algumas teorias que enfatizam o caráter efêmero da performance, Diana Taylor enfatiza o corpo e suas expressões como sistema de preservação e transmissão. Esse sistema, denominado pela pesquisadora como repertório – que difere do sistema hegemônico de preservação das produções culturais, o arquivo – coloca a

performance como um meio de transmissão da memória e da cultura através de gerações. Taylor (2013, p. 27) assinala que a prática da performance como expressão que coloca o corpo no eixo central pode ser rastreada em culturas que nos precedem se soubermos reconhecer suas performances como atos de transmissão de memória e identidade.

Mesmo que o arquivo e o repertório sejam instâncias bem diferentes e que a memória por meio do arquivo seja mais valorizada socialmente, pois pode ser recuperada facilmente, deveríamos considerar ambos como formas de memória, não excludentes, mas sim complementares. Para Taylor (2013, p. 268), existe uma longa tradição nas Américas, desde a conquista, de ver como conhecimento incorporado tudo aquilo que desaparece por não poder ser contido por meio do arquivo. A intenção em desvalorizar os meios corpóreos de preservação e comunicação possui desdobramentos políticos, pois valorizar mais ou menos determinado tipo de memória é uma forma de manipular o conhecimento. Uma vez que se quer esquecer os séculos de trauma social vivenciados nas Américas, o registro de forma escrita conta versões hegemônicas da história e desconsidera outros tipos de memória que muitas vezes contém registros do que é desagradável e escondido. A memória corporal, dessa forma, torna-se muitas vezes uma forma de memória clandestina, desvalorizada ou intencionalmente marginalizada socialmente. Apesar disso, múltiplas formas de “atos incorporados estão sempre presentes, reconstituindo-se – transmitindo memórias, histórias e valores comuns de um grupo ou geração para os seguintes” (TAYLOR, 2013, p. 268).

Ao partir dessas considerações, em seu artigo *Encenando a memória traumática: Yuyachkani*, Diana Taylor analisa a forma como o grupo lidou com a memória traumática de seu país, principalmente os anos relacionados ao conflito armado interno. Segundo a autora, o nome do coletivo já indica conhecimento e memória incorporados, borrando a linha entre os sujeitos pensantes e os sujeitos do pensamento. Lembra que, em quéchua, as expressões “estou pensando”, “estou lembrando”, “eu sou seu pensamento” são traduzidas por uma única palavra: *Yuyachkani*. Dessa forma,

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, do trauma histórico, do espaço encenado, da crise sociopolítica. Mas o que é

conhecimento/memória “incorporada” e como é transmitido? E como difere do “arquivado”, geralmente considerado como um recurso permanente e tangível de materiais disponíveis, ao longo do tempo, para revisão e reinterpretação (TAYLOR, 2013, p. 264)?

A noção de memória evocada pelo nome do grupo implica, segundo Taylor, uma noção transitiva de memória incorporada, relacional e não individualista da subjetividade. Esse grupo de artistas, em sua maioria brancos e mestiços, urbanos, falantes de espanhol, ao adotar o nome em quéchua, afirma um compromisso com populações indígenas e mestiças, com modos de saber, pensar e lembrar diversos e múltiplos. Ao invés de silenciar vozes, trata-se da afirmação da possibilidade de uma coexistência étnica, que interliga e entrelaça diversas comunidades e culturas por meio da memória social, que é ao mesmo tempo formadora de subjetividades.

Uma das primeiras respostas teatrais do *Yuyachkani* à violência que assolava o Peru foi a peça *Contra o vento* (1989), que visava, segundo Miguel Rubio, a olhar o país a partir de uma proposta teatral, que os aproximasse “do problema da violência a partir de um registro mítico, onde confrontamos um inexistente debate entre forças interessadas em transformar nossa realidade, a ausência de diálogo e a polarização cada vez mais antagônica das propostas” (ZAPATA, 2001, p. 82, tradução nossa).

Os dois polos opostos aos quais Rubio se refere se inscrevem nas protagonistas femininas de *Contra o vento*, duas irmãs indígenas que realizam um diálogo impossível de ser elaborado na esfera pública no momento. *Contra o vento* conta uma história mítica de um pai indígena e suas duas filhas, Huaco e Coya. Eles foram desalojados de sua casa por causa de um violento massacre. O pai lhes lembra que é preciso buscar as sementes da vida. A tarefa parece ao mesmo tempo aterradora e ridícula, mas ambas partem com essa missão. Os distintos caminhos tomados pelas irmãs representam duas respostas possíveis: Huaco se junta aos guerrilheiros e responde com violência; Coya parte para a costa em busca de justiça legal.

A obra é muito simbólica e repleta de referências culturais andinas. A história é narrada por um *Ekeko*, um espírito da boa sorte andino, e inclui personagens da Festa da Virgem da Candelária⁴⁷ como o *Arcángel*, a *China Diabla* e o *Caporal*.

⁴⁷ A Festa da Virgem da Candelária é celebrada no mês de fevereiro de cada ano na cidade de Puno. Possui ações de caráter religioso, festivo e cultural que têm raízes nas tradições católicas e

Esses personagens, utilizados pelos indígenas no festival para burlar-se dos espanhóis, representam as forças que animam a violência rural e os massacres de povoados inteiros.

Na sua busca por justiça, Coya se depara com muitos enganos e atos desonestos. No tribunal em Lima, dois juízes mascarados, carnavalescos e burlescos, que falam um espanhol incompreensível, fingem não compreendê-la. A história de Coya é contada por meio de uma flauta *quena*⁴⁸, que simboliza o grande abismo de compreensão entre a metrópole e as culturas indígenas da serra. Um advogado traduz, primeiro em quéchua e, depois, em espanhol: “Esta mulher diz que vem de longe para nos contar que seus antepassados lhe disseram que o capataz os está matando. [...] Ela diz também que a vida de todos está em grande perigo e que as sementes da vida estão sendo destruídas” (apud TAYLOR, 2013, p. 282). Os juízes, então, afirmam que se Coya não pode falar é porque tem algo a esconder. A cena dramatiza uma aparente impossibilidade de comunicação, é como se Coya, como mulher indígena, não pudesse falar ou não tivesse idioma reconhecível. A corte, enquanto instrumento que serve às elites e que se vale somente de arquivos, não “compreende” o apelo dos pobres. Como afirma Diana Taylor, “circuitos de memória e transmissão institucionalizados mantêm os setores dominantes da população protegidos das populações rurais mestiças e indígenas. É como se as expressões do trauma fossem transmitidas em uma língua estrangeira” (2013, p. 282). Seu tradutor, uma espécie de *Felipillo*⁴⁹ moderno, trai suas raízes indígenas (marcadas pelos pés descalços e sujos) e fica do lado dos juízes. Coya, então, “recupera” a voz e, além de denunciar as artimanhas e a natureza farsante da corte, transmite o incomunicável.

Mais próximo do fim acontece um diálogo entre as duas irmãs, que se passa no sonho de Coya. Huaco aparece usando uma máscara guerrilheira e uma arma. Inicialmente, Coya se nega a reconhecê-la. As irmãs contam o que lhes passou desde sua separação e cada uma tenta, sem êxito, convencer a outra a juntar-se a sua causa. Quando Huaco defende o uso do fogo (a violência), Coya replica que esse só debilita por um tempo e que, no fim, o fogo acaba com tudo. Huaco se

elementos simbólicos da cosmovisão andina. Para mais informações: <<http://www.unesco.org/culture/ich/es/RL/la-fiesta-de-la-virgen-de-la-candelaria-en-puno-00956>>.

⁴⁸ A flauta *quena* ou *kena* é uma flauta vertical de origem andina. É feita de bambu, madeira ou até mesmo acrílico e executada através do sopro numa reentrância de sua extremidade superior.

⁴⁹ *Felipillo* é o nome espanhol dado a um indígena que serviu como tradutor aos espanhóis quando a conquista do país ainda estava em curso. Ele personifica, no Peru, a figura do traidor.

queixa que não consegue dormir e Coya responde que precisa fechar os olhos, para olhar melhor para dentro. Quando reconhecem que suas posições são irreconciliáveis, Huaco vai embora.

Figura 36 - Espetáculo *Contra o Vento*



Fonte: <<http://hemisphericinstitute.org/>>
(foto de Miguel Villafane)

Figura 37 – Espetáculo *Contra o Vento*



Fonte: <<http://hemisphericinstitute.org/>>
(foto de Miguel Villafane)

Ao refletir sobre a obra, Zapata (2001, p. 83) comenta que o olhar para dentro faz falta, principalmente quando se faz teatro a partir de pressupostos sociais, para que não se criem personagens como massa, mas com particularidades de sua individualidade. Por isso, as oposições entre Coya (a que fecha os olhos para olhar para dentro) e Huaco (a que não dorme) se complementam. Num olhar com distintos ângulos, ambas necessitam de seu contrário. *Contra o vento* foi apresentada no auge do conflito armado, reflete um Peru desequilibrado e caótico, com facetas extremamente antagônicas. O confronto com a dura realidade “faz com que o significado fundamental do título da obra seja ir contra a corrente do pessimismo e da desesperança, a necessidade de afirmar uma utopia contrária, como já falamos, aprender a voar em sentido contrário” (ZAPATA, 2001, p. 82, tradução nossa). Contra as forças de dominação, sofrimento e esquecimento, é preciso reafirmar a vida.

4.3 ANTÍGONAS DO SUL: IRMÃS, ESPOSAS, MÃES, AVÓS, FILHAS

A *Antígona* (2000) do *Yuyachkani* é uma versão solo da clássica tragédia de Sófocles, escrita pelo poeta José Watanabe, em colaboração com o grupo. A obra é protagonizada por Teresa Ralli, que representa todos os papéis: a narradora,

Creonte, Antígona, Hemon, um mensageiro e o profeta cego Tirésias. A mudança entre as personagens aparece a partir de um bater de palmas, que transforma a voz e os gestos da atriz. Também o figurino, uma grande capa sobre uma calça e um corpete, é manipulado de diversas formas. Os únicos acessórios no palco vazio são uma cadeira de madeira e uma caixa que contém a máscara funerária de Polinice, o irmão morto e insepulto.

À primeira vista, a obra parece ser bem distinta dos trabalhos anteriores do grupo, que sempre abordaram diretamente temas históricos peruanos, como as revoltas dos camponeses, a migração do campo para a cidade, a violência política, a pobreza urbana ou a heterogeneidade cultural. De fato, essa obra não evoca explicitamente a experiência peruana, já que a trama, os personagens e o local onde acontece a ação são os mesmos da tragédia de Sófocles. Porém, da mesma forma como outras criações coletivas do grupo, aborda questões como a arbitrariedade do poder, a perda da memória social, cultural e histórica, a responsabilidade como cidadão e o papel da mulher na manutenção da memória. O fato da ação situar-se num momento posterior ao enfrentamento com Creonte, depois da morte de Antígona e Hemon, muda o eixo dramático da versão original. O que está em jogo, principalmente, não é o enfrentamento entre a figura do tirano e da rebelde, mas a posterior rememoração desse fato sob o ponto de vista de uma personagem que assumiu o papel de um espectador passivo.

No final da peça a narradora revela ser Ismênia, “a irmã cujas mãos estavam atadas pelo medo”. Segundo Gino Luque Bedregal, a ênfase no enfrentamento entre a lei do Estado, que impõe-se de maneira violenta e autoritária, e leis que dizem respeito à dignidade de todo ser humano, dá lugar ao conflito que “reside no remorso que Ismênia experimenta por não haver ajudado Antígona a enterrar seu irmão” (BEDREGAL, 2010, p. 77, tradução nossa). A obra ressalta que Ismênia carrega na consciência a culpa por falhar não só com seu irmão insepulto, mas também com sua irmã Antígona e, em última instância, com toda sua linhagem familiar, ao não honrar seus deveres de sangue. Bedregal ressalta que “a impossibilidade física de modificar o passado e de poder explicar aos irmãos mortos as razões que, de alguma maneira, pudessem justificar seu comportamento a encerram numa espiral de remorsos” (BEDREGAL, 2010, p. 78, tradução nossa).

Ismênia, a testemunha que ficou de mãos atadas pelo medo, no fim, assume seu papel na história. Como sobrevivente e testemunha, precisa lidar com o conflito

de haver sobrevivido à tragédia. Ter de confrontar-se com suas dolorosas recordações é um castigo imposto a si mesma. Os personagens de seu passado, tomam posse de seu corpo e ganham vida novamente, repetindo de forma incessante seu tormento. O drama pode ser sintetizado nos versos finais da peça, quando enterra simbolicamente seu irmão:

Ismênia: [Antígona] Em teu elevado reino pede a Polinice que me perdoe a tarefa que não cumpri a tempo, porque o semblante do poder me acovardou, e diga-lhe que já tenho grande castigo: recordar cada dia teu gesto que me tortura e me envergonha (apud BEDREGAL, 2010, p. 78, tradução nossa).

Para Diana Taylor, por meio da performance, Ismênia completa as ações que não conseguiu realizar no momento certo. A obra *Antígona* “dá esperança aos participantes que foram incapazes de reagir heroicamente diante de alguma atrocidade. Ismênia promete lembrar, todos os dias, ao reencenar, repetidamente, sua história” (TAYLOR, 2013, p. 286). A leitura de *Antígona* do *Yuyachkani* reflete, dessa forma, sobre um problema específico vinculado ao conflito armado no Peru: a responsabilidade ética e política dos sobreviventes com relação a seu passado traumático.

Figura 38 – Teresa Ralli no espetáculo *Antígona*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>
(foto de Elsa Estremadoyro)

Figura 39 – Teresa Ralli no espetáculo *Antígona*



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>
(foto de Elsa Estremadoyro)

Miguel Rubio e Teresa Ralli dizem que a obra é sobre as mulheres e o sofrimento que a violência nacional lhes impôs. Para preparar-se para sua versão da obra, entrevistaram muitas mães, esposas, irmãs e filhas dos desaparecidos. A atriz

conta que a melhor forma de homenagear essas mulheres foi sentir as memórias inscritas em seu corpo e repassá-las para a personagem. Assim, sua versão de Antígona possui gestos associados às mulheres entrevistadas. Segundo Diana Taylor, essa é uma forma de assimilar a continuidade dos gestos e comportamentos culturais, embora as mulheres possam não se identificar com a *Antígona* de Sófocles, elas “irão reconhecer essa história como sua” (TAYLOR, 2013, p. 288).

Viúvas – Performance Sobre a Ausência (2011) é uma pesquisa do *Ói Nós Aqui Traveiz* que parte do texto *Viudas* (1996) de Ariel Dorfman (em parceria com Tony Kushner) sem, no entanto, representá-lo. Do texto teatral permanece alguns momentos da história de Sophia, a mais velha das mulheres de um pequeno povoado nas margens de um rio que não sabem onde estão os seus homens, que desapareceram ou foram mortos pela ditadura civil-militar que se instalou em seu país. Sophia rompe com esta angústia e indeterminação, sentando-se como uma pedra na beira do rio para esperar. Sua conexão com os antepassados e com as forças da natureza não lhe permite mais suportar o insuportável.

Também é a personagem de Sophia quem revela a história e a memória do lugar onde acontece a ação cênica. Conduzido por ela, o público percorre as ruínas do presídio onde foram encarcerados diversos presos políticos no período da ditadura brasileira. Existe uma constante tensão entre o que é representado, a história dessa mulher que teve seu pai, marido e dois filhos desaparecidos, e o que é evocado, a memória de um lugar abandonado por sua história sinistra, onde diversos presos passaram por terríveis sofrimentos.

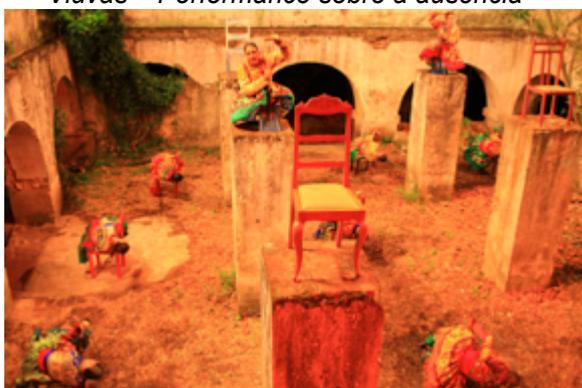
O espetáculo inicia no barco que transporta o público até a Ilha do Presídio, a pequena ilha com gigantescas pedras, árvores, arbustos, cactos e flores, onde permanecem as ruínas do presídio. A travessia de barco, pelas águas turvas do Rio Guaíba, é uma espécie de rito de passagem que o público deve fazer, para chegar nesse lugar e tornar-se testemunha dessa história, que também é a sua. Aportar na Ilha do Presídio provoca sensações ambíguas. Por um lado, a natureza exuberante do lugar encanta: as pedras que se equilibram a milênios umas sobre as outras, as árvores que crescem por entre as pedras, tudo que não foi mão do homem é pleno de beleza. Por outro lado, as ruínas de uma construção que serviu de presídio evocam todo o tempo a dor e o sofrimento. Além disso, as ruínas parecem escancarar o abandono e o esquecimento de nosso passado comum. Intervir nesse espaço através da teatralidade e da performatividade, significa evocar suas

memórias, que estão incrustadas em todo lugar, no chão, nas paredes, nas poucas grades que ainda restam, nos buracos de bala na parede.

A obra de Dorfman permite que a ação cênica ultrapasse os limites desse lugar específico. Tão próximo e, ao mesmo tempo, tão longe. A história dessas mulheres que buscam conhecer o paradeiro de seus homens é uma alegoria do que aconteceu em toda a América Latina. Foram muitas perdas de toda uma geração que não se submeteu ao abuso de poder do governo ditatorial. São décadas de angústia sem saber o que aconteceu, como aconteceu. O esquecimento instituído triunfou – principalmente no Brasil – e nós continuamos sem respostas. Contar a história dessas mulheres que se revoltam diante das arbitrariedades do poder é um grito de esperança. A última imagem que o público tem ao abandonar a Ilha é das mulheres colocando fogo nas cadeiras, as cadeiras que todo tempo lhes lembravam a ausência de alguém que ali sentava. Essas mulheres seriam capazes de pôr fogo em tudo, para que a justiça seja feita e os mortos possam dormir em paz. Segundo Caballero,

pensar na figura da alegoria é reconhecer o caráter fragmentário do que se buscava evocar. [...] Habitar a memória é performatizá-la, dar corpo a outro tempo. Habitar um espaço específico é expor-se às contaminações, deixar-se afetar [...] para que a performance aconteça em nós. É preciso, inclusive, imaginar para farejar as histórias que nunca foram contadas ou que, sob a força do descrédito e da desmemória parecem pertencer mais ao âmbito do ficcional que do histórico. A memória é também colocar no espaço relatos que para serem recordados deverão ser imaginados (CABALLERO, 2013, p. 211, tradução nossa).

Figura 40 – Espetáculo
Viúvas – Performance sobre a ausência



Fonte: Pedro Isaias Lucas

Figura 41 – Espetáculo
Viúvas – Performance sobre a ausência



Fonte: Pedro Isaias Lucas

O subtítulo dessa ação cênica, *Performance sobre a ausência*, faz uma espécie de provocação. *Viúvas* é permeada de teatralidade, mas assim como toda obra de teatro, ela possui elementos de performatividade. É importante ressaltar que, no campo dos estudos da performance, reflete-se não só sobre a arte da performance, mas sobre o mundo social como performance, ou seja, sobre a performatividade presente em todos os domínios da vida social. Sob essa perspectiva, de acordo com Sílvia Fernandes, a performatividade “seria ao mesmo tempo uma ferramenta teórica e um ponto de vista analítico, já que toda construção da realidade social tem potencial performativo” (2013, p. 408).

Ainda segundo Fernandes, se tomarmos como referência a arte da performance e seus pressupostos, podemos afirmar que o teatro contemporâneo é permeado por traços performativos, como defende Fischer-Lichte, que considera a performance uma expansão natural do campo do teatro. Segundo a teórica alemã (apud FERNANDES, 2013, p. 408), nos anos de 1960 o teatro, em lugar de obra acabada que o público observa, interpreta e compreende, transformou-se em evento, no qual o performativo gera uma experiência que ultrapassa o simbólico:

para a ensaísta, entender as ações do artista é menos importante do que experimentá-las, fazendo a travessia do evento proposto. A participação na experiência provoca uma gama tão ampla de sensações que transcende a possibilidade e o esforço de interpretação e produção de significado, não podendo ser superada nem resolvida pela reflexão. Isso não quer dizer que, numa performance, não haja nada para o espectador interpretar. Mas, também, não se pode dizer que as ações do artista performativo apenas signifiquem alguma coisa (FERNANDES, 2013, p. 408).

O irônico na obra *Viúvas - Performance sobre a ausência* é que o que está sendo “performado” é justamente a ausência, aquilo que não está. Para performar a ausência, parte-se da escritura do próprio espaço, da memória física e concreta que a Ilha do Presídio comporta, para evocar os mortos e dar-lhes voz.

Muitos anos depois do que também poderia chamar-se “anos de chumbo”, é preciso que uma ação a partir da arte devolva o olhar para um espaço não apenas esquecido, mas ignorado, quase apagado da memória coletiva, para não dizer da história oficial. Que alguns emprestem suas vozes para que fossem nomeados aqueles que caíram ou que nunca regressaram. Enunciá-los naquela ilha era imaginar um regresso fúnebre. Entre o fluir das palavras, o deslizamento dos corpos, o sussurro do vento e as águas, seria possível reconhecer como nos perturbavam as vozes que convocavam memórias com nomes? Durante os dias em que assisti a estas performance de ausências na Ilha das Pedras Brancas pensei em Tadeusz Kantor. Realmente, às vezes se faz teatro para os mortos, para os ausentes. Talvez deveríamos fazer mais. Talvez seja necessário mais poder de persuasão

para mover a soberba e a indiferença dos vivos que para perceber, farejar a densidade de um espaço carregado de espectros. Não sei se é necessário insistir que a arte não pode tomar o lugar do outro. Não creio nem afirmo que as práticas ou, inclusive, os ritos que a arte empreende em torno da dor, sejam especificamente atos de duelo, no sentido de fazer o duelo. Parafrazeando a Veena Das, penso que a arte acode ao chamado da dor no registro do imaginário. Para tanto utilizo a noção benjaminiana de alegoria para pensar essas práticas artísticas como alegorias do duelo, como tecidos de restos metonímicos sem pretensões de reconstituição, como desvios poéticos do impossível duelo, sem nenhum fim de restituição. A arte como figura de duelo é sempre uma alegoria que opera através dos fragmentos, dos esquecimentos e dos resíduos de memória, como se fosse um traço residual, uma reescritura de restos (CABALLERO, 2013, p. 212-213, tradução nossa).

Onde? Ação nº 2 surgiu após a experiência de apresentar o espetáculo *Viúvas - Performance sobre a ausência* nas ruínas da Ilha do Presídio. Essa sobreposição entre fragmentos de um texto que pode situar a história em diversos povoados latinoamericanos (onde coube às mulheres o papel de perpetuar a memória de um passado terrível) e um local real (onde aconteceram várias atrocidades no período da ditadura civil-militar brasileira e que hoje está abandonado, atestando nossa falta de memória) levou o *Ói Nós* a criar essa ação. Houve a necessidade de levar para as ruas da cidade, compartilhando com mais pessoas e interferindo em seu cotidiano, a experiência de dor e olvido que a Ilha trouxe, por isso o título *Onde? Ação nº 2*. Assim como no espetáculo, trabalha-se a relação das mulheres com as cadeiras vazias, cadeiras de pessoas ausentes, que tornaram-se desaparecidas.

No final da ação, durante alguns minutos, as mulheres evocam os nomes dos desaparecidos políticos do Brasil. Poder nomear um a um, os nomes dos desaparecidos, e espalhar ao vento pequenos papéis com suas biografias, foi a forma poética encontrada para provocar rupturas no cotidiano da cidade e questionar: onde? Onde estão? Onde está Heleny Telles Ferreira Guariba? Onde está João Carlos Haas Sobrinho? Onde está Dinalva Oliveira Teixeira? Onde está Osvaldão? Onde estão os desaparecidos da ditadura? E os desaparecidos de hoje, onde estão? Onde está Amarildo de Souza? As feridas continuam abertas. Algumas mulheres, como Elizabete da Silva, viúva de Amarildo, seguem sem resposta. E algumas mulheres, como as *Mães de Maio*⁵⁰ de São Paulo, seguem buscando

⁵⁰ O *Movimento Mães de Maio* foi fundado depois do assassinato de 564 pessoas em São Paulo durante dez dias em maio de 2006, envolvendo a participação de policiais. A maior parte dos casos, aponta o movimento, fazia parte de uma ação de vingança dos agentes de segurança do Estado contra os chamados ataques da facção *Primeiro Comando da Capital (PCC)*. Uma década depois do massacre, apenas um agente público foi responsabilizado pelas mortes. Condenado, ele responde a

justiça.

As obras *Antígona* do Yuyachkani e *Viúvas* do Ói Nóis Aqui Traveiz mostram mulheres invisibilizadas e silenciadas do discurso político que se viram obrigadas a desempenhar novos papéis políticos que não haviam desempenhado antes. Embora essas mulheres realizem tarefas que tradicionalmente são associadas ao feminino, como cuidar dos filhos e da família, suas ações estão reinscritas em um novo contexto e em um novo espaço: o espaço público, de dominação masculina. Isso converte a ação de Antígona, Ismênia, Sophia e demais viúvas em um ato ainda mais transgressor. A execução das tarefas de cuidado fora do âmbito privado e doméstico, âmbitos femininos segundo o discurso hegemônico, ganham força política e se transformam num verdadeiro gesto de resistência. É a mesma lógica usada pelo movimento das *Madres de la Plaza de Mayo*, da Argentina, descrita por Taylor:

o movimento das *Madres* foi brilhante porque aceitou a lógica do corpo-estatal patriarcal e, simultaneamente, reverteu-lhe para mostrar todas suas contradições. As mulheres proclamavam estar fazendo apenas aquilo que tinham obrigação de fazer – cuidar e buscar seus filhos. Porém, o que acontece quando essas “boas” mães, em virtude dessa mesma responsabilidade sob seus filhos, se veem forçadas a ir busca-los fora do seu lugar e confrontar os poderes? Deixam de ser mães? Ou deixam de ser apolíticas? Esse espetáculo [das *Madres*] marca fissuras na lógica do Estado (TAYLOR, 2000, n.p., tradução nossa).

Diante dessas mulheres que “simplesmente” querem exercer os papéis que tradicionalmente lhes cabe, as forças do Estado não encontram argumentos para justificar uma repressão. Dentro dos próprios limites fixados pelo poder hegemônico, mães, irmãs, esposas, avós e filhas conseguem subvertê-lo. Aquilo que originalmente tinha efeito de sujeição e controle, é usado em favor da resistência. Dessa forma, elas alcançam seu objetivo: denunciar a violência, tornar visíveis os crimes de lesa-humanidade e buscar justiça social.

recurso em liberdade e continua atuando como policial militar. O gritante número de assassinatos e o desinteresse da justiça em punir os responsáveis deu origem ao movimento, formado principalmente por familiares das vítimas do massacre. Ao longo dos anos de atuação e luta, o movimento se ampliou, para combater crimes do Estado ocorridos durante o período democrático. Para saber mais: <<http://maesdemaio.blogspot.com.br/>>.

4.4 A LUTA POR MEMÓRIA: CONTAR PARA ENSINAR

Viúvas – Performance sobre a ausência na Ilha do Presídio inaugurou uma nova vertente de ação à qual o *Ói Nós* pretende dar continuidade, o trabalho com lugares de memória. No campo dos direitos humanos, o termo “lugares de memória” refere-se a diferentes espaços e suportes que promovem a memória de vítimas submetidas a graves violências ou que tiveram seus direitos suprimidos. Essas violações de direitos fundamentais podem ser conflitos armados, guerras, regimes políticos totalitários ou inclusive atos de força praticados durante um regime democrático.

O conceito foi concebido originalmente pelo historiador francês Pierro Nora, para quem os lugares de memória são, “antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora” (NORA, 1993, p. 12-13). Ele parte do pressuposto de que não há memória espontânea, mas que há uma necessidade de criá-las, por meio de arquivos, aniversários, atas, celebrações, uma vez que “sem vigilância comemorativa, a história depressa os varreria” (NORA, 1993, p. 13). O historiador afirma, ainda, que os lugares de memória são lugares, efetivamente, nos três sentidos da palavra: material, simbólico e funcional. Os três aspectos coexistem sempre, mas em graus diversos.

Os lugares de memória visam sempre a valorização da memória coletiva. Quando associados a violações dos direitos humanos, a criação de um lugar de memória parte da necessidade de lidar com o legado de violência, para que nunca mais se repita. Por isso, segundo Inês Virgínia Prado Soares e Renan Honório Quinalha, o lugar de memória é “um importante recurso para a efetividade dos direitos humanos, além de se situar como bem essencial para a memória histórica, aspecto necessário inclusive para promover a reparação simbólica de vítimas e de comunidades afetadas” (2012, n.p.). Esses lugares abrigam histórias não contadas oficialmente e verdades não admitidas. Por isso, a criação e gestão de espaços de memória pretende romper com a lógica do silenciamento, que normalmente é imposta após momentos de graves violações de direitos humanos, e valorizar as vozes das vítimas, ao abrir o espaço público para construção de memórias e ações que não aceitem de modo algum a hipótese de que as graves violações ocorridas no passado voltem a se repetir.

Onde? Ação nº 2 também foi realizada em alguns locais de memória de Porto Alegre. Em dezembro de 2013, fez parte do ato de abertura pública do antigo *Dopinha*, que na década de 1960 abrigou um centro clandestino de tortura e desaparecimento, o primeiro da América do Sul. A atividade, proposta pelo *Comitê Carlos de Ré da Verdade e da Justiça*, tinha o objetivo de garantir a desapropriação e indenização aos proprietários do casarão, que está fechado há anos, para a transformação do espaço no *Centro de Memória Ico Lisboa*. Em abril de 2015, *Onde? Ação nº 2* fez parte de um ato no Palácio da Polícia chamado para marcar os 51 anos do golpe civil-militar. Nessa cerimônia foi inaugurada uma placa que denuncia aquele local como espaço de tortura. No segundo andar desse prédio, nas salas onde funcionava o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS/RS), houve tortura e homicídios. Essa ação fez parte do projeto *Marcas da Memória*, do *Movimento de Justiça e Direitos Humanos*, que prevê a identificação dos locais que abrigaram tortura durante o regime militar.

Figura 42 – *Onde? Ação nº 2* no *Dopinha* em Porto Alegre



Fonte: Pepe Martini

Figura 43 - *Onde? Ação nº 2* em frente à delegacia da Polícia Federal de Neuquén (Argentina)



Fonte: Pedro Isaias Lucas

Durante a realização de um circuito pela Argentina, em setembro de 2014, a *Tribo* realizou *Onde? Ação nº 2* em catorze cidades de norte a sul do país, incluindo alguns lugares de memória relacionados ao período de regime militar argentino (1976-1983). Na cidade de Resistencia, província de Chaco, a ação foi finalizada no *Museu da Memória*, onde funcionou a brigada de investigações da polícia de Chaco, centro clandestino de detenção, tortura e extermínio. Na cidade de Neuquén, foi realizada em frente à delegacia da Polícia Federal, que também funcionou como um centro clandestino de tortura e detenção de presos políticos. A ação iniciou como um

cortejo por diversas ruas, que contou com a participação de artistas e grupos de direitos humanos da cidade, como *H.I.J.O.S. Alto Valle e Assembleia pelos direitos humanos de Neuquén*.

Nessa circulação, o grupo pode perceber como é distinta a relação dos argentinos com seu passado recente de ditadura civil-militar. Ainda que os nomes citados ao fim da ação fossem de brasileiros desaparecidos, a imensa maioria do público argentino entendia sobre o que se tratava e muitos manifestavam o quão importante é continuar reivindicando memória, verdade e justiça. Infelizmente, no Brasil, ao apresentar em lugares de intensa circulação de pedestres, como a Esquina Democrática, no centro de Porto Alegre, muitas vezes o grupo se deparou com pessoas que manifestavam sua contrariedade em ver esse passado sendo lembrado e que se indignavam com a evocação de nomes associados a organizações que defenderam a luta armada como forma de resistência ao regime.

Certamente há muitos motivos, mais e menos evidentes, para a diferença de comportamento entre brasileiros e argentinos. Mas talvez o mais significativo seja as políticas de memória e esquecimento que ambos países empreenderam, assim como a maneira que os países lidaram com seus desaparecidos políticos. Para a pesquisadora Caroline Silveira Bauer (2012), os elementos de comparação entre as duas ditaduras devem estar também nas estratégias de repressão. É evidente que há uma desproporção entre os números de mortos e desaparecidos: enquanto no Brasil temos aproximadamente 400 casos, o regime civil-militar argentino foi responsável, segundo organizações de direitos humanos, por cerca de 30.000 desaparecimentos. Porém, se levamos em consideração apenas o chamado “argumento numérico”, corremos o risco de negar ou relativizar a existência da estratégia de implantação do terror no Brasil, como fazem diversos militares brasileiros (BAUER, 2012, p. 32).

Devemos compreender as ditaduras, em ambos os países, como regimes de terrorismo de Estado, que utilizaram como estratégia sequestros, torturas, interrogatórios, censura, produção de informações e a prática do desaparecimento. Deve-se salientar que não somente os atingidos diretamente pela ação repressiva são vítimas, é vítima “o todo da sociedade submetida aos regimes de terrorismo de Estado” (BAUER, 2012, p. 33). A prática do desaparecimento, especificamente, traz aquilo que a autora caracterizou como o efeito multiplicador do terror, que desestabiliza o entorno familiar e social da vítima, perpetuando uma “cultura do

medo”: “o medo foi utilizado como forma de destruir o indivíduo, cidadão e pessoa, em nível individual e como forma de dominação política, em nível coletivo, para a implantação das estratégias de terror” (BAUER, 2012, p. 108). Bauer lembra o personagem da peça *El Señor Galindez* – do psicólogo e dramaturgo argentino Eduardo Pavlovsky (1933-2015) – um torturador que adverte o prisioneiro: “Por cada um que tocamos, mil paralisados de medo. Nós atuamos por irradiação. [...] A irradiação é uma prática de controle social” (apud BAUER, 2012, p. 108, tradução nossa).

Para compreender como sociedades tão semelhantes nas estratégias de implantação do terror trataram desse passado traumático de modo tão distinto, conforme Bauer (2012), é preciso atentar para o modo como foram efetuadas as transições para as respectivas democracias, com seus pactos, silêncios, consensos e desmoralizações. Apesar das semelhanças no tratamento do tema no momento das transições para a democracia, a partir da elaboração de políticas de desmemória e esquecimento, os governos posteriores, no Brasil e Argentina, foram marcados por significativas diferenças. Na Argentina, a partir da década de 1990, foram elaboradas, mesmo com avanços e retrocessos, medidas concretas para tratar a questão das violações de direitos humanos. Conforme destaca a autora, a partir dos anos 2000, houve uma ruptura com o passado ditatorial e a desmoralização do regime. Muitos militares argentinos foram julgados e condenados, baseando-se no entendimento de que a justiça e a lei serviriam para solucionar os problemas decorrentes dos crimes de lesa-humanidade cometidos por agentes do Estado. No Brasil, em nome da reconciliação nacional, estabeleceu-se a “lógica do consenso” e da transição pactuada, sem levar em consideração os efeitos sociais do terrorismo de Estado na sociedade como um todo.

Para a *Tribo*, em seu processo de reflexão sobre a violência, a tortura, o desaparecimento e a impunidade, que ainda é prática corrente no Brasil, foi fundamental acessar alguns documentos e dialogar com esses sítios de memória relacionados à ditadura civil-militar. Habitar um espaço como as ruínas da Ilha do Presídio foi um grande desafio, pois significou confrontar-se com o abandono de nosso passado, assim como confrontar-se com a presença de diversas ausências. Ausências evocadas na ficção pelas viúvas que precisam conhecer o paradeiro de seus maridos, filhos e irmãos mortos, assim como as ausências reais evocadas por artistas-cidadãos que desejam contribuir na construção de outras memórias, que

não fazem parte da história hegemônica.

A ação de ocupar a Ilha do Presídio de forma artística e poética teve muitas reverberações. Voltou-se a falar sobre sua história e dos presos que estiveram lá. Também foi questionado o abandono e qual seria a melhor forma de restaurar e revitalizar o espaço. Em dezembro de 2014 a *Tribo* participou da cerimônia de tombamento da Ilha do Presídio, na qual foi reconhecida como Patrimônio Histórico do Estado pelo IPHAE (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado). O processo de tombamento foi composto por dados ambientais e arqueológicos, mas foi fundamentado principalmente por questões históricas, destacando-se a utilização da ilha como presídio político durante o regime militar. O convite para participar dessa cerimônia demonstra o reconhecimento de que o trabalho do *Ói Nós* na Ilha do Presídio contribuiu para o debate público sobre a necessidade de preservar esse espaço de memória.

Outros documentos foram importantes nas trajetórias de pesquisa. Durante o processo de criação de *O Amargo Santo da Purificação*, a leitura do livro *Brasil: nunca mais* foi muito impactante. Ele contém parte da mais ampla pesquisa realizada pela sociedade civil sobre a tortura política no Brasil. O projeto foi uma iniciativa do Conselho Mundial de Igrejas e da Arquidiocese de São Paulo, que trabalharam sigilosamente durante cinco anos sobre 850 mil páginas de processos do Superior Tribunal Militar. As principais informações foram obtidas a partir dos depoimentos prestados pelos réus no âmbito dos tribunais militares, pois diversos acusados, quando interrogados em juízo, denunciaram e detalharam as práticas de violência física e moral que sofreram ou presenciaram enquanto presos. Segundo seus idealizadores, o projeto teve três principais objetivos: evitar que os processos judiciais por crimes políticos fossem destruídos com o fim da ditadura militar, tal como ocorreu ao final do Estado Novo; obter e divulgar informações sobre torturas praticadas pela repressão política; e estimular a educação em direitos humanos. O resultado foi a publicação, em 1985, de um relatório e um livro revelando a gravidade das violações aos direitos humanos promovidas pela repressão política durante a ditadura. O sucesso da publicação continua influenciando gerações e impulsionou o compromisso do Estado brasileiro com o enfrentamento à tortura. O ousado e arriscado trabalho que resultou no livro *Brasil: nunca mais*⁵¹ permitiu

⁵¹ Recentemente, todo o acervo da pesquisa *Brasil: nunca mais* foi digitalizado e está disponível no site <<http://bnmdigital.mpf.mp.br/pt-br/>>.

ouvir/ler relatos de extrema violência e crueldade. De certa forma, esses terríveis relatos de tortura por parte de agentes do Estado ajudaram a *Tribo* a compreender por que, para alguns grupos de militantes já clandestinos, a luta armada foi a única resposta possível.

Durante o processo de criação de *Viúvas*, o *Ói Nós* entrou em contato com outro livro que também causou muitas reverberações. *Luta, substantivo feminino* apresenta a biografia de 45 mulheres brasileiras que lutaram contra a ditadura, além do testemunho de 27 sobreviventes, que narram com impressionante coragem as brutalidades das quais foram alvo, incluindo quase sempre torturas no âmbito sexual, alguns casos de partos na prisão e até episódios de aborto. Os relatos e as histórias dessas mulheres evidenciam que é na tortura contra mulheres que essa prática do terrorismo de Estado adquiriu seu formato mais cruel. Segundo Maria Victoria de Mesquita Benevides, a tortura de mulheres revela “o pior sadismo sexual na dominação e degradação da condição feminina, como uma vingança perversa contra as que ‘ousaram sair do seu lugar’” (apud MERLINO, 2010, orelha de livro). O corpo da mulher, sempre objeto de curiosidade e de representações extremas (da mãe santa à puta vadia), tornou-se presa daqueles que tentaram destituir sua dignidade. Porém, os relatos e as histórias dessas mulheres também dão visibilidade ao importante papel das brasileiras na resistência à ditadura. Esses testemunhos, durante o processo de criação, com histórias reais de mulheres que ousaram resistir, seja na luta armada ou em diversas organizações de apoio, foram exemplos de coragem que nos fortaleceram. Em homenagem a essas mulheres, era preciso, também por meio da performance, repetir e reiterar o gesto de resistência.

Em uma das últimas cenas do texto *Viudas* de Ariel Dorfman, a personagem Fidelia, neta de Sophia e uma das poucas sobreviventes do massacre, diz para seu pequeno sobrinho, que nunca falou, mas tem idade para falar, que existem histórias que precisam ser contadas:

Fidelia (*Para o bebê*): Tens que aprender a falar. Vai te fazer falta falar. Há coisas que vais ter que contar. Mas se decides nunca falar, essas histórias vão acabar sendo contadas de outras maneiras. Há histórias que pedem a gritos para ser contadas e, se não há palavras ainda para elas, criam-se pele para esperar o momento. O vento as leva, e a fumaça, e o rio, as palavras de cada história encontrarão o caminho até o lugar mais solitário e afastado, sempre que haja alguém que queira escutar... Eu posso esperar. Eu posso esperar que fales. Tenho muita paciência. Posso esperar todo o tempo do mundo (DORFMAN; KUSHNER, 1996, p. 190, tradução nossa).

A fala de Fidelia em *Viudas*, assim como o testemunho de Ismênia em *Antígona*, sugerem que as atrocidades, mesmo não sendo registradas em arquivos e reconhecidas por testemunhas externas, serão lembradas, evocadas e repensadas. Como lembra Diana Taylor, mesmo quando não há nenhuma fotografia, documento, nem restos mortais, o repertório guarda a história dos sobreviventes.

Essas práticas performáticas, inspiradas em repertórios antiquíssimos ou em tradições marginalizadas, abrem espaço para reações imediatas aos problemas políticos atuais. Toda reação à uma história de violência política traz consigo uma história de reações, evocadas de um âmbito amplo de memórias incorporadas e arquivais (TAYLOR, 2013, p. 288).

Para compreender como evocar uma história de reações pode abrir espaço para uma reação ao momento presente, Bedregal lembra Paul Ricoeur (apud BEDREGAL, 2010, p. 23), que observa o seguinte: se o passado é algo terminado e que não pode ser modificado (diferente do futuro, que é aberto, incerto e indeterminado), o que se pode mudar ao longo do tempo é o sentido que damos a esse passado, sujeito a reinterpretações elaboradas no presente em função das expectativas futuras. Dessa forma, o sentido do passado é um processo ativo, dado por agentes sociais que se encontram em espaços de confrontação e luta frente a outras interpretações e outros sentidos dos mesmos acontecimentos. Assim, diferentes pessoas usam de diferentes maneiras o passado, colocando na esfera pública de debate diferentes interpretações e sentidos com o objetivo de estabelecer, convencer e transmitir uma narrativa que seja aceita pelo resto da sociedade.

Ainda segundo Bedregal, o sentido do passado se dá em função da luta política presente e dos projetos de futuro. Quando a luta por memória se pretende coletiva, ou seja, pretende construir uma memória histórica ou uma tradição e ser representativa de uma identidade, o espaço da memória se converte em espaço de luta política. As lembranças coletivas se convertem, então, em instrumentos para legitimar discursos, em ferramentas para estabelecer comunidades de pertencimento e identidades coletivas. As memórias coletivas também acionam movimentos sociais que promovem e defendem distintos modelos de futuro. Portanto, é impossível encontrar uma memória, uma visão e uma interpretação única do passado, e ainda menos compartilhada por uma sociedade inteira. Existem períodos em que o consenso com relação a algumas versões do passado são

maiores, ou melhor, em que uma determinada interpretação é mais aceita que outras ou que certa versão do passado adquire caráter hegemônico. Essa versão hegemônica, normalmente, é a defendida pelos vencedores de conflitos políticos (e inclusive conflitos bélicos), que estabelecem qual narrativa corresponde à história oficial. No entanto, ressalta Bedregal, sempre haverá outras histórias, outras memórias e interpretações alternativas. O que existe, portanto, é uma luta política ativa sobre o sentido dos fatos ocorridos e, também, sobre a função da própria memória.

Essa luta, muitas vezes, é concebida como uma “luta contra o esquecimento” ou possui como lema expressões como “recordar para não repetir”. Principalmente quando, em determinadas conjunturas, determinados setores sociais julgam necessário aprofundar seu conhecimento sobre experiências marcadas pelo sofrimento, violência e injustiça, como é o caso do conflito armado no Peru (1980-2000) e a ditadura civil-militar no Brasil (1964-1985). O autor adverte, no entanto, que essas formulações podem dar a impressão de que existe apenas uma e correta interpretação do passado (a qual poderíamos chegar se os obstáculos para tanto pudessem ser ultrapassados). Sob uma aparência de unidade e coesão, isso pode esconder o que, na realidade, é uma oposição entre memórias rivais, que incorporam suas próprias recordações e seus próprios esquecimento. Para ele, não se trata de uma luta da memória contra o esquecimento, mas de memória contra memória. Dessa forma, é necessário questionar como se dão os processos e quem são os responsáveis pela institucionalização das memórias coletivas. A análise dos processos de construção de memórias evidencia que atores sociais diversos, com diferentes vínculos com a experiência passada (que a vivenciaram, herdaram, estudaram, etc.) disputam pela legitimidade de sua verdade. Para Bedregal, se trata

de atores que lutam pelo poder e que legitimam sua posição em vínculos privilegiados com o passado, afirmando sua continuidade ou sua ruptura. Por isso, é imprescindível focar-se nos conflitos e disputas na interpretação e sentido do passado, e nos processos por meio dos quais alguns destes relatos conseguem impor-se sobre outros e converter-se, assim, em hegemônicos (BEDEGRAL, 2010, p. 25, tradução nossa).

Os grupos *Ói Nóis Aqui Traveiz* e *Yuyachkani*, nessa luta entre memórias, sempre resistiram às versões hegemônicas do passado. As interpretações que prevalecem sobre nosso passado tem sido tradicionalmente uma construção

hegemônica que privilegia documentos e textos canônicos sob o ponto de vista de uma nação ou pátria, reproduzindo um discurso dominante e universal. Essa escritura não permite reconhecer as memórias e as falas dos marginalizados e derrotados, impedindo qualquer possibilidade de uma versão não hegemônica da história. Em contraposição a essa tradição historiográfica, esses coletivos têm buscado o reconhecimento do protagonismo histórico dos marginalizados, dando ênfase a outros modos de narrar a história, entrecruzando os registros da história nacional com o de uma memória das margens ou dos vencidos, que muitas vezes permanece como memória incorporada e é transmitida ao longo de gerações.

Porém, ainda fica a pergunta sobre o que pode ensinar a memória que queremos construir e transmitir. Dez anos após a divulgação do Informe Final da CRV no Peru, que aconteceu em 2003, milhares de mulheres e homens que sofreram as terríveis violações dos direitos humanos durante o conflito interno armado (1980-2000) ainda esperam justiça, verdade e reparação. A comissão apresentou uma série de recomendações, incluindo a reforma estrutural das forças armadas, da polícia e do sistema judicial; reparações individuais e coletivas para as vítimas; assim como um plano nacional de investigações forenses para localizar e identificar as vítimas, estabelecer a causa das mortes e identificar os autores.

Segundo a Anistia Internacional (2013, n.p.), em dez anos, foram realizados alguns avanços na luta contra a impunidade, incluindo o comparecimento à justiça de vários dos principais autores desses crimes. No entanto, menos de vinte por cento dos casos que foram revisados tiveram como resultado uma sentença. Da lista atualizada de mais de 15.000 pessoas desaparecidas e 6.400 fossas comuns identificadas, menos de 2.500 restos humanos foram exumados e somente a metade deles foi identificada e entregue aos familiares. Para Cristián Correa (apud ICTJ, 2013, n.p.), “a incapacidade do governo em cumprir com as reparações ordenadas mostra certa falta de vontade para superar a discriminação histórica e de considerar as comunidades indígenas e camponesas como cidadãos em igualdade de condições” Para aqueles que trabalham com direitos humanos e lutam pela manutenção de uma memória com relação ao conflito armado, é assustador que a candidata do partido *Fuerza*, Keiko Fujimori – filha do ex-presidente Alberto Fujimori, condenado à prisão em 2009 pelos crimes de corrupção e lesa-humanidade cometidos durante seu governo – tenha alcançado uma quantidade de votos suficientes para disputar o segundo turno nas eleições presidenciais de 2011 e

2016.

No Brasil, o quadro é igualmente assustador. Já se passaram cinquenta e três anos da instauração da ditadura civil-militar, em 1964; trinta e dois anos do final desse regime, em 1985; e mais de dois anos após a entrega do Relatório Final e das Recomendações da *Comissão Nacional da Verdade (CNV)*, em dezembro de 2014. Entre as Recomendações da *CNV* está a anulação da autoanistia dos agentes da Ditadura Militar, conforme determinado pela Corte Interamericana de Direitos Humanos; a punição dos torturadores; a desmilitarização da Polícia Militar; a abertura de todos os arquivos dos órgãos repressivos; a criação ou designação de um órgão de Estado para apurar, com amplo direito de defesa, todos os delitos dos torturadores, dos mandantes, das empresas patrocinadoras e a descoberta das circunstâncias dos sequestros e assassinatos, assim como a localização e entrega dos restos mortais dos desaparecidos políticos aos seus familiares para uma digna sepultura. Além das Recomendações da *CNV* serem completamente ignoradas pelo Estado, a frágil democracia brasileira é mais uma vez desrespeitada. Enquanto o país vive um novo tipo de golpe, os trabalhadores têm seus direitos roubados e a violência do Estado continua fazendo vítimas.

Embora seja alentador que a ideia de uma cultura de memória se relacione com processos democratizadores e com lutas em defesa dos direitos humanos, não devemos confundir o trabalho com a memória como sacralização do passado. É preciso reconhecer o valor da memória e da celebração do passado, mas devemos manter vigilância com relação a todas as esperanças que depositamos nessas dinâmicas comemorativas. Bedegral (2010, p. 13, tradução nossa) adverte que “não é possível usar o passado como uma espécie de tábua de salvação contra as ansiedades e inseguranças que, atualmente, o futuro nos gera”.

A violência do passado não desapareceu, ela reaparece todos os dias em países como Brasil e Peru. Evocar o passado de trauma e violência é manter memórias locais e marginalizadas vivas, é resistir às memórias instituídas pelo pensamento hegemônico. Porém, cabe a cada um tornar esse passado seu e agir em função dele. Os trabalhos com memória dos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nóis Aqtui Traveiz* só completam seu sentido quando seu discurso de resistência e ruptura é assumido por seus receptores e colocado em prática na esfera pública. Zapata fala em memória compartilhada, “do autor, do ator, do diretor e de todos os que estão no processo criativo, no qual há uma enunciação individual, coletiva, cidadã, histórica e

comunitária. É uma memória que necessita do outro” (ZAPATA apud GODOY, 2016, p. 21, tradução nossa). Quando se reitera que o passado de dor é parte fundamental do presente e que não podemos construir o futuro ignorando essa premissa, o trauma dos afetados pela violência se transforma em algo transmissível, suportável e politicamente eficaz. O convite desses grupos ao seu público é que se replique o gesto de memória e de resistência.

5 CRIAÇÃO COLETIVA

Encontrar liberdade para criar foi, no meu entender, o mais interessante que a experiência da criação coletiva deixou; uma atitude ética antes que estética; e que trouxe como consequência a convicção para inventarmos o teatro que fazemos.

Miguel Rubio Zapata (2008, p. 21)

Este capítulo discute a prática de criação coletiva nos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, com suas nuances e diferenças, como espaços de experimentação e resistência ao pensamento único. Para ambos os grupos, criar coletivamente é uma atitude ética, de compromisso com um teatro que seja necessário no tempo e no lugar em que vivemos. Ao falar sobre o teatro latino-americano, Miguel Rubio destaca que o grupo “foi a célula-mãe em que nos organizamos para gerar essa nova teatralidade que reclamávamos aos gritos e que devia marchar em consonância com os tempos em que se vivia, nos quais predominava um sentimento coletivo” (ZAPATA, 2014, p. 263). A prática da criação coletiva, muito viva nos anos de 1960 e 1970, tinha o comunitário como compromisso ideológico e a revolução como uma de suas principais causas. Mesmo depois de tantas mudanças políticas, sociais e artísticas, podemos afirmar que a criação coletiva mantém um compromisso com o comunitário e a transformação social, porém ligada a uma nova forma de poetização da política. O trabalho em grupo, como uma comunidade duradora, abre caminho para a experimentação das linguagens cênicas, reivindicando o lugar do coletivo como espaço de criação e reconstruindo a memória e a história a partir de estruturas mais abertas, fragmentadas, polissêmicas e liminares.

A criação coletiva traz ensinamentos não só para o campo da pedagogia teatral, mas que extrapolam para o campo da ação cidadã. Formar artistas que estejam atentos ao contexto presente, que denunciem a violência e a injustiça social, são questões urgentes para ambos os grupos. Para fundamentar a reflexão sobre a formação de artistas-cidadãos no contexto da criação coletiva, utilizaremos a noção de cuidado de si investigada por Michel Foucault e problematizadas no contexto da pedagogia teatral por Gilberto Icle. Essa formação implica um trabalho constante, seja externa ou internamente, na busca por transformação. É no encontro com o outro, com o coletivo, que o processo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades. A diversidade de perspectivas e de questionamentos, no ambiente

de liberdade que esses coletivos proporcionam, resiste à homogeneização do pensamento.

5.1 ATITUDE ÉTICA

A criação coletiva não é um procedimento de criação com um modelo fixo. Mesmo os grupos latino-americanos surgidos nas décadas de 1950 e 1960 que impulsionaram a ideia de criação coletiva – como os grupos colombianos *Teatro Experimental de Cali (TEC)* e *La Candelaria*, o cubano *Teatro Escambray* e o argentino *Libre Teatro Libre* – possuíam métodos de criação distintos. É evidente, portanto, que existem muitas formas de coletivizar o trabalho de produção teatral. Segundo Stela Fischer (2010, p. 71), “alguns se aproximam muito do que hoje é definido como processo colaborativo, principalmente ao localizar como se estabelecem a organização interna das equipes e os seus modos de produção”. Como nos adverte Sílvia Fernandes, sobre o trabalho coletivo do grupo brasileiro *Asdrúbal Trouxe o Trombone*,

a possibilidade de participação nas diferentes áreas criativas não significa a ausência de responsáveis pela coordenação de determinados setores. O processo coletivo não implica o “todo mundo faz tudo”, mas pressupõe o “todo mundo opina em tudo” (FERNANDES, 2000, p. 72).

Portanto, dizer *a priori* que na criação coletiva as funções são assumidas por todos integrantes é uma visão que reduz a diversidade de possibilidades de modos de trabalhar coletivamente. Fischer (2010, p. 72) cita três modos distintos de criação coletiva definidos pelo dramaturgo e diretor peruano Alonso Alegría para descrever o processo de criação na América Latina nas décadas de 1960 e 1970: o primeiro consiste na criação de um espetáculo dirigido coletivamente a partir de um texto preexistente; o segundo na criação de um texto elaborado coletivamente (ou em um núcleo do próprio grupo), mas com um diretor responsável pela encenação; e o terceiro modo consiste em criar texto e encenação de forma coletiva e concomitante. Fischer também retoma a distinção realizada por Fernando Peixoto, entre duas possíveis definições da criação coletiva: a primeira parte de uma postura ideológica próxima ou vizinha do anarquismo, que pressupõe a supressão de um chefe, diretor ou autor, para que todo o grupo participe igualmente no processo criativo; já a

segunda definição pressupõe uma participação íntegra e essencial de todos no processo de criação, porém mantém as figuras do diretor ou autor como organizadores ou coordenadores de uma vontade coletiva.

Se levarmos em conta essas distinções, conseguimos situar melhor o modo de trabalho dos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*. O grupo peruano mantém a figura do diretor, Miguel Rubio Zapata, que cumpre essa função de organizar e catalisar a vontade do coletivo. A dramaturgia dos espetáculos, na maior parte das vezes, é construída coletivamente durante o processo criativo. Por sua vez, o grupo brasileiro trabalha com a ideia de autogestão, na qual não existe a figura de um diretor ou dramaturgo. Ao afirmar sua opção, o *Ói Nós* costuma frisar que direção coletiva não significa que não haja direção, mas que ela é exercida por diversas pessoas, pois todos os atores são instigados a exercer a função do olhar de fora e de organizar o material criativo. Para sintetizar essa ideia, utiliza-se a noção de ator-encenador. Ao mesmo tempo, trabalha-se tanto com uma dramaturgia construída coletivamente durante o processo como com um texto teatral que já existe previamente e que é retrabalhado no processo.

Essas distintas formas de trabalhar coletivamente refletem uma distinção que já existia na década de 1970 entre os grupos brasileiros e grupos dos demais países latino-americanos. Os grupos brasileiros pretendiam suprimir a separação entre as diversas funções teatrais. Isso é ressaltado por Sílvia Fernandes, ao analisar o processo coletivo de alguns grupos brasileiros na década de 1970, principalmente aqueles que buscavam, por meio da investigação e experimentação, novos modos de criação:

havia uma diluição da divisão rígida entre funções artísticas e a uma democrática repartição das tarefas práticas. Todos os participantes eram autores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e produtores dos espetáculos. Era evidente a intenção de fazer dos trabalhos o fruto da colaboração de cada participante (FERNANDES, 2000, p.14).

Os grupos focavam-se na figura do ator e na função da atuação, para criar coletivamente todos os elementos que fazem parte de uma encenação (direção, dramaturgia, cenografia, figurino). Conforme Fernandes (1998, p. 16), “todo processo criativo gira em torno do ator, ou de uma função que se pode chamar de atuação, onde os participantes da equipe são responsáveis pela criação de todos os elementos da cena”. Os grupos latino-americanos, no entanto, como o próprio *TEC*

da Colômbia, precursor do método de criação coletiva, mantinham funções bem definidas nos grupos. O que eles pretendiam era extinguir a autoridade do diretor e instaurar processos em que todas as funções dialogassem de forma horizontal e democrática. Segundo Beatriz J. Rizk,

tratava-se de escrever obras (posto que não as havia) sob a perspectiva do segmento majoritário, ou seja, das classes desfavorecidas, e levá-las à cena de uma forma realmente democrática suprimindo a hierarquização das tradicionais companhias de teatro, quase sempre funcionando através do produtor, o dono do espetáculo, que fazia suas opções conforme um sistema de “estrelas” (RIZK, 2008, p. 118, tradução nossa).

É importante frisar, no entanto, que em ambos os grupos, *Ói Nós* e *Yuyachkani*, a escolha por trabalhar com a criação coletiva é uma atitude antes de tudo ética. Ao analisar as diferenças entre as criações coletivas de grupos surgidos nas décadas entre 1960 e 1970 e o processo colaborativo de grupos brasileiros surgidos a partir dos anos 1990, Stela Fischer aponta que, além da evidente passagem de tempo que as separam, há uma tendência maior à especialização das funções no processo colaborativo. Segundo Antônio Araújo (2009, p. 48), diretor do *Teatro da Vertigem*, o processo colaborativo “constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos”. Sua dinâmica não representaria uma “ausência” de hierarquias, mas um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, que se localizam em determinado campo da criação para em seguida mover-se para outro. Para Stela Fischer, porém, a principal distinção entre os procedimentos coletivos e colaborativos está em uma postura no campo ideológico.

É qualidade da prática de grupos de criação coletiva dos anos 1960 e 1970, uma motivação no campo ideológico, uma conduta de ruptura e questionamentos de padrões e comportamentos, uma predisposição para explorações nos campos corporais e sensoriais, enfim, um maior engajamento que moveu ou ainda move pessoas a se agruparem em torno de um projeto comum e comunitário peculiares à época. Alguns grupos que ainda se definem como criação coletiva mantêm, de alguma forma, essa postura política diante do seu meio (FISCHER, 2010, p. 73).

Essa postura ideológica, própria dos grupos de criação coletiva surgidos na década de 1970, reverbera no processo de criação, nas atividades pedagógicas e no posicionamento como cidadão. Ambos os grupos aqui analisados, *Ói Nós* e

Yuyachkani, possuem um posicionamento político muito claro que extrapola o fazer teatral. Ao falar sobre a organização e gestão do *Ói Nóis*, Paulo Flores evidencia o quanto a ideologia libertária atravessa o trabalho do grupo.

Estamos apostando em uma utopia de como o socialismo se constrói na prática. Isso é fundamental. Por isso nos definimos como um grupo anarquista que perpassa todo o nosso trabalho. Existe uma direção bem clara que é a ideologia do grupo. O condutor é a ideologia libertária. Isso é determinante de toda a maneira de organização e administração do grupo (FLORES apud FISCHER, 2010, p. 83).

De modo semelhante, Miguel Rubio fala o quanto foi importante para a geração do *Yuyachkani* possuir uma ideologia na qual pudessem acreditar, que fosse motor da luta por transformação, e reafirma o compromisso do grupo com essa luta.

Reconheço que existe em nosso meio uma grande crise ideológica. As pessoas não têm em quê acreditar. Eu sou de uma geração em que acreditar era muito importante, sabíamos em que apostávamos, qual era o sonho de amanhã e por que lutávamos. Creio que nesse caos ideológico há muitas pessoas que perderam a memória facilmente e esqueceram o que se construiu nesses anos no Peru e na América Latina. Creio que o socialismo serviu muito para pensar a história e para que as coisas não sigam sendo iguais em todos nossos países. Nós nos reafirmamos nessa teimosia de seguir apostando no socialismo (ZAPATA, 2001, p. 108-109, tradução nossa).

Miguel Rubio Zapata (2008, p. 20, tradução nossa) descreve três elementos que considera fundamentais na criação coletiva: “o teatro de grupo; a dramaturgia coletiva; e a cultura do ator, que tem na improvisação a ferramenta fundamental para enfrentar o processo criativo”. Para Zapata (2001), o grupo não apenas guarda a experiência, mas faz dela uma reflexão cotidiana, que lhe permite sistematizar um processo de trabalho caracterizado pela invenção do espetáculo e a criação ativa de sua própria dramaturgia. O grupo faz sua unidade transcender o espetáculo e gera novos vínculos entre seus integrantes. Por isso, os grupos são impulsores de correntes artísticas cuja obra merece ser analisada em conjunto. Sua estrutura orgânica não é regida pelas leis de mercado, mas por um anseio comum: “os grupos tendem a ser uma expressão democrática de um objetivo a cujo serviço está a organização do mesmo” (ZAPATA, 2001, p. 34, tradução nossa). Nos grupos, se estabelecem relações mais horizontais e seus integrantes participam de todo o processo criativo: desde a escolha do tema até a montagem de um espetáculo,

passando pela produção e distribuição de tarefas técnicas necessárias para a sua realização.

Outro elemento importante é a dramaturgia coletiva, que trouxe outras possibilidades de escrita no espaço, que não apenas a literatura dramática. Ela possibilita desfazer certezas, incorporar saberes, encontrar matizes que tornam mais complexa a escritura cênica. A dramaturgia coletiva tem a improvisação como ferramenta fundamental para levantar material e transformá-lo em ação dramática. Improvisar permite criar uma escritura no espaço e não só encontrar uma rota que leve a um texto literário, onde muitas vezes os processos de investigação terminam. Segundo Zapata (2008), o *Yuyachkani* usa o termo “acumulação sensível” para denominar o espaço no qual os atores podem aproximar-se do tema abordado em determinada obra abrindo sua sensibilidade para o que está colocado, usando as associações que lhe venham à mente no momento. Surge a partir do jogo, e o resultado é depois analisado para saber se tem lugar no processo de composição ou aproximação do tema trabalhado. Vista no tempo, a obra dramatúrgica do *Yuyachkani* pode ser lida em paralelo com momentos importantes da realidade política e social do Peru,

porque nos interessou dialogar com nosso tempo e propor um teatro crítico, inconformado. A dinâmica política, social e artística assim o demanda, ao viver em um país convulsionado pela violência, a corrupção e o atropelo permanente aos mais elementares direitos sociais, econômicos e culturais. Desde o princípio nossas criações coletivas transitaram por texturas dramáticas muito diversas e caminhos derivados do diálogo com nossos espectadores (ZAPATA, 2008, p. 22, tradução nossa).

A ideia de cultura do ator diz respeito à importância dada ao ator como criador que se responsabiliza por sua criação, pelo que diz e faz em cena. É um ator-criador que gera material e o coloca a serviço da obra. Para chegar ao estado físico e mental que a cena demanda, é necessário um longo processo de trabalho e treinamento. Zapata (2008, p. 26, tradução nossa) afirma que a “presença poderia ser o fio condutor e a palavra-chave para assinalar o caminho de aprendizagem que nossos atores seguiram desde o início; um caminho que teve acentos e particularidades de acordo com nossa vida em grupo”. Quando requerido por jovens atores, que vêm em busca de receitas e métodos,

é sempre necessário repetir que a criação coletiva não é uma fórmula e não supõe necessariamente um método. Então, nós temos que explicar que é mais uma atitude aberta à proposta, uma disposição para se confrontar sentindo o outro, um exercício de admiração e de constante mudança. Portanto, não podemos reduzir a criação coletiva à técnica ou às técnicas de criação nem ignorar sua origem. Seus motivos iniciais têm mais a ver com ética do que com estética, com o desejo de agir sobre a vida social, a intervir conscientemente em nosso tempo, porque é aí que a criação coletiva aparece como um recurso para aludir àquilo que não estava escrito e que, portanto, tinha de ser feito. A técnica ou as técnicas utilizadas são posteriores à vontade de fazer e seu estudo não é alheio ao contexto social que o gera: a criação coletiva aparece como uma necessidade (ZAPATA, 2008, p. 20, tradução nossa).

Essa postura de criar um teatro que se faça necessário, que seja um diálogo entre artistas comprometidos com o contexto social em que estão inseridos, constitui uma atitude ética presente também no trabalho da *Tribo de Atuadores* e na própria ideia de “atuação” que o grupo propõe, como veremos a seguir. Cabe ressaltar aqui que esses três elementos que Miguel Rubio considera fundamentais na criação coletiva – o teatro de grupo, a dramaturgia coletiva e a cultura do ator – também são elementos que impedem a cristalização de um pensamento único e homogêneo, que instigam a diversidade de saberes e experiências.

5.2 PEDAGOGIA DO COLETIVO: FORMAR ARTISTAS-CIDADÃOS

Em ambos os grupos, a ideia de criar coletivamente extrapola não só para o campo da pedagogia teatral, mas também para o campo do ativismo político. Como já foi explicitado anteriormente, o *Yuyachkani* possui um trabalho pedagógico que relaciona teatro e comunidade, no qual organiza um trabalho social organizado em três eixos fundamentais: cidadania, gênero e identidade/memória. Ao falar sobre o trabalho do grupo com comunidades do interior do país, Zapata afirma:

nós somos uma coletividade que não só se define por seus espetáculos. O espetáculo reflete o que o grupo está pensando do momento. Nós temos permanentemente uma série de atividades teatrais e parateatrais [...]. Na medida de nossas possibilidades, fazemos esse trabalho de extensão, para compartilhar não só com pessoas que se dedicarão ao teatro, mas com pessoas que fazem uso do teatro para fins de sua comunidade e também para instigar vocação nos oficinados (ZAPATA, 2001, p. 109, tradução nossa).

A própria *Casa Yuyachkani* é um centro cultural concebido para e em direção à comunidade, aberto à experimentação, difusão e promoção de expressões culturais e artísticas multidisciplinares. Seus integrantes compartilham sua experiência com a comunidade através de oficinas formativas, que evidenciam seu compromisso como cidadãos e buscam cooperar com diversas organizações sociais, iniciativas solidárias e instituições.

A relação do *Yuyachkani* com os diferentes setores sociais busca abrir reflexões maiores e mais profundas nas quais a pessoa passe a ser protagonista e a posicionar-se em relação aos fatos. Então podemos afirmar que, nesse campo, as atividades do *Yuyachkani* são uma proposta de educação pela arte. No entanto, não se trata tanto de uma obra pedagógica, com uma mensagem fechada, que pretenda impor-se a seu interlocutor, o diferencial é o de transmitir vivências mais que transmitir ideais (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2015, n.p., tradução nossa).

Nas ações pedagógicas destinadas a um público que não necessariamente se dedicará ao teatro, o mais importante é proporcionar momentos em cada indivíduo possa posicionar-se de forma autônoma com relação à sua realidade. Não existem ideias e mensagens prontas a serem aprendidas, mas se proporciona a abertura para a reflexão a partir da própria vivência artística. Nesse caso, é muito evidente o compromisso ético dos integrantes do grupo com relação aos diferentes setores sociais e a importância dada a uma formação cidadã. Mas também nos *Laboratórios Abertos*, que consistem em encontros pedagógicos com o grupo, a necessidade de formar-se não só como artista, mas como cidadão, fica evidente.

Figura 44 – 5º Laboratório Aberto, em 2013, encontro pedagógico com *Yuyachkani*



Fonte:

<<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>
(foto de Luis Roderigues Pastor)

Figura 45 – 5º Laboratório Aberto, em 2013, encontro pedagógico com *Yuyachkani*



Fonte:

<<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>
(foto de Luis Roderigues Pastor)

Desde 2009, os *Laboratórios Abertos* são realizados anualmente na *Casa Yuyachakani* e desenvolvidos de maneira intensiva, geralmente durante oito dias de trabalho. Inclui experiências práticas e teóricas, com sessões de treinamento, oficinas, demonstrações, desmontagens, conferências e algumas obras do repertório. Nesses encontros, os integrantes compartilham com estudantes e artistas sua própria formação teatral e a experiência como coletivo. Para os interessados, ressaltam que a técnica não deve ser entendida como uma lista de fórmulas ou maneiras estáticas válidas para sempre, mas como ferramentas. No laboratório, mostram as ferramentas utilizadas para tentar responder as perguntas surgidas em diferentes processos, entendendo o teatro como uma construção cultural e não um cânon definitivo:

Ao longo desses anos tentamos fazer com que nosso lugar de criação cotidiana seja um espaço de liberdade, não buscamos a originalidade mas a origem do devir e ali encontramos o dado, o conhecido e, por tão conhecido, muitas vezes desconhecido. Entendemos por laboratório esse espaço de necessária e curiosa indagação, no qual nos formamos e que tem dado sentido a tantos anos reunidos em torno da criação. Isso nos permitiu realizar propostas cênicas em que nos sentimos refletidos. Ao mesmo tempo, esses processos criativos nos permitiram construir um suporte técnico grupal e caminhos pessoais, escutando o que nossos velhos mestres nos ensinaram: aprender a aprender para inventarmos o teatro que nos faz falta (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2015, p. 1, tradução nossa).

A partir do repertório de obras apresentadas nos *Laboratórios Abertos*⁵² de 2017, assim como pelas oficinas, demonstrações, desmontagens e conferência oferecidas, percebemos que a memória histórica e social do Peru é fonte de investigação para as obras do *Yuyachkani*, mas não só. A memória constitui-se para o grupo, segundo Narciso Telles (2011, p. 148), “como fator essencial da constituição das subjetividades”, pois reconhecer-se como artista exige o compromisso ético com a história do seu país.

⁵² O *Laboratório Aberto* de 2017 (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2017, n.p.), nona edição do encontro, contará com as seguintes atividades: seleção de repertório, com as obras *Discurso de promoção* (2017), *Cartas de Chimbote* (2015), *Confissões* (2013), *Con-certo Olvido* (2010), *Antígona* (2000), *Não me toquem essa valsa* (1990), *Adeus Ayacucho* (1990) e *Os Músicos Ambulantes* (1982); as desmontagens de *Os Músicos Ambulantes*, *Cartas de Chimbote*, *Rosa Cuchillo* e *Antígona*; as demonstrações de trabalho *Filho de cadela ou a anunciação*, processo de trabalho de Rebeca Ralli com texto de Miguel Rubio; *Por trás da máscara* de Débora Correa, *Vibrações* de Julian Vargas e *A rebelião dos objetos* de Ana Correa; as conferências *Criar em grupo* e *O grande teatro de Paucartambo* com Miguel Rubio Zapata; as oficinas práticas *Comportamento cênicos* com Miguel Rubio Zapata, *O objeto e o ritmo no treinamento do ator* com Ana Correa e Julián Vargas, *Trabalho do ator sobre sua voz* com Teresa Ralli e Rebeca Ralli, e *O ator e a máscara* com Débora Correa e Augusto Casafranca.

É importante ressaltar que o *Yuyachkani* é um grupo com elenco estável e a maior parte dos seus membros permanece juntos há pelo menos trinta e cinco anos. Não houve um momento em que decidiram ser um grupo fechado a novos participantes, mas conforme foi sendo construída a sua trajetória, hoje não há preocupação em incorporar novos integrantes. A preocupação maior, em seus espaços pedagógicos, é a de incentivar jovens artistas, a partir da difusão de seu próprio trabalho e história, a reconhecerem quais são as necessidades atuais do fazer teatral. O processo de compartilhar ferramentas que foram úteis ao grupo não impõe um modelo ou estética teatral, mas é sempre acompanhado de uma “reflexão sobre o país e sobre a ética como teatristas, para finalmente deixar-lhes escolher por suas próprias opções” (ZAPATA, 2001, p. 110, tradução nossa).

Com efeito, a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz*, desde sua origem, é um grupo sempre aberto a novos participantes. Em cada nova montagem, fazem parte do processo de criação pessoas com experiências muito diversas. A diversidade de experiências deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que sempre existem pessoas que participam pela primeira vez de um processo de criação no grupo. Em geral, essas pessoas são oriundas das diversas oficinas ministradas em sua sede ou em bairros periféricos da região metropolitana de Porto Alegre. A diversidade de experiências também está num plano geracional, pois sempre há pessoas muito jovens compartilhando o processo.

O fluxo de entrada e saída dos integrantes do grupo faz parte da dinâmica do *Ói Nós*, devido a diversos fatores, inclusive de divergência com relação ao modo e proposta de trabalho. Um dos principais fatores que levam à saída de integrantes, no entanto, é o fator econômico. O grupo exige uma dedicação muito grande, de tempo e empenho, independente do retorno financeiro, como explica Paulo Flores:

sabemos que o trabalho do grupo é intenso, difícil no sentido da sobrevivência, que exige muito das pessoas e que não está em primeiro plano a sobrevivência do indivíduo. Colocamos que em primeiro lugar está a sobrevivência da ideia, do espaço para que essa ideia aconteça e, depois, a sobrevivência das pessoas. Essa foi a maneira que encontramos desde as épocas mais difíceis até hoje (FLORES apud FISCHER, 2008, p. 81).

Para manter-se coerente com suas ideias, o *Ói Nós* abriu mão de um elenco permanente e fixo. O grande fluxo de entrada e saída de pessoas poderia implicar em uma perda de memória e identidade para o coletivo, porém uma das formas

encontradas para não se perder a experiência e acumular conhecimento e aprendizado é personificada na ideia do “atuador”.

O termo “atuador” foi cunhado pelo *Teatro Oficina* na década de 1970, momento em que o grupo paulista leva ao limite a concepção de que o fenômeno teatral nasce e se concentra na coautoria entre ator e público, apropriando-se da ideia de que “não atuamos, nós somos” (SILVA, 2002, p. 125). A proposta era levar às últimas consequências a fusão entre arte e vida, rompendo barreiras entre palco e plateia,

engendrando-se um conjunto de atadores que, num jogo criativo, despido de máscara, promoveriam a comunicação e a liberdade coletiva. A coparticipação, que sempre fora entendida no teatro como um fator de apoio, passaria a ser real coautoria em ação, ou seja, atuação. O atuador seria o instigador de novos comportamentos individuais e sociais... A vida renovada pela arte (SILVA, 2002, p. 125).

Esses ideais ganharam sua mais sensível expressão em *Gracias, Señor*, espetáculo crucial para a trajetória do *Oficina*. O título *Gracias, Señor* remete a uma expressão de comportamento subserviente do latinoamericano subdesenvolvido diante do poder imperialista. Segundo seus criadores, deve ser encarado não como uma catarse libertária, mas como um código de redimensionamento de papéis sociais. Não mais teatro, mas *te-ato*; menos representação e mais ação. Vem com o intuito de sacudir o público, trazendo um trabalho que convoque os espectadores a participarem diretamente da ação (CAVALCANTI, 2012). Por um lado, o espetáculo marca a ruptura do grupo com a forma de organização empresarial; por outro, questiona as relações entre atores e espectadores – entendida como uma metáfora das relações sociais de opressão. O teatro torna-se possibilidade de ação transformadora coletiva.

Gracias, Señor foi não só uma resposta brasileira aos desafios propostos pelo *Living Theatre* na equação teatro e vida, como também inaugurou, no Brasil, uma forma nova de produção teatral que vai, de diferentes modos, repercutir amplamente nos procedimentos estéticos e éticos dos grupos vindouros (RAMOS, 2005, p. 115).

No início dos anos 1980, época de retomada das grandes manifestações sociais pós-ditadura militar, o grupo *Ói Nós Aqui Traveiz* toma para si o termo atuador. Inspirado pelos relatos das experiências do *Living Theatre* e do *Teatro Oficina*, o *Ói Nós* desenvolve e dá outras conotações a essa ideia. Para o coletivo, o

atuador é a junção do artista com o ativista político, ou seja, sua atuação não se reduz à cena, mas é ampliada: é preciso adotar um posicionamento engajado socialmente e comprometer-se com a realidade que nos cerca. A partir de um posicionamento ético consigo mesmo, surge um teatro comprometido eticamente com seu público, em que o mais importante é a relação entre os seres humanos. Em um texto-manifesto, podemos encontrar o que significa ser um atuador para o grupo:

Geralmente, quando se pergunta “o que é o atuador?”, respondemos que é a fusão do ator com o ativista político. O atuador deve ser lúcido e ambicionar mudar a sociedade, percebendo como primeira e urgente a transformação de si mesmo. É o artista que sai do espaço restrito do palco, e entra em contato com a comunidade da qual faz parte. Se envolve e compartilha de forma coletiva todas as etapas da criação e produção do espetáculo. A ênfase é dada no processo contínuo de investigação, numa rotina árdua de trabalho, na busca de fazer da cena um ato de entrega total, de teatralização total, de dispêndio absoluto. A subversão da ação e da palavra se dá num processo em que é o corpo inteiro que propõe livremente, por impulsos, vibrações, tensões, ritmos variados, permitindo a emergência de uma verdade que não se pode mais mascarar. Há o rompimento radical do raciocínio lógico, produzindo a dissonância, ou seja a presença da contradição que ativa e expande a sensibilidade. Assim, o teatro não é mais a simulação realista ou estilizada de uma ação, mas um ato de absoluta sinceridade, no qual o mais importante é a relação entre os seres humanos, e para o atuador uma grande, uma única oportunidade de entrega total (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ, 2002).

O projeto do *Ói Nós* não se localiza apenas na cena, mas na construção de uma nova sociedade, o que faz com que o grupo também coloque a formação do cidadão lado a lado com a formação do ator. É importante ressaltar que, desde sua origem, o grupo buscou compartilhar suas experiências e descobertas. É a vontade de ampliar seus conhecimentos através da troca com outras pessoas que dá origem à sua vertente pedagógica. A partir de 1984 – com a criação da *Terreira da Tribo*, o centro de criação e experimentação do grupo – são mantidas diversas oficinas oferecidas gratuitamente à comunidade. Em 2000, com uma intensa produção teatral e uma vasta experiência de trabalho pedagógico na formação de novos atores, o *Ói Nós* cria a *Escola de Teatro Popular*, que oferece para a cidade oficinas de iniciação teatral, pesquisa de linguagem, formação e treinamento de atores, mostra de processos pedagógicos, além de seminários e ciclos de discussão sobre as artes cênicas, consolidando a ideia de uma aprendizagem solidária. A formação que essa Escola pretende proporcionar aos seus alunos não é rigorosa apenas do ponto de vista da técnica, mas, principalmente, no tocante à construção de uma ética, que se refere não apenas ao exercício da profissão de ator, mas ao seu papel

social, que requer um comprometimento com a realidade que o cerca.

Esse compromisso assumido pelos atores do grupo está diretamente relacionado à postura pedagógica adotada, orientada por um preceito igualitário que visa o confronto das hierarquias preestabelecidas, o que aparece também nos espetáculos do grupo. Os oficinas são constantemente incentivados a construir coletivamente cenas e personagens, o que aponta para uma concepção que difere da adotada pelo senso comum em relação à arte, que se concentra na crença na figura de um gênio individual dissociado de seu contexto histórico e social de formação. Ao contrário, através da troca permanente de ideias e do trabalho realizado em conjunto, processos que poderiam ser individuais, como os de construção de personagens, transformam-se numa vivência coletiva de experiências partilhadas e construção conjunta de sentidos.

Nas rodas de discussão, que acontecem no final das aulas, são frequentes as trocas de ideias sobre a importância da ética no exercício do trabalho do ator e sobre sua função social, o que conduz a uma busca constante pela construção de um teatro crítico. Tal preceito conduz a escolhas que o afastam do chamado teatro comercial, voltado para satisfazer as necessidades do mercado de entretenimento, mesmo que, para isso, muitos de seus integrantes tenham que buscar seus meios de subsistência fora da prática do trabalho do ator. O exercício de atuação deve ser visto como um exercício de generosidade, de entrega máxima ao outro. O outro aparece, assim, como motivação primeira para a existência do ator, o que vai na direção oposta da visão do ator centrado apenas em seu desenvolvimento individual.

Figura 46 – Parada de rua com atores e oficinas no aniversário de 28 anos do Ói Nóis



Fonte: Arquivo da *Tribo*

Figura 47 – Encontro de todas as oficinas ministradas pelo Ói Nóis em 2009



Fonte: Claudio Etges

Ao falar, sob o ponto de vista da administração, sobre a autogestão do grupo, Vecchio (2007) percebeu que a dinâmica do *Ói Nós Aqui Traveiz* pressupõe efetivamente mudanças de postura, que levam os atores (oficinandos e oficineiros em processo de aprendizagem) a se reelaborar como sujeito e transformar a si mesmo. Isso foi percebido em distintos âmbitos:

a consciência política - a compreensão dos mecanismos de opressão de uma sociedade dividida em classes, e a escolha em assumir uma postura crítica perante tal realidade; a liberdade como valor - o reconhecimento de que a manifestação de cada integrante contribui ao andamento autogestionário, e que essa premissa libertária precisa ser difundida em cada instância social; a valorização da diferença - o respeito pela posição individual e a percepção de que é na discussão, muitas vezes de ideias divergentes, que a ação coletiva cresce; a disseminação do conhecimento e o estímulo ao aprendizado – a preocupação em coletivizar os saberes dentro da organização, de modo que os indivíduos adquiram capacidades diversas; a significação do trabalho - estar ciente de que cada tarefa, das mais simples às arrojadas, é necessária, faz parte da construção de uma proposta em comum, independentemente de seu grau de complexidade; [...] a ênfase no trabalho corporal, pois a libertação do corpo, o dar condições para que se expresse, é parte essencial do processo de transformação social (VECCHIO, 2007, p. 122-124).

Com base nessas observações, fica mais claro como a noção de ator, amplamente utilizada pelo grupo *Ói Nós Aqui Traveiz*, pode comportar ensinamentos que vão desde a formação técnica do ator até outros âmbitos não tradicionais da pedagogia teatral, como por exemplo o engajamento social. Esses ensinamentos não são verdades fixas e imutáveis, mas procuram sempre responder às urgências do presente, sem simplesmente imitar posturas e atos de um período datado. A atitude provocativa dos atores no fim da década de 1970 e início dos anos 1980, levou a mídia impressa e a maior parte da classe teatral a lhes taxarem de loucos, agressivos e alienados. Como resposta, Nelson Rego, colaborador do *Ói Nós*, dá uma entrevista ao jornal *Folha da Tarde* em maio de 1981, que podemos considerar sintomático do pensamento do grupo.

Penso que o trabalho do *Ói Nós* é considerado agressivo porque confunde-se muito facilmente paixão por aquilo que se acredita, como violência. [...] Viver aquilo em que se acredita passa por agressividade, quando a regra é ser cumprir tarefas, obedecer. Os trabalhos do *Ói Nós Aqui Traveiz* remontam à violência que existe e propõem uma ação ao público baseada nesta realidade. Ou seja, existe a violência; o que fazer a partir desta realidade? Outro aspecto que valeu para o *Ói Nós* este rótulo de agressividade é a não reprodução das hierarquias, que estratificam a sociedade do vassalo ao ditador, passando pela função dos artistas oficiais. Nas peças do *Ói Nós* não existe o ator e o público, o teatro é uma ação de homens que fazem um exercício de liberdade. Com esta maneira de ser, o *Ói Nós Aqui Traveiz* desperta o ódio de alguns setores do meio teatral em

Porto Alegre, tanto artistas, produtores, diretores, como críticos. Isto é perfeitamente compreensível, pois com nossa atuação criamos posições radicalmente opostas a estes setores. Por isso somos agressivos, porque não aderimos às farsas. Eu pergunto se será agressividade propor a ação coletiva? E porque não se considera agressivo condicionar e, até mesmo, exigir que as pessoas permaneçam imóveis em suas cadeiras, cumprindo a função de público? Empregamos os adjetivos como conceitos da ideologia dominante, a ideologia do cerceamento a toda espontaneidade. Por que são consideradas agressivas algumas características do *Ói Nós*, como a nudez, a ausência de roteiro, a sua linguagem? [...] É dentro deste posicionamento que eu vejo o que acontece em Porto Alegre, nisto que a imprensa chama de o meio artístico. Vejo uma série de pessoas mesquinhas, que conseguiram desvincular completamente a arte da vida real, esta vida castigada por tantos anos de ditadura militar, um povo que não pode traçar sua história, uma juventude castrada de seu futuro” (REGO apud BRITTO, 2008, p. 43-44).

Para Britto (2008, p. 44), “a tão propalada agressividade do grupo não é senão a manifestação de um desejo profundo de transformação das estruturas vigentes”. Se no final da década de 1970, o momento histórico de intensa repressão exige do ator uma atitude provocativa e agressiva de resistência direta à ditadura; nas décadas seguintes são inventadas novas formas de ação, já não rotuladas como agressivas e violentas. Permanece, no entanto, o desejo de resistir a e transformar as estruturas de dominação. Por isso, para Andréia Paris (2015), alguns ensinamentos que o termo ator comporta estão presentes ao longo de toda trajetória do grupo:

o posicionamento político que os atores adotam dentro e fora da cena; o reconhecimento do olhar cuidadoso para com a sociedade e da importância de seu trabalho dentro dela; o desenvolvimento de uma pesquisa coletiva na qual todos estão envolvidos em todas as etapas sem hierarquias; a preocupação com uma formação teatral cujo plano pedagógico não está preocupado apenas com a formação artística, mas também com a formação cidadã dos participantes; o repensar, rediscutir, deslocar para ir além, nos próprios conceitos teatrais de modo a romper com o raciocínio lógico, com o discurso pronto buscando uma presença que atinja a sensibilidade do espectador; a busca pelo contato com o público de modo que seja sincero, que prevaleça a relação entre os seres humanos, que os impulse, os potencialize e os distinga (PARIS, 2015, p. 38).

Miguel Rubio Zapata, ao falar sobre o impacto do conflito armado interno e o trabalho com a *Comissão da Verdade e Reconciliação* do Peru no trabalho do *Yuyachkani*, afirma que houve no grupo uma “crise de representação”, que os levou a um novo posicionamento em cena e fora dela. Segundo ele, nos primeiros anos, a maneira natural de se aproximar da criação teatral

era inventando, trabalhando com temas e substituindo identidades. Quer dizer, assumindo representações não solicitadas. Desde que a primeira testemunha fala com voz própria ao mundo e dá conta de sua condição, eu sinto que se cancelam uma série de representações não solicitadas. A partir dali, se incorpora uma voz diferente no *Yuyachkani*, que é a do ator cidadão, do artista que também toma posição frente a seu próprio processo e encontra um lugar. Já não se trata de falar em nome da vítima e do afetado. Esse processo, para nós, foi determinante, pois nos perguntamos mais uma vez para que serve o que fazemos e que sentido tem (ZAPATA apud GODOY, 2016, p. 17, tradução nossa).

A reflexão sobre até que ponto estiveram assumindo representações (de camponeses, mineiros, migrantes) que, embora bem intencionadas, não tivessem sido solicitadas, os levou a falar em seu próprio nome, com sua própria voz. Por trás disso está a ideia de que “o verdadeiro ativismo político está em ajudar a que todos tenhamos uma voz e que aqueles que não tenham voz, possam encontrá-la e falar com voz própria” (ZAPATA apud AGUILAR, 2013, p. 61). A partir dessa quebra, os membros do grupo falam a partir de sua própria condição de cidadãos, de como a situação de seu país lhe afetam no âmbito pessoal. Ileana Diéguez (apud ZAPATA, 2008, p. 27) ressalta que esse modo de estar em cena e no espaço público é uma presença que assume compromissos éticos e borra limites entre arte e vida. O artista possui uma condição dual e seus atos são redimensionados, explicitando a dimensão ética que todo processo ou ato estético possui.

Quando penso no trabalho de um ator como intervenção cidadã penso na ação estética como ato do ethos, como ação comprometida com a vontade de sinalizar por meio do testemunho e da estratégia documental. O debatido problema da presença não só refere-se a uma especificidade material, uma fisicalidade do ator que executa a partitura performativa. A presença abarca a eticidade do ato, a responsabilidade de estar num espaço cênico ou público, assumindo a intervenção como pessoa-artista-cidadão de seu tempo, com todos os riscos que supõe intervir no espaço público (CABALLERO apud ZAPATA, 2008, p. 27, tradução nossa).

Podemos compreender melhor como a formação de artistas-cidadãos (presente na prática do *Yuyachkani* e implícita na própria ideia de ator do *Ói Nós*) leva à reelaboração e transformação de si se retomarmos a noção de cuidado de si, investigada e problematizada por Michel Foucault em sua última fase de estudos. A expressão “cuidado de si” (*epiméleia heautoû*) indica o conjunto de experiências e técnicas que o sujeito elabora e que o ajuda a transformar a si mesmo. Foucault concentra o interesse, nesse estudo, no período helenístico e romano, momento em que o cuidado de si inclui a máxima delfica “conhece-te a ti

mesmo” (*gnôthi seautón*). Porém, mais que um projeto de conhecimento em sentido estrito, essa ideia corresponde a um ideal ético – fazer de sua vida um objeto de *tekhnê*, uma obra de arte.

Esse retorno de Foucault ao pensamento antigo permite analisar o modo como os indivíduos são levados a se constituir como sujeitos de uma conduta moral, tendo como objetivo maior a necessidade de se autotransformar, de modelar a si mesmo. A noção de vida como obra de arte, de estética da existência, retrata uma dimensão artística, e não normativa, do trabalho ético em relação a si mesmo. Nesse caso, subordinar o modo como se vive a um denominador estético não reside em imitar uma época, no caso, a antiguidade greco-romana. Sua relevância está ancorada na possibilidade de repensar o presente, de acrescentar novos contornos ao que somos atualmente. E isso ocorre na medida em que permanecemos nas fronteiras de nós mesmos.

Essa estética da existência dos antigos é convertida num trabalho voltado para a necessidade de o indivíduo reinventar a si mesmo, transformar-se, corrigir-se, purificar-se. Exige um certo número de regras de conduta e princípios que precisam ser conhecidos. Assim, o sujeito encontra sua singularidade através da valorização de si próprio e do conhecimento de si realizado através do cuidado de si mesmo. Por isso, o filósofo afirma não ser possível cuidar de si sem se conhecer e advém desse conhecimento conhecer regras de conduta e princípios concomitantes com verdades e prescrições em que “cuidar de si é se munir dessas verdades: nesse caso a ética se liga ao jogo da verdade” (FOUCAULT, 2004a, p. 269).

É importante ressaltar que a moral cristã trouxe uma ruptura e uma outra dimensão ascética na relação consigo mesmo: como o amor a si é o princípio de diferentes falhas morais, doravante o cuidado dos outros implica numa renúncia de si no transcurso da vida terrena. Entretanto, na antiguidade clássica o cuidado de si não está em oposição ao cuidado dos outros: ele implica relações complexas com os outros porque é importante, para o homem livre, incluir na sua boa conduta uma justa maneira de relacionar-se com os demais.

Para os gregos, não é por ser cuidado dos outros que ele é ético. O cuidado de si é ético em si mesmo; porém implica relações complexas com os outros, uma vez que esse *êthos* da liberdade é também uma maneira de cuidar dos outros; por isso é importante, para um homem livre que se conduz adequadamente, saber governar sua mulher, seus filhos, sua casa. Nisso também reside a arte de governar. O *êthos* também implica uma relação com os outros, já que o cuidado de si permite ocupar na cidade, na

comunidade ou nas relações interindividuais o lugar conveniente seja para exercer uma magistratura ou para manter relações de amizade (FOUCAULT, 2004a, p. 270).

Para tecer essa relação entre cuidado de si e a formação de artistas-cidadãos, tomo como referência Icle (2007), que aproxima a análise de Foucault com as discussões relativas à formação do ator, a partir do trabalho de Constantin Stanislavski. Segundo Icle (2007, p. 12), a finalidade do humano para além do ator já está “nitidamente delineada na pedagogia de Stanislavski que, embora dedicada ao ator, solicita e mesmo exige uma ética que perpassa em muito a atitude profissional do ator, ao se configurar como uma atitude humana diante de seu trabalho”.

Para Stanislavski (apud ICLE, 2007, p. 5), o teatro ultrapassa o âmbito da produção de uma obra e perpassa as relações do artista consigo mesmo e com os outros: “a atenção a si, ao corpo, ao universo interior, à disciplina, ao companheiro, ao conjunto da obra teatral, implica uma transformação de si, contudo, com a finalidade de melhor exercitar a função de ator”. Ainda segundo Icle, esse aspecto do humano para além do ator passa a fazer parte das questões colocadas pela Pedagogia Teatral a partir do século XX, aparentemente em sentido contrário ao projeto stanislavskiano, em que o teatro solicita para si o estatuto de ser capaz de transformar o ser humano através da formação do ator. Assim, a Pedagogia Teatral emerge como uma espécie de cuidado de si.

Essa ideia – de que o processo de formação do ator transforma o ser humano – reverbera no trabalho do *Ói Nós Aqui Traveiz* e do *Yuyachkani*. Formar-se ator implica uma relação de trabalho sobre si que extrapola o fazer teatral. Implica uma atitude ética, de reconhecer a sua responsabilidade como cidadão. No âmbito pedagógico, portanto, torna-se fundamental para os grupos formar artistas-cidadãos que, a partir de sua vivência e experiência singular, saibam reconhecer essas urgências do presente e possam reinventar em cada nova situação o que significa viver e ser artista no tempo e lugar que lhes coube. Em seu programa de divulgação da Oficina Para Formação de Atores, o *Ói Nós* costuma citar Barba (1991), ao abordar as relações entre teatro e revolução. Essa citação, de certa forma, sintetiza aquilo que o grupo acredita sobre o potencial transformador do teatro. A possibilidade de transformar-se depende de uma relação sincera e ética consigo mesmo, e é pressuposto da sua relação com os outros.

Nosso ofício é a possibilidade de mudar a nós mesmos e desse modo mudar a sociedade. Não é preciso perguntar-se: o que significa o teatro para o povo? Esta é uma pergunta demagógica e estéril. É preciso perguntar-se: o que significa o teatro para mim? A resposta, transformada em ação, sem compromissos nem precauções, será a revolução no teatro (BARBA, 1991, p. 31).

A *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz* acredita que o teatro precisa ser um momento de encontro de pessoas, um momento de muita intensidade do qual se saia potencializado, transformando assim a vida de cada um e a sociedade como um todo. O *Ói Nós* acredita que, por intermédio do teatro, podemos construir um ser humano solidário, consciente, aberto ao outro. Desde sua origem, o grupo dissemina ideias e práticas coletivas, de autonomia e liberdade, compartilhando a experiência de convivência e laboratório teatral. Para Rosyane Trotta,

podemos concluir que as diversas instâncias de trabalho do grupo – ética, estética, pedagogia, técnica – são orientadas pelos mesmos princípios unificadores. O objetivo do processo criativo – e, também, do grande processo de constituir-se como grupo e como pessoa – reside na transformação. O método desenvolvido consiste em reunir as diferenças e colocá-las diante da necessidade de convergir. O conflito resultante é o que move, cria e transforma. [...] o *Ói Nós Aqui Traveiz* se baseia em um método coletivo que se exerce para além da criação de espetáculos. Enquanto busca, na cena, o teatro que se quer fazer, o grupo constrói, no dia a dia, o teatro que quer ser. Diferentemente da obra, que tem um trajeto definido e finito, o “ser coletivo” se prolonga no tempo e no espaço como subjetividade em permanente produção. Seu projeto ético-político propõe um outro modelo de sociedade, em que a participação possa dispensar a centralização (TROTТА, 2008, p. 21).

Essa é a pedagogia do coletivo, presente nas ações artísticas e pedagógicas do *Ói Nós* e *Yuyachkani*. Formar-se artista-cidadão implica um trabalho constante, seja externa ou internamente, na busca por transformação. A partir do encontro com o outro, da construção em grupo e comunidade, o processo contínuo de ação sobre si se revela formador de novas subjetividades. O processo de formação vai além do desenvolvimento de potencialidades individuais, ele se afirma como potência coletiva. Pensar coletivamente e agir em prol de um compromisso ético que se assume quando nós percebemos parte de um coletivo – seja o pequeno coletivo do grupo teatral, ou o grande coletivo que representa a nossa sociedade – talvez seja o principal ensinamento da criação coletiva, tal como colocada em prática pelos *Yuyas* e a *Tribo*. O compromisso com o coletivo, no qual existe uma diversidade de experiências e saberes, estimula o pensamento crítico e resiste ao pensamento único e homogêneo.

A noção de pensamento único que trago aqui remonta a discussão iniciada por Ignacio Ramonet, com a publicação do texto intitulado *La pensée unique*, no jornal *Le monde Diplomatique*, em 1995. Ramonet descreve o pensamento único como uma espécie de prisão, que suprime a liberdade de pensamento.

Nas democracias atuais, cada vez mais cidadãos livres se sentem aprisionados, presos por um tipo de doutrina envolvente que, insensivelmente paralisa todos os espíritos rebeldes, inibindo-os, perturbando-os, paralisando-os e acabando por suprimi-los. Depois da queda do muro de Berlim, a derrocada dos regimes comunistas e a desmoralização do socialismo, a arrogância, a soberba e a insolência deste novo Evangelho atingiu um tal nível que pode-se, sem exagero, qualificar este furor ideológico de moderno dogmatismo. O que é o pensamento único? Tradução em termos ideológicos com pretensão universal das vantagens de um conjunto de forças econômicas, estas, em particular, do capital internacional (RAMONET, 1995, p. 2).

O pensamento único, portanto, é uma visão social, uma ideologia, que se pretende exclusiva, natural, inquestionável. Para aqueles que sustentam o pensamento único, esse não é apenas um modo de ver a realidade, mas o único modo sensato de vê-la. Seu modelo seria amparado por um saber privilegiado e superior, por isso desqualifica todos os outros saberes. Embora esse pensamento com pretensão universal seja mais visível nos meios de comunicação de massa e suas consequências se expressem principalmente no campo econômico e social, não se restringe a esses campos. O discurso do pensamento único, com sua pretensa superioridade, leva a aceitar determinados valores sem questioná-los, sem tensioná-los diante de valores e posições alternativas. O pensamento único, portanto, condena todo pensamento crítico e divergente.

Delineada a noção de pensamento único, fica evidente que a prática de criação coletiva nos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz*, bem como seus pressupostos, contrapõem-se diretamente a ele. Ao invés de postular saberes privilegiados, os grupos apostam na diversidade de perspectivas. Ao invés de tratar determinados valores como naturais, questiona-se os mecanismos que perpetuam e naturalizam esses valores. Ao invés de significados pré-fixados, a criação constante de novos sentidos. Pensar e agir num coletivo criativo e crítico pressupõe resistir ao pensamento único. Pressupõe justamente a divergência, a multiplicidade, a pluralidade, a heterogeneidade. Nesses grupos, portanto, a diferença não só é bem-vinda, ela é condição para o próprio fazer coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em nosso continente todas as formas são necessárias, sempre que essas formas sejam rigorosas, profundas, nos comovam, nos movam a fazer algo, uso a palavra comover nesse sentido. Sinto que uma obra de teatro pode te mover a fazer coisas. Eu vi como uma obra de teatro fez com que uma comunidade consertasse uma ponte que havia caído. E sinto que isso é uma experiência necessária e, de nenhuma forma a menosprezo, me parece extraordinário que isso aconteça.
Aristides Vargas (2001, p. 9)

Pensar que formas de resistência emergiram nas ações artístico-pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* e *Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz* e como elas repercutem na constituição de novas subjetividades foi o que me impulsionou a realizar esta investigação. Dois grupos latino-americanos que surgem na década de 1970, em pleno período de ditadura militar ou governo militarista, e lutam contra um inimigo identificado facilmente. Com a transição e instauração da democracia, o alvo contra que ou quem se deve lutar e resistir torna-se difuso e descentralizado. Como resistir nessas condições, e contra quem? A ideia de um sujeito plenamente consciente de seu papel, capaz de desvelar verdades imutáveis, dá lugar a um sujeito que deve ser constantemente reinventado. Isso não significa que não se saiba de que lado se está, pois os grupos seguem firmes na ideia de que o teatro pode contribuir para a transformação social, podem contribuir na busca por justiça e por um mundo mais solidário. Porém, as formas de subjetivação são outras. Portanto, as formas de resistência também são distintas. Identificá-las não é uma tarefa simples, pois ambos os coletivos possuem uma longa trajetória, rica e diversa, em constante mudança, sinal de que se mantiveram vivos ao longo do tempo. Então também as respostas que encontrei nesse percurso são transitórias, respondem à urgência desse momento. Essa capacidade de transformação constante também está presente nos saberes que essas práticas artístico-pedagógicas nos ensinam. O fazer teatral e o compartilhamento das descobertas desse fazer geram saberes fundamentados sempre na experiência.

No primeiro capítulo deste trabalho retomei alguns antecedentes do teatro popular latino-americano, para entender qual foi o contexto de surgimento do *Yuyachkani* e do *Ói Nóis*, que saberes esses grupos herdaram e quais foram as rupturas, também relacionadas com o novo contexto histórico. O momento de intensa repressão e violência perpetrada por ditaduras militares na América do Sul

lentamente dá lugar à democracia. O pensamento de esquerda entra em crise e isso reflete, no âmbito das artes e das ciências sociais, por meio de uma “virada subjetiva”, que instala novas formas de articular o político e o poético na cena latino-americana. A resistência se reinventa, nesse momento de fragmentação e descentralização das relações de poder, como afirmação da diferença e ensina novos saberes e novos modos de existência possíveis.

Os próximos capítulos foram dedicados a aprofundar algumas práticas de resistência que atravessam o trabalho atual de ambos os grupos. Perceber essas práticas que afirmam a diferença e resistem ao sistema hegemônico e normativo, que geram saberes locais, amparados por subjetividades autônomas, levou a quatro concepções de resistência. No segundo capítulo abordei o modo como essas práticas artístico-pedagógicas constituem um gesto decolonial, que procura romper com a colonialidade dos saberes e das relações de poder. No terceiro capítulo propus uma reflexão sobre o feminismo e questões de gênero, para compreender como e por que os grupos evocam o corpo feminino como um espaço de resistência. O quarto capítulo refletiu sobre algumas escolhas artísticas que assinalam o compromisso ético e político assumido pelos grupos em lidar com o passado. Numa luta entre memórias, as ações desses coletivos teatrais simbolizam rupturas e resistem às memórias instituídas pelo discurso hegemônico. O quinto e último capítulo aborda a prática de criação coletiva nos dois grupos, com suas nuances e diferenças, como espaços de experimentação e resistência ao pensamento único.

Após esse percurso, podemos perceber que essas práticas de resistência se dão todas no âmbito da micropolítica, elas acontecem cada vez menos como lutas pelo poder no plano macro do Estado e cada vez mais como possibilidade de subjetividades autônomas, que procuram impedir o assujeitamento. Ou seja, subjetividades e saberes que não sejam determinados pelo pensamento hegemônico, que comportem a possibilidade da diferença. A pesquisa de Jorge Dubatti sobre o teatro do dramaturgo, diretor, ator e psicanalista argentino Eduardo “Tato” Pavlovski pode ser de grande valia para compreendermos essas diferentes articulações entre o teatro e o político. Dubatti (2012, p. 158-159) afirma, em *Introducción a los estudios teatrales*, que a subjetivação teatral pode ser macropolítica ou micropolítica. Ou seja, pode ratificar o *status quo* e os imaginários coletivos hegemônicos (como, por exemplo, um teatro de conformismo que sintetiza os grandes discursos sociais do neoliberalismo) ou pode constituir-se como zona de

construção de territórios de subjetividade alternativa, por fora das representações macropolíticas (como por exemplo, as práticas de novos sujeitos sociais na pós-ditadura argentina e sua configuração na poética do teatro comunitário).

É possível distinguir, segundo Dubatti (2012, p. 159-160), pelo menos quatro modos de formação da subjetividade a partir do micropolítico teatral: 1) o teatro que reinscreve a subjetividade macropolítica dominante na escala micropolítica; 2) o teatro como fundação de subjetividade micropolítica alternativa, apenas compensatória diante da insatisfação produzida pela macropolítica, uma micropolítica liberadora de pressões, não confrontativa; 3) o teatro como fundação de uma subjetividade micropolítica alternativa, articulada como contrapoder, que desafia de forma radical a macropolítica a partir de um lugar de oposição, resistência e transformação, que promove outra maneira de viver e pensar; e 4) o teatro como fundação de subjetividade micropolítica beligerante “contra” a macropolítica, que aspira converter-se em macropolítica alternativa.

Não contrapor-se às estruturas que amparam o *status quo* também nunca foi uma alternativa para o *Yuyachkani* e o *Ói Nós Aqui Traveiz*. Embora a herança deixada pelos grupos de teatro popular latinoamericanos dos anos 1950 e 1960 pressupunha um teatro de subjetividade micropolítica que lutava “contra” a macropolítica e aspirava converter-se em macropolítica alternativa, um teatro que via a revolução como possibilidade de transformação, esses coletivos encontraram novas formas de subjetivação. Penso que podemos associar o trabalho atual dos grupos com a última fase do trabalho de “Tato” Pavlovski, um teatro micropolítico de resistência, que adquire a função micropolítica de construção de outras territorialidades de subjetividade alternativa. Segundo Dubatti, esse teatro

se transforma em metáfora epistemológica do contrapoder e, por meio do convívio, em ferramenta de resistência contra a desterritorialização das redes comunicacionais, contra a desaturatização do homem, contra a homogeneização cultural da globalização, contra a insignificância, o esquecimento e a trivialidade, contra o pensamento único, contra a hegemonia do capitalismo autoritário, contra a perda do princípio de realidade, contra a espetacularização do social e a perda da práxis social (DUBATTI, 2015, p. 5, tradução nossa).

Investigar suas práticas de resistência desses grupos tão longevos – o *Yuyachkani* completa em 2017 quarenta e seis anos e o *Ói Nós Aqui Traveiz* trinta e nove – revela também pontos de enfraquecimento e lugares nos quais não foi

possível manter as estratégias de resistência. Se, no intuito de delinear essas quatro possíveis concepções de resistência nas ações dos grupos, possa parecer que não houve pelo caminho pontos de recuo, de dúvida e de crise, isso certamente não condiz com a realidade. O movimento entre processos que não escapam das estratégias de poder sobre a vida e processos que resistem ao padrão hegemônico faz parte de suas trajetórias. Esses grupos não existiriam até hoje se não tivessem inventado e reinventado novas formas de lidar com esses momentos e espaços conflituosos, nos quais o caminho possível de existência e (re)existência não era tão fácil de ser trilhado. Afinal, pensando com Foucault (1996, p. 241), resistir é buscar novas estratégias de vida, é manter-se aberto: “para resistir, é preciso que a resistência seja como o poder. Tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele”. Para manter-se vivo, foi preciso recriar-se e reinventar-se constantemente, reafirmar a possibilidade de mudança, nunca deixar de tentar, sempre correndo riscos, como deixa evidente a fala de Tânia Farias sobre o *Ói Nóis*:

aquilo que queremos para a sociedade tentamos fazer no nosso cotidiano como grupo. Não que seja um mar de rosas, mas tentando é a única forma de fazer acontecer. E só o fato de estarmos aqui, como grupo aberto, autogestionário, reafirma a possibilidade de mudança, que isso pode e está acontecendo (FARIAS apud VECCHIO, 2007, p. 123).

Para o *Yuyachkani*, por sua vez, o período da guerra interna – no qual desapareceram dirigentes de esquerda e a militância partidária se fragmentou – foi um momento de grande crise e ruptura para o grupo. Segundo Ana Correa, no entanto, mesmo abandonando uma militância partidária, sentiam-se ser seguidores de uma militância grupal, mantendo os princípios do trabalho coletivo e desenvolvendo o potencial de cada indivíduo desse coletivo.

Então sentíamos que entramos num momento que era importante renovar as utopias, era importante frente à crise, morte, não ter medo da crise. Sabíamos, por nossas experiências teatrais, que frente ao momento terrível, de obscuridade... Esse momento anunciava o nascimento de algo novo. É um pouco o que Miguel [Rubio] disse: a cada crise, foi surgindo a necessidade de uma nova técnica. Então começamos a falar do ator integral que deveria ter também, como cidadão, uma opinião como ser humano. Como renovar as utopias num momento onde não havia as utopias? As utopias caíram. Como renovar nossa militância? Construir e seguir com a construção de um país mais democrático (CORREA apud SANTOS, 2011, p. 266).

Nos dois coletivos os momentos de crise representaram momentos de ruptura, em que foi necessário repensar os rumos e jogar-se em direção ao

desconhecido. Um exemplo evidente disso, na trajetória do *Ói Nós*, foi o momento do despejo de sua sede no bairro Cidade Baixa. Alguns anos antes, diversos integrantes haviam deixado o grupo para trabalhar em cargos públicos oferecidos pela Prefeitura e Secretaria de Cultura de Porto Alegre, num momento em que o *Ói Nós* se tornava um grande incômodo, ao defender e exigir a manutenção de sua sede em instâncias de participação popular, como o orçamento participativo. Essa ação por parte do poder público municipal, gerido por um partido de esquerda, desestabilizou completamente o coletivo e foi uma espécie de traição para as pessoas que permaneceram. Diante do despejo, o grupo reabriu a *Terreira da Tribo* num bairro afastado do centro, numa região industrial. Nesse novo contexto, transformou seu espaço, que já era um centro de experimentação e pesquisa, em *Escola de Teatro Popular*. Abrir uma escola e sistematizar o trabalho pedagógico foi um enorme desafio, que resultou na formação de novas gerações de atores, inclusive novos atores que se incorporaram e deram novo fôlego e vitalidade ao próprio grupo.

Também no âmbito da criação artística o caminho tem reviravoltas e não segue uma linha contínua. Pensarmos nos dois últimos espetáculos de teatro de rua do *Ói Nós Aqui Traveiz* talvez seja um exemplo latente do que quero dizer. *O Amargo Santo da Purificação* partiu da necessidade de falar sobre a resistência armada à ditadura e sobre a trajetória de vida de Carlos Marighella. Esse espetáculo quase não possui diálogos, seu fio narrativo são os poemas de Marighella, transformados em canções, a maior parte delas inspiradas em ritmos brasileiros como o samba canção, a marchinha, o samba enredo de carnaval, a capoeira. A obra também trabalhou com a dança-teatro, na qual os movimentos de coros eram quase todos coreografados, gerando imagens poéticas e alegóricas dos confrontos políticos e sociais que se sucederam na história brasileira.

Depois dessa experiência, parecia impossível para o grupo retornar à rua com um texto dramático cheio de diálogos e convenções dramatúrgicas. Parecia que daríamos passos para trás. No entanto, depois de um longo percurso de pesquisa e de discussão sobre qual e como seria a próxima montagem, atendemos à sugestão de Cecília Thumim, viúva de Augusto Boal (1931-2009). Resolvemos montar a *A Tempestade* de Boal, escrita em pleno exílio, na década de 1970. Segundo o próprio autor, essa não seria uma adaptação, mas uma resposta à obra de William Shakespeare (1564-1616). Essa criação foi instigada pelo sociólogo cubano Roberto

Fernández Retamar, que escreveu um ensaio sobre Caliban como símbolo dos povos latinoamericanos, aqueles que apesar de subjugados, ainda falam a língua dos colonizadores. Boal então apropria-se da peça de Shakespeare, escrita em 1611, e do pensamento do cubano Retamar, para questionar a exploração da América do Sul pelo colonialismo europeu e para discutir a postura neocolonialista dos Estados Unidos. *A Tempestade*, portanto, é reescrita sob a ótica dos vencidos, dos oprimidos, sob a ótica de Caliban, metáfora dos povos que foram dizimados e escravizados pelos invasores colonizadores representados pelo personagem Próspero.

A *Tribo de Atuadores*, por sua vez, é impulsionada pela ideia do próprio Boal de que “somos todos Caliban” e batiza a montagem como *Caliban, a tempestade de Augusto Boal*. Para o grupo, “a encenação quer analisar criticamente a ‘tempestade’ conservadora que hoje sofre a América Latina, e especialmente o grande retrocesso nos direitos sociais e na luta pela autonomia econômica, política e cultural que vivemos no Brasil” (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ, 2017, p. 2).

Figura 48 – Espetáculo *Caliban – A tempestade de Augusto Boal*



Fonte: Pedro Isaias Lucas

Figura 49 – Espetáculo *Caliban – A tempestade de Augusto Boal*



Fonte: Pedro Isaias Lucas

Passada a estreia do espetáculo, que aconteceu em março de 2017, e algumas apresentações, me pergunto se dar esses passos para trás não é justamente uma resposta ao aqui e agora. Talvez retornar à forma do texto dramático, degluti-lo, desafiar-se a colocá-lo na rua, foi um passo necessário para dialogar com as urgências do presente. Num momento de retrocessos absurdos, em que o sistema de representação política se mostra completamente ineficiente e corrompido, em que a frágil democracia e os direitos sociais conquistados a duras

penas são aviltados, reivindicar com todas as palavras, de forma dialógica, sem abdicar de uma pesquisa estética levada às últimas consequências, a que viemos e porque estamos nas ruas é necessário. Para o *Ói Nós*,

a figura de Caliban em *A Tempestade*, de Boal, ratifica a fundação mais firme de uma representação voltada para as margens. Falar em Caliban como símbolo de nossa identidade e do teatro latinoamericano, nos leva a explorar novas sendas, novas categorias e a possibilidade de pensar e fazer teatro de outro modo. Caliban, oprimido mas não derrotado, simboliza, desde logo, os povos latinoamericanos dominados, mas em pé de luta (TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ, 2017, p. 12).

Essa reflexão, no entanto, é apenas uma hipótese. O espetáculo recém iniciou seu percurso e somente as ruas poderão dizer se o espetáculo realmente mobiliza o seu público. A preocupação em dialogar diretamente com seu público também é latente no último processo de criação do *Yuyachkani*. Em maio de 2017 o grupo peruano estreou, em parceria com outros artistas latino-americanos provenientes das artes visuais, cênicas e da performance, a obra *Discurso de Promoção*. Nesse caso, pretende-se confrontar especialmente com o público jovem, por isso os ensaios gerais contaram com sessões destinadas aos estudantes secundaristas.

Figura 50 – Espetáculo
Discurso de Promoção



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Figura 51 – Espetáculo
Discurso de Promoção



Fonte: <<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/>>

Com a proximidade do bicentenário de independência do Peru, que acontece em 2021, o *Yuyachkani* propõe uma leitura a contrapelo do discurso oficial sobre a

independência, sinalizando os corpos ausentes, os soldados desconhecidos, as mulheres silenciadas, as feridas não cicatrizadas depois de duzentos anos de república e de uma recente guerra interna. Segundo os artistas, a obra explora as fronteiras da escritura cênica, na qual a experiência do espectador é central. O resultado é

uma visão de país que coloca em evidência uma longa lista de dívidas que a independência e a liberdade conseguidas em 1821 tem pendentes. Yuyachkani faz de *Discurso de promoção* uma proposta política que mira o país da sua posição no mundo, a partir de uma convivência efêmera e intensa, para refletir sobre a mesma memória compartilhada. Representações e alegorias históricas vão dando forma ao “discurso de promoção” que revisa mitos e personagens da república peruana, assim como episódios conhecidos e recentes da sua história (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2017, n.p., tradução nossa).

A obra relativiza o discurso patriótico difundido nas escolas e a realidade enfrentada cotidianamente pelos estudantes e suas famílias. Muitas questões surgem daí. *Discurso de promoção* dialoga com os jovens para debater que país se quer construir, onde estamos nesse momento e o que estamos dispostos a fazer para tornar realidade o que queremos. Essa disposição em dialogar com seu público, em removê-lo de sua confortabilidade, em questioná-lo, em comovê-lo, é algo que permanece ao longo da história dos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nóis Aqui Traveiz*. Pensar que o teatro é um lugar para criar com liberdade, de transformação permanente, para atrever-se a sonhar com um mundo mais justo e solidário.

Diversas vezes, durante o trabalho que realizo como oficinaira do *Ói Nóis Aqui Traveiz*, me deparei com variantes da seguinte afirmação: “se assistir a um espetáculo de teatro pode te mover, pode ser um momento de mobilização para pensar e refletir sobre várias questões, fazer teatro, vivenciar o ato teatral pode ser um elemento muito mais transformador”. Para dar conta dessa ideia, de que o teatro pode ser mobilizador e transformador, pode gerar novos saberes e novos processos de subjetivação, a *Tribo de Atuadores* se aproximou de uma expressão problematizada por Heiner Müller. Ao ser perguntado sobre a função do teatro, Müller (apud KOUDELA, 2003, p. 107) retoma a expressão “teatro como laboratório para a fantasia social”, utilizada pelo filósofo Wolfgang Heise. O dramaturgo alemão lembra que na sociedade industrial moderna, há uma tendência para reprimir a fantasia, instrumentalizá-la, sufocá-la. E afirma “eu acredito, tão modesto quanto

isso possa soar, que a principal função política da arte é mobilizar a fantasia” (apud KOUDELA, 2003, p. 107).

Müller retoma Bertolt Brecht (apud KOUDELA, 2003, p. 107), que formulava esse anseio da seguinte maneira: “dar ao espectador, no teatro, a possibilidade de criar imagens opostas ou acontecimentos opostos”. Isso significa, por exemplo, que se um espectador ouve um diálogo, esse deve acontecer de tal forma que o espectador possa imaginar um outro diálogo que teria sido possível ou desejável. Ao comentar essa expressão, Stephan Baumgärtel afirma que Heiner Müller enfatiza a “fantasia social” e não simplesmente a “fantasia”, relacionando de forma inquietante e produtiva o espaço estético e o espaço pragmático.

Focaliza o papel indagador do teatro, e o caráter fundamentalmente provisório dos seus resultados. Segundo esse conceito, o papel do teatro não é produzir mundos alternativos perfeitos com imagens idealizadas das possibilidades humanas, ou de entreter a sociedade com espetáculos de cunho revisteiro que se destacam através da sua combinatória hábil de signos engraçados. Mas a sua tarefa também não é de ilustrar o fim da civilização ocidental ou o fim da história. Antes, um “laboratório da fantasia social” pega material existente na sociedade humana e investiga como se pode imaginar uma transformação das estruturas sociais com este material (BAUMGÄRTEL, 2007, p. 33).

As quatro estratégias de resistência dos grupos *Yuyachkani* e *Ói Nós Aqui Traveiz* delineadas nesta pesquisa – o gesto decolonial, o feminismo, a memória e a criação coletiva – implicam mobilizar a imaginação e a fantasia, vivenciá-la, como pressuposto para mobilizar a ação em direção ao novo e desconhecido. Entrar no laboratório da imaginação social significa colocar-se nesse terreno movediço, no qual não há certezas, no qual nossas percepções habituais são questionadas, em que exploramos nós mesmos, o outro e o mundo que nos circunda como algo a ser experimentado, como um conjunto de possibilidades alternativas. O teatro pode proporcionar a uma comunidade uma oportunidade de encontro com o outro e de reflexão. Essa reflexão, no entanto, não funciona simplesmente como um espelho que devolve uma imagem estática, ela funciona como uma ferramenta, que pelo poder da imaginação, dá forma às percepções e anseios dessa comunidade. É um espaço no qual é possível projetar ou modelar imagens alternativas para iniciar um trabalho de transformação da realidade, rechaçando ou reafirmando aquilo que se projeta. Transformar a realidade no terreno da ficção é a possibilidade de desafiar, transgredir, subverter e resistir ao estado de coisas atual, tornando visíveis suas fissuras. O teatro como laboratório para a fantasia social permite desestabilizar,

tensionar, interrogar criticamente. O teatro como laboratório para a fantasia social busca afirmar a diferença e resistir à cultura e ao pensamento hegemônicos, gerando novos saberes, construindo novas imagens e novos relatos sobre si, sobre os outros e sobre a comunidade em que se vive. A imaginação permite diferir e inventar um futuro ainda sem forma.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, Gina Monge. **Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latinoamérica: Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz**. 2013. Doutorado em Artes Cênicas (Tese). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ALCÂNTARA, Celina; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. **Educação**. Porto Alegre, PUCRS, v. 37, n. 3, p. 463-470, 2014.
- ALENCAR, Sandra. **Atuadores da Paixão**. Porto Alegre: Fumproarte, 1997.
- ANGULO, Matías. **Ana Correa en el Mestiza Chile 2016**. Jul/ 2016. Disponível em: <<http://satch.cl/web/2016/07/03/ana-correa-en-el-mestiza-chile-2016/>> Acesso em: 21/01/2017.
- ANISTIA INTERNACIONAL. **Comissão da Verdade e da Reconciliação: Dez anos depois ainda não há justiça, verdade nem reparação no Peru**. Set/2013. Disponível em: <<https://anistia.org.br/noticias/comissao-da-verdade-e-da-reconciliacao-dez-anos-depois-ainda-nao-ha-justica-verdade-nem-reparacao-peru/>> Acesso em: 02/04/2017.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares: Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**. Rio de Janeiro, n. 1, p. 48-51, 2009.
- ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BARBA, Eugenio. **Além da ilhas flutuantes**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1991
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- BAUER, Caroline Silveira. **Brasil e Argentina: ditaduras, desaparecimentos e políticas de memória**. Porto Alegre: Medianiz, 2012.
- BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Um teatro contemporâneo como laboratório da fantasia social: alguns apontamentos acerca do teatro chamado pós-dramático. **Urdimento: revista de estudos em artes cênicas**. Florianópolis, n. 9, p. 129-134, 2007.
- BEDREGAL, Gino Luque. **Ismene redimida: la persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en antígona**, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani. Buenos Aires: Celcit, 2010.
- BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.

BJERREGAARD, Lena. **Memorias del Guayabo**: documentos de teatro n° 5. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 1999.

BRITTO, Beatriz. **Uma tribo nômade**: a ação do Ói Nóis Aqui Traveiz como espaço de resistência. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2008.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**: teatralidades, performances e política. Uberlândia: EDUFU, 2011.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cuerpos sin duelo**: iconografias y teatralidades del dolor Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.

CABALLERO, Ileana Diéguez. Desmontagem cênica. **Rascunhos**. Uberlândia, UFU, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014.

CAVALCANTI, Johana de Albuquerque. **Teatro experimental (1967/1978)**: pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. 2012. Doutorado em Artes Cênicas (Tese). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

COLOMBO, Sylvia. **Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?** São Paulo, ab/2016. Disponível em: <<http://sylviacolombo.blogfolha.uol.com.br>> Acesso em: 10/09/2016.

CORREA, Ana. Grupo Cultural Yuyachkani. In: OLIVOS, Fernando; SALAZAR, Ximena (org). **Artivismo**: cambio social y activismo cultural. Lima: Universidad Peruana Cayetano Heredia, p. 54-62, 2014.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **O abecedário de Gilles Deleuze**. Paris: Éditions Montparnasse, 1995.

DORFMAN, Ariel; KUSHNER, Tony. Viudas (teatro). In: DORFMAN, Ariel. **Teatro 2**. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1996, p. 85-191.

DREYFUS, Hubert L.; RABINOW, Paul. **Michel Foucault**: uma trajetória filosófica – para além do estruturalismo e da hermenêutica. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

DUBATTI, Jorge. **Eduardo Pavlovsky y el teatro micropolítico de la resistencia**: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold” (2005). 2015. Disponível em: <http://www.bymsrl.com/pv/trabajos/TATO_1_Dubatti.pdf> Acesso em: 23/04/2016.

DUBATTI, Jorge. **Introducción a los estudios teatrales**. Buenos Aires: Atuel, 2012.

ENDO, Paulo César. O debate sobre a memória e o corpo torturado como paradigma da impossibilidade de esquecer e do dever de lembrar. In: SANTANDER, Carlos Ugo. **Memória e Direitos Humanos**. Brasília: LGE, p. 15-23, 2010.

ESCOBAR, Laura. **Ana Correa**: “El arte es un camino de sanación para una sociedad”. Mar/2015. Disponível em: <<https://tvobles.lamula.pe/2015/03/27/ana->

correa-el-arte-es-un-camino-de-sanacion-para-una-sociedad/tvrobles/> Acesso em: 21/02/2017.

FARIAS, Tânia; FLORES, Paulo (Org.). **Ói Nós Aqui Traveiz:** poéticas de ousadia e ruptura. Porto Alegre: Ói Nós na Memória, 2013.

FARIAS, Tânia. Uma história íntima de criação. **Rascunhos.** Uberlândia, UFU, v. 1, n. 1, p. 32-47, 2014.

FERNANDES, Sílvia. A Criação Coletiva do Teatro. **Urdimento:** revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, n. 2, p. 13-21, 1998.

FERNANDES, Sílvia. **Grupos teatrais:** anos 70. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

FERNANDES, Sílvia. Performatividade e Gênese da Cena. **Revista brasileira de estudos da presença.** Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 404-419, 2013.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras.** São Paulo: Editora Hucitec, 2010.

FONSECA, Tânia Mara Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (Org.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. **Ditos e Escritos V:** ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-287, 2004a.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **Ditos e Escritos V:** ética, sexualidade e política. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b , p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. **Em defesa da sociedade:** curso no Collège de France (1975-1976). São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I:** a vontade de saber. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro: Graal, 1996.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir:** nascimento da prisão. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

GARBAY, Marilyn. Confesiones de Ana Correa. **La ventana.** Mai/2016. Disponível em: <<http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2016/05/21/confesiones-de-ana-correa/>> Acesso em: 15/01/2017.

GARCÍA, Luis Ignacio. **La crítica entre culturas: estética, política, recepción**. Santiago de Chile: Colección Teoría, 2011.

GARCÍA, Santiago. Resistencia. **Tramoya**. Editorial Universidad Veracruzana, n. 12, p. 139-140, 1978. Disponível em <<http://cdigital.uv.mx>> Acesso em: 25/01/2016.

GODOY, José Alejandro. Miguel Rubio Zapata: “No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida”. **Memoria**: revista sobre cultura, democracia y derechos humanos. Lima, n. 20, p. 16-21, 2016. Disponível em: <<http://idehpucp.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2016/08/Revista-MEMORIA-20.pdf>> Acesso em: 15/01/2017.

GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **9º Laboratorio abierto**: encuentro pedagógico con Yuyachkani. Lima, 2017. Disponível em: <<http://www.fundacionteatroamil.cl/wp-content/uploads/2017/03/Lab-ab-2017-Actividades.pdf>> Acesso em: 06/04/2017.

GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **Teatro y comunidad**. Lima, 2015. Disponível em: <<http://www.yuyachkani.org>> Acesso em: 06/12/2015.

GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **Yuyachkani: 45 años de teatro**. Lima, 2016. Disponível em: <<http://yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf>> Acesso em: 08/06/2016.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.

ICLE, Gilberto. **Pedagogia teatral como cuidado de si**: problematizações na companhia de Foucault e Stanislavski. Rio de Janeiro: ANPED, 2007.

INTERNATIONAL CENTER FOR TRANSITIONAL JUSTICE (ICTJ). **En Perú, las víctimas del conflicto armado interno siguen esperando reparación**. Jun/2013. Disponível em: <<https://www.ictj.org/es/news/en-peru-las-victimas-del-conflicto-armado-interno-siguen-esperando-reparacion>> Acesso em: 02/04/2017.

KOUDELA, Ingrid D. (org). **Heiner Müller: o espanto no teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

LAMBRIGHT, Anne. El cuerpo femenino como espacio de resistencia en Contrael viento y Antígona, de Yuyachkani. In: LAMBRIGHT, Anne. **Teatro contra el olvido**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur, 2012, p. 141-153.

MASSA, Clóvis. **Histórias incompletas**: as oficinas populares de teatro do Projeto de Descentralização da Cultura. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2004.

MENCARELLI, Fernando Antonio. **Práticas corporais e alteridade na cultura de grupo: Yuyachkani e Workcenter**. Dez/2013. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/fernandomencarelli/prticas-corporais>> Acesso em: 22/07/2016.

MERLINO, Tatiana (org). **Direito à memória e à verdade**: Luta, substantivo feminino. São Paulo: Editora Caros Amigos, 2010.

MIGNOLO, Walter. **Histórias locais, projetos globais**: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”. **Emisférica**: gesto decolonial. Nova York, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/emisferica-111-decolonial-gesture/mignolo>> Acesso em: 22/07/2016.

MIGNOLO, Walter. Decolonialidade como o caminho para a cooperação. **Revista do Instituto Humanitas Unisinos**. Ano XIII, n. 431, nov/2013. Disponível em: <http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5253&secao=431> Acesso em: 22/07/2016.

MUGUERCIA, Magaly. Teatro como “acontecimento” na América Latina dos anos 50 e 60. **Sala Preta**. São Paulo, USP, v. 13, n. 2, p. 224-235, 2013.

MUGUERCIA, Magaly. **Teatro latino-americano a fines del siglo XX**. Cuba, 2008. Disponível em: <<https://pt.scribd.com>> Acesso em: 27/01/2016.

NETTO, Maria Amélia Gimmler. **Ética, boniteza e convívio teatral entre grupos e comunidades**. 2010. Mestrado em Artes Cênicas (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. São Paulo: PUC, n. 10, p. 7-28, dez/1993.

PIGA, Domingo. Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. **Latin American Theatre Review**. Outono, p. 137-149, 1992. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>>. Acesso em: 01/02/2016.

RALLI, Teresa. Oficinas de autoestima: uma prática cênica com mulheres. In: ALEIXO, Fernando; TELLES, Narciso. **Ateliês em artes cênicas**: produção, extensão e difusão cultural. Uberlândia: EDUFU, 2017, p. 157-173.

RAMONET, Ignacio. (1995). **La pensée unique**. Tradução de Jaerson Lucas Bezerra, maio/2011 Disponível em <<http://estrolabio.blogs.sapo.pt/1443984.html>> Acesso em 25/05/2017.

RAMOS, Luiz Fernando. Trajetórias alternativas do teatro nos anos 70: coincidências, sincronias e parentescos. In: **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, p. 111-118, 2005.

REVEL, Judith. **Michel Foucault**: conceitos essenciais. São Carlos: Claraluz Editora, 2005.

RICHARD, Nelly. **En torno a los estudios culturales: localidades, trayectorias y disputas.** Santiago de Chile: Editorial ARCIS, 2010.

RIZK, Beatriz J. **Creación colectiva: el legado de Enrique Buenaventura.** Buenos Aires: Atuel, 2008.

ROJAS-TREMPE, Lady. Yuyachkani y sua trayectoria dramática en Perú: Entrevista a Ana Correa y Augusto Casafranca. **Latin American Theatre Review.** Outono, p. 159-165, 1994. Disponível em: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr>> Acesso em: 06/12/2015.

ROLIM, Michele. O percurso feminista do Ói Nóis Aqui Traveiz. **Teatrojornal.** Ago/2016. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2016/08/o-percurso-feminista-do-oi-nois-aqui-traveiz/>> Acesso em 09/09/2016.

SANTILLÁN, Juan José. Esa necesidad de ponernos en riesgo. **Picadero.** Buenos Aires, n. 30, p. 10-12, 2012.

SANTOS, Andrea Paula Justino dos. Reflexões sobre o Terceiro Teatro na América Latina. **Conceição | Conception.** Campinas, n. 2, p. 41-55, 2013.

SANTOS, Andrea Paula Justino dos. **Um estudo sobre a influência de Eugenio Barba e o terceiro teatro na América Latina: limite, alteridade, invenção: Yuyachkani, Teatro de los Andes e Lume.** 2011. Mestrado em Artes (Dissertação). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2011.

SANTOS, Valmir. Eu, Tânia Farias, pela Tribo. **Teatrojornal.** Out/2016. Disponível em: <<http://teatrojornal.com.br/2016/10/eu-tania-farias-pela-tribo/>> Acesso em 27/10/2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva.** São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE. **Primer Festival Internacional Contemporáneo de Mujeres Magdalena Chile.** Santiago, 2012. Disponível em: <http://transparencia.sernam.cl/docs/2012/07/16_00303_20120806_120040.pdf> Acesso em: 01/02/2016.

SCHECHNER, Richard. Ritual (do Introduction to Performance Studies). In: LIGIÉRO, Zeca. **Performance e Antropologia de Richard Schechner.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

SILVA, Armando Sergio da. **J. Guinsburg: diálogos sobre teatro.** São Paulo: Edusp, 2002.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Teoria cultural e educação: um vocabulário crítico.** Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

SOARES, Inês Virgínia Prado; QUINALHA, Renan Honório. Lugares de memória.

Dicionário de direitos humanos. Abr/2012. Disponível em: <<http://escola.mpu.mp.br/dicionario/tikiindex.php?page=Lugares+de+mem%C3%B3ria>> Acesso em: 30/03/2017.

SOUSA, Thaís Helena Rissi de. **Yuyachkani:** teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América. 2014. Mestrado em Artes (Dissertação). Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

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. 2013. Doutorado em Literaturas Modernas e Contemporâneas (Tese). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. Relatos do sujeito andino em *Anta warmikuna* (2011) e *Kay punku* (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani). **Moringa:** Artes do espetáculo. João Pessoa, v. 3 n. 2, 2012. Disponível em <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15351>>. Acesso em 10/06/2016.

TAYLOR, Diana. Brecht and latin America's "theatre of revolution". In: BIAL, Henry; MARTIN, Carol. **Brecht sourcebook.** Londres: Routledge, 2000, p. 173-184.

TAYLOR, Diana. **El espectáculo de la memoria:** trauma, performance y política. Nova York: Instituto Hemisférico de Performance e Política, 2000. Disponível em <<http://hemi.nyu.edu/archive/text/hijos2.html>>. Acesso em 25/02/2016.

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

TELLES, Narciso. **Teatro de rua:** dos grupos à sala de aula. 2007. Doutorado em Teatro (Tese). Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

TELLES, Narciso. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. **Urdimento:** revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, n. 17, p. 143-149, 2011.

TERRA. **O escândalo das mulheres esterilizadas à força no Peru.** São Paulo, nov/2015. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/mundo/america-latina/o-escandalo-das-mulheres-esterilizadas-a-forca-no-peru>> Acesso em 10/04/2016.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Aos que Virão Depois de Nós, Kassandra in process:** a criação do horror. Porto Alegre: 2002. DVD. 65 min.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **A tribo.** Porto Alegre, 2015. Disponível em: <<http://www.oinoisaquitraveiz.com.br/>> Acesso em: 20/12/2015.

TRIBO DE ATUADORES ÓI NÓIS AQUI TRAVEIZ. **Caliban:** a Tempestade de Augusto Boal. Porto Alegre, 2017. Programa de mão.

TROTTA, Rosyane. O Coletivo para além do Living Theatre. **Cavalo Louco Revista de Teatro**. Porto Alegre, n. 4, p. 16-21, 2008.

TROTTA, Rosyane (Org.). **Ói Nóis Aqui Traveiz**: a história através da crítica. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2012.

TROTTA, Rosyane. Pedagogia do coletivo. **Cavalo Louco Revista de Teatro**. Porto Alegre, n. 9, p. 8-12, 2010.

VALLEJO, Patricio. **El teatro de la resistencia**: conversaciones con Patricio Vallejo. Equador, set/2014. Disponível em: <<http://www.labarraespaciadora.com>> Acesso em 24/04/2016.

VARGAS, Arístides. Teatro de grupo en el nuevo milênio. **Conjunto**: revista de teatro latino-americano. Havana, n. 122, p. 8-10, 2001.

VECCHIO, Rafael. **A utopia em ação**. Porto Alegre: Ói Nóis na Memória, 2007.

VIRTUOSO, Leticia. **Mover-se**: etnografia da desmontagem de uma atriz da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Bacharel em Ciências Sociais (Trabalho de Conclusão de Curso). Departamento de Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

WALSH, Catherine. Notas pedagógicas desde las grietas decoloniales. **Emisférica**: gesto decolonial. Nova York, vol. 11, n. 1, n.p., 2014. Instituto Hemisférico de Performance y Política. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/emisferica-111-gesto-decolonial/walsh>> Acesso em: 22/07/2016.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente**: performance política. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008.

ZAPATA, Miguel Rubio. Grupo, memoria y frontera. **Revista Teatro/CELCIT**. Buenos Aires, n. 34, p. 20-34, 2008.

ZAPATA, Miguel Rubio. **Notas sobre teatro**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2001.

ZAPATA, Miguel Rubio. O teatro e nossa América. **Urdimento**: revista de estudos em artes cênicas. Florianópolis, n. 22, p. 259-266, 2014.

ZAPATA, Miguel Rubio. **Raices y semillas**: maestros y caminos del teatro en América Latina Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

ZAPATA, Miguel Rubio. **Repertorio y teatro de grupo**. Lima, 2013. Disponível em: <<https://www.facebook.com/notes/los-yuyas-la-página-de-yuyachkani>> Acesso em: 26/01/2016.

ZAPATA, Miguel Rubio. Sobre viver em grupo. **Subtexto**: revista de teatro do Galpão Cine Horto. Belo Horizonte, n. 11, p. 164-199, outubro de 2015.