



**O PRINCÍPIO DE EQUIVALÊNCIA NO TEATRO DO YUYACHKANI**  
**Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata**

**EL PRINCIPIO DE EQUIVALENCIA EN EL TEATRO DEL YUYACHKANI**  
**Conexão Tramas com Miguel Rubio Zapata**

**THE PRINCIPLE OF EQUIVALENCE IN YUYACHKANI'S THEATRE**  
**Conexão Tramas with Miguel Rubio Zapata**

**Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare<sup>12</sup>**

**Resumo**

O presente artigo consiste na transcrição do “Conexão Tramas” realizado com Miguel Rubio, diretor do Grupo Cultural Yuyachkani. “Conexão Tramas” são entrevistas realizadas pelo Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (Natal/RN), transmitidas ao vivo através de suas redes sociais, e fazem parte do projeto “Boi Vagamundo”, apoiado pelo Rumos Itaú Cultural 2017-2018. Nesta edição são debatidos temas como a Fiesta de la Virgen de Carmen, de Paucartambo, o teatro desenvolvido pelo Yuyachkani e o princípio de equivalência, que identifica no teatro produzido pelo grupo a transposição de elementos da cultura popular andina.

**Palavras-chave:** Cultura Popular, Laboratórios, Paucartambo, Teatro de Grupo, Virgen del Carmen

**Resumen**

El presente artículo es la transcripción del “Conexão Tramas” hecho con Miguel Rubio, director del Grupo Cultural Yuyachkani. “Conexão Tramas” son las entrevistas realizadas por el Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, transmitidas en vivo por sus redes sociales, y hacen parte del proyecto “Boi Vagamundo”, apoyado por Rumos Itaú Cultural 2017-2018. En esta edición son debatidos temas como la Fiesta de la Virgen de Carmen de Paucartambo, el teatro desarrollado por Yuyachkani y el principio de equivalencia, que identifica en el teatro hecho por el grupo la transposición de elementos de la cultura popular andina.

**Palabras clave:** Cultura Popular, Laboratorios, Paucartambo, Teatro de Grupo, Virgen del Carmen

**Abstract**

---

<sup>1</sup> Coletivo teatral fundado em 1993 na cidade de Natal/RN. secretaria@clowns.com.br

<sup>2</sup> A transcrição, a tradução e as notas desta entrevista foram realizadas por Diogo de Oliveira Spinelli, integrante do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare. diogo@clowns.com.br

This article consists in the transcription of “Conexão Tramas” with Miguel Rubio, Grupo Cultural Yuyachkani’s director. “Conexão Tramas” are interviews made by Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, aired live through the group’s social media. They integrate “Boi Vagamundo”’s project, sponsored by Rumos Itaú Cultural 2017-2018. In this edition, themes such as the Fiesta de la Virgen de Carmen from Paucartambo, the Yuyachkani’s theatre and the principle of equivalence – which identifies in the group’s productions the transposition of elements from the Andean popular culture – are debated.

**Keywords:** Laboratories, Paucartambo, Popular Culture, Theatre Group, Virgen del Carmen



Brincantes do Boi Galado Vagamundo, antes do cortejo realizado em Lima/Peru. Foto: Rafael Telles.

**Fernando Yamamoto:** Bom dia a todas e a todos. Dando continuidade ao Projeto Boi Vagamundo<sup>3</sup>, apoiado pelo Rumos Itaú Cultural 2017-2018, hoje estamos encerrando

<sup>3</sup> O projeto “Boi Vagamundo, desenvolvido pelos Clowns de Shakespeare, incluiu uma série de atividades, dentre as quais, intercâmbios em três países da América Latina (Peru, Equador e Colômbia). Em cada um desses países o grupo visitou um festejo popular que possuía alguma similaridade à brincadeira do boi tal qual ela existe no Brasil, deu uma oficina na qual mesclavam-se referências brasileiras àquelas trazidas por artistas locais resultando em um cortejo do Boi Galado Vagamundo pelas ruas do centro histórico da capital dos países visitados, e a realização de “Conexões Tramas”, entrevistas transmitidas ao vivo através das redes sociais do grupo com figuras ligadas à cultura popular e ao teatro. O Conexão Tramas com Miguel Rubio foi realizado no dia 17 de agosto de 2019, na Casa Yuyachkani, em Lima-Peru, no dia posterior à saída do Boi Galado Vagamundo na Plaza San Martín, no centro de Lima.

essa primeira etapa internacional, que envolveu o Equador e o Peru, com um Conexão Tramas<sup>4</sup> muito especial, pois temos como convidado um dos maiores nomes do teatro Latino-americano e mundial, Miguel Rubio. É uma honra ter o Miguel com a gente, e vamos falar um pouco sobre o Yuyachkani, esse grupo referencial para todos nós que fazemos teatro na América Latina, e sobre a Festa da Virgem do Carmo<sup>5</sup>, em Paucartambo, que o Miguel e outros integrantes do grupo também pesquisam, e que de alguma forma trazem essa experiência para sua experiência artística e criativa. Começamos?

**Miguel Rubio:** Começamos.

**F Y:** Em primeiro lugar, muito obrigado. Que lindo é estar contigo aqui, neste momento, encerrando esse primeiro encontro entre os dois grupos. Penso que poderíamos começar falando um pouco sobre como você encontrou, ou o Yuyachkani encontrou, a Festa da Virgem de Carmo e como essa história começou.

**M R:** Quero cumprimentar a todos os amigos que estão nos vendo e agradecer por esse encontro maravilhoso com esses velhos amigos desta casa que nos une em um intercâmbio permanente. Estou feliz de ter visto a finalização da oficina de vocês ontem, na praça do centro de Lima, com o Boi passeando pelas ruas de Lima e ver esse invento peruano-brasileiro. Me parece interessante porque eu vejo uma espécie de estudo comparado de práticas cênicas de rua, populares, entre o Boi e a Waka Waka<sup>6</sup>, tanto a de Cusco quanto com a de Puno. No nosso caso há essa relação que há no mundo andino, do intercâmbio, da reciprocidade com tudo que está vivo, então agradecemos aos animais, passeamos com eles e eles se incorporam à festa, e isso eu também senti ontem. É estranho ver um boi no meio da cidade de Lima, no meio desse caos, vê-lo aí, brincando com as pessoas, mas como somos um país e uma cidade de migrantes, sinto que muitas pessoas seguramente se identificaram

---

<sup>4</sup> Nesta edição realizam perguntas ou comentários: Fernando Yamamoto, Diogo Spinelli, Paula Queiroz, Camille Carvalho e Dudu Galvão, integrantes do Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare, Helder Vasconcelos, multiartista pernambucano e integrante do Boi Galado Vagamundo, Ana Julia Marko, doutoranda pela ECA-USP que pesquisa as práticas pedagógicas do Grupo Cultural Yuyachkani, e é lida uma pergunta do internauta André Gimenes.

<sup>5</sup> Anualmente, é realizada entre os dias 15 e 18 de julho na cidade de Paucartambo, no setor de Cusco, a *Fiesta de la Virgen del Carmen*, manifestação cultural em devoção à essa Virgem, que transforma o pequeno vilarejo de Paucartambo em palco para as dezenove danças que convivem e permeiam todos os espaços da cidade seguindo um roteiro de ações pré-estabelecido. Para facilitar a leitura, optamos por traduzir o festejo como “Festa da Virgem do Carmo”.

<sup>6</sup> Waka waka é uma das dezenove danças, ou *comparsas*, que compõem a Festa da Virgem do Carmo. Dentre suas figuras destacam-se a figura do touro, dos toureiros e das *cholas*, índias que simbolizam as filhas do dono do touro.

com ele. A princípio eu não entendia qual era o interesse de vocês aqui, mas depois entendi completamente, quando houve essa integração, e quando os vi em Paucartambo, nesta festa tão querida para o Yuyachkani. Creio que nós na América Latina merecemos muitos mais encontros para comparar nossas tradições e ver quantos laços comuns temos através das nossas cosmovisões, nossos vínculos com a natureza, nossos ritos, e essas outras teatralidades que buscam um reconhecimento. Acredito que vocês estejam fazendo um trabalho maravilhoso, e os agradeço. Eu tenho meus informantes, e a oficina de vocês foi muito vital e muito enriquecedora para nós. Sejam sempre bem-vindos, essa é a casa de vocês. Agora, passo a responder à pergunta sobre Paucartambo. Em Paucartambo há essa festa que se faz em honra à Virgem do Carmo, em Cusco, numa zona intermediária entre as regiões andina e amazônica. Devo confessar que meu primeiro atrativo para a Festa foi por esse desborde de teatralidade, de máscaras, de figurinos, de uso do espaço, mas que com o tempo me tornei devoto da Virgem do Carmo. Agora já vou a Paucartambo sem máquinas fotográficas, sem caderno de anotações, vou em primeiro lugar para agradecer à Virgem. Essa é uma festa que nos permitiu pensar, ou eu diria repensar, desde que momento podemos falar de teatro em nossa América. Digo “nossa América” para usar uma frase de José Martín: “Nossa América”. Desde que momento? Obviamente o assunto parte de como os cronistas da conquista denominaram de teatro a tudo que viram como performatividade, e que hoje em dia nós chamamos de teatralidade, entendendo que a teatralidade vem antes do teatro. Esses níveis de simbolização, de representação, tudo o que viram aí eles chamaram de teatro. Mas haviam umas raízes nas quais temos que ir, como a palavra *taki*, por exemplo, que em quéchua significa cantar e dançar, *pukllay* que é jogar/brincar, e *saynatasqa* que é mascarar-se. Sinto que devemos ir a essa fonte, não para tentar fazer uma viagem impossível ao passado, porque o homem andino não está congelado no tempo e não será mais original ou mais autêntico um teatro quanto mais antigo ele seja, mas sim para nos liberarmos da hegemonia que nos impõe um único modelo. É como dizer: vamos ao passado para entender melhor o presente; para ganhar força e para nos emanciparmos enquanto espectadores e como atores, e conseguir realmente liberar possibilidades e entender que as reservas do nosso teatro não são as reservas do passado, mas sim as reservas do futuro: daquilo que ainda podemos inventar. Naquilo que vamos inventar tem que estar também algo que nos é reconhecível. Obviamente essas manifestações não eram chamadas de teatro porque o teatro não existiu enquanto tal, mas

foram chamadas de teatro pelos cronistas. E aí existiam umas fontes muito interessantes e que têm uma continuidade que podemos ver também em Paucartambo. O conflito principal de Paucartambo se dá entre duas comparsas<sup>7</sup>: os Qhapac Chunchos e os Qhapac Q’olla, que hoje brigam pela posse da Virgem do Carmo. É uma festa e um rito de afirmação da identidade local, que em sua versão contemporânea se dá nessa disputa pela Virgem, mas que nos remete a uma mitologia pré-hispânica, na qual se chocavam esses dois grupos étnicos: os andinos e os amazônicos, os Q’olla e os Chunchos. Isso é o que me surpreende e o que eu gosto: como há uma permanência no tempo. Essa máscara que vemos hoje, dos Qhapac Q’olla e dos Chunchos, já estão desenhadas lá nas crônicas históricas. Então esse espaço de Paucartambo conecta camadas de teatralidade, onde tudo está misturado: o teatro missionário, o teatro religioso, o auto sacramental, o carnaval, a mojjiganga, o teatro contemporâneo. E a festa é ela mesma uma expressão contemporânea, porque não podemos entender que o contemporâneo é somente o que acontece na cidade, mas sim o que ocorre no presente. E é isso que me seduz: essas camadas, essa convivência de camadas e como essas teatralidades geram um outro espectador. Não um espectador que vai para ver o que acontece à sua frente, mas que vai “fazer parte de”. É como a lógica do carnaval. No carnaval não há espectadores e atores: todos somos, em um só espaço. Ao Yuyachkani, nos serviu muito para entender, por exemplo, a noção de dramaturgia do espetáculo como a organização da ação, a organização da ação no espaço compartilhado. Então se me perguntam agora, eu diria que dramaturgia é organizar a ação, antes de entender apenas um plano narrativo que acontece em um espaço frontal; é como todos nós compartilhamos um mesmo espaço. Isso por um lado. Por outro lado, o que me move é o princípio de equivalência. Que quer dizer: não reproduzir exatamente o que há em Paucartambo em suas formas, mas em sua essência, e como posso replicar isso na sala de ensaio. Seja na criação de personagens, na lógica das comparsas, enfim. É uma festa a qual devemos muito, e a qual devemos agora também o vínculo de amizade com vocês, já que esse carinho por essa festa e pelos personagens da tradição popular é um elemento novo que nos une.

---

<sup>7</sup> “Comparsa” é um termo sem tradução fiel, que significa literalmente “pessoa ou agrupamento de pessoas que desfilam e dançam fantasiadas em uma festa”, segundo o Dicionário Reverso. Em português, poderíamos utilizar o termo bloco, mas como este parece associar-se especificamente às festas carnavalescas, optou-se por manter o termo original em espanhol.

**Diogo Spinelli:** Quando você estava falando sobre os espectadores em Paucartambo, eu pensava que até mesmo a noção de espectador não é possível de ser utilizada, porque



assim que se chega à festa, você assume também um papel, que é o de ser habitante de Paucartambo. As comparsas interagem com você como se você fosse um habitante da cidade, como os Q'olla no segundo dia, no Bosque<sup>8</sup>. Todos fazemos parte do evento. E isso me pareceu muito interessante, além é claro, das máscaras, que fazem com que estejamos convivendo o tempo todo com o extracotidiano, na cotidianidade.

Q'olla em cima da estrutura do Bosque. Foto: Rafael Telles.

**M R:** Exato. Se rompem as hierarquias, e a festa também é um espaço de crítica social. Permanentemente existem alusões referentes à vida política, à conjuntura e ao momento atual. Sempre há essas conexões que tem a ver com uma lógica do carnaval: romper hierarquias. Me parece interessante também como toda a cidade é palco para a representação. É como uma grande obra que acontece durante três dias e noites. E se você quiser ver um plano narrativo, há um plano narrativo, há uma história que é contada, há uma continuidade. E há esse outro elemento que você menciona que é esse jogo, porque todos são grandes

<sup>8</sup> No segundo dia da festa, os Qhapac Q'olla armam uma grande estrutura na praça principal de Paucartambo e do alto desta estrutura atiram presentes para o público, num jogo que envolve todos os presentes.

improvisadores. Se você vai por uma rua, e encontra um Maqta, ele pode te atirar um pedaço de vísceras, ou tirar uma foto tua com uma câmera fotográfica daquelas que saem água, eles fazem brincadeiras. Isso também me parece interessante: essa capacidade de improvisar. E também os locais específicos em que as ações acontecem. As danças entram no povoado, e ao entrar no povoado, já estão dando conta de uma determinada procedência. Os diabos, por exemplo, que são os Saqras, se trocam num morro que está em frente ao Rio Mapacho, e esse é um rio no qual se contam histórias tenebrosas, onde se escutam gritos... e os brincantes<sup>9</sup> nesse dia não saem da sua Casa de Cargo – casa de cargo é o local onde eles se trocam, de onde partem e onde chegam. No dia da entrada, eles saem da Casa de Cargo para se vestirem no morro, para tomar a energia, a força desse local, e para se conectar também com o que as pessoas sentem que eles são: esses espíritos travessos. A dominação de “diabos” já é uma denominação cristã, já que o diabo não existe na tradição andina. Esse Saqra seria então uma espécie de felino brincalhão, um personagem da noite, e que fica nas alturas vendo a procissão da Virgem, mas esconde-se para não ser seduzido por sua beleza. Nesse sentido, se você procura um plano narrativo, você o encontra. Há também uma diversidade de máscaras, porque são dezenove comparsas e todas elas são mascaradas, e cada uma com uma narrativa, com uma história, e pertencente a um grupo social determinado do povoado. A mim também me parece interessante, como prática política, como ocorre a ocupação do espaço público de modo que se configura um espaço onde ninguém sobra. Todos têm um lugar. Há uma negociação para isso. Desde a perspectiva política há também uma grande mensagem ao país: como podemos coexistir em meio às diferenças, e como podemos cada um ter um lugar? Claro que ocupar esse lugar nem sempre é fácil. Não é um lugar que alguém chega até você e diz: este aqui é o teu lugar. Há que se brigar pelo espaço, há que se negociar, e isso me parece muito interessante. O cemitério é também um espaço importantíssimo, e que nos remete a como os antigos peruanos entendiam a vida depois de vida. Nas tumbas pré-hispânicas podíamos ver como haviam alimentos, coca, roupas, para que se possa continuar a viagem na vida depois da vida. Essa inclusão dos mortos na Festa, quando os brincantes vão até o cemitério, deixam aí suas máscaras e batizam aos novos brincantes, é

---

<sup>9</sup> Miguel utiliza em espanhol o termo “danzante”. Optamos por traduzir tanto este termo quanto “bailarín”, utilizado algumas vezes por Miguel, por “brincante”, por acreditar que este termo seja mais fiel ao caráter híbrido daqueles que compõem as comparsas, estando também mais associado àqueles que participam de manifestações da cultura popular no Brasil.

fantástica. Assim como a inclusão das crianças e dos velhos. Porque há danças para os velhos. Eu, por exemplo, poderia dançar nos Majeños. Os velhos temos um lugar na Festa, a cavalo, e com uma cerveja nas mãos, enquanto os mais jovens estão nas danças mais ágeis. Eu acredito que aí exista um entrelaçado de informações muito interessantes, que podemos ir entendendo com o passar do tempo.

**F Y:** Fiquei pensando um pouco sobre uma questão e conversando com as pessoas, não encontrei a resposta em nenhuma parte. Como essas comparsas funcionam no restante do ano, fora desses três dias da festa? Eu sei que os brincantes têm que ser de Paucartambo, mas muitos já não vivem mais lá, e algumas das danças são muito sofisticadas. Então como eles fazem? Eles ensaiam, se apresentam em algum outro lugar ou momento além desses três dias? Como é a rotina dessas comparsas fora da Festa da Virgem?

**M R:** Existem datas específicas nas quais eles se reúnem para outras atividades. Por exemplo, todo dia dezesseis de cada mês há uma missa para a Virgem do Carmo, celebrada ou em Cusco ou em Paucartambo. Como você disse, não são todos que vivem em Paucartambo, mas a continuidade ao longo do ano se dá por esse dezesseis de cada mês. Além disso, ao longo do ano eles fazem atividades em Paucartambo, onde eles se reúnem, fazem almoços, partidas de futebol, e há uma manutenção das danças enquanto vai sendo organizada a próxima festa. Porque elas funcionam através do sistema de cargos e mayordomias. Cada dança tem um mayordomo, que é o responsável por organizar a festa, comprar a bebida, a comida, ou seja, assegurar que os ensaios ocorram, então há uma continuidade. E existem algumas danças cujos dados dessa continuidade não são muito públicos, como os Q'olla. Os Q'olla para mim são aqueles que detêm a vitalidade e a essência da tradição, porque eles sempre falam em quéchua, e são personagens duais, porque podem ser farsescos e ao mesmo tempo muito rigorosos. Eles têm essa dualidade de comportamento. Eles vão a comunidades com grande altitude para treinar a lhama que os acompanha, e a preparam para que ela os acompanhe. Esse ano eles tinham uma nova lhama, porque a anterior que os acompanhou durante catorze anos, morreu. Mas era uma lhama incrível. Você ia às três horas da manhã na Casa de Cargo e ali estava a lhama, desperta. Existem também espaços de rituais, que são secretos, e que eles só compartilham no momento necessário. Há também um calendário nesse sentido.

**F Y:** Mas elas funcionam separadamente, e a união dessas comparsas, ou seja, esse jogo, acontece somente durante os dias de festa?

**M R:** Sim, mas elas estão organizadas, porque cada dança possui um caporal<sup>10</sup>. Os caporales se reúnem e eles são os que garantem que a festa aconteça respeitando as tradições. Por exemplo, as marcas de cerveja por muitas vezes quiseram colocar sua presença nos figurinos, em cartazes grandes, e eles não permitiram. Eles garantem que a Festa seja respeitada, eles são os que estabelecem as regras durante os dias de festa.

**F Y:** Há quanto tempo você acompanha a Festa?

**M R:** Por cerca de vinte e três, vinte e quatro anos.

**F Y:** E a Festa mudou?

**M R:** Sim, mudou muito, e acredito que o turismo tem muito a ver com isso, porque o povoado é muito pequeno, então o turismo ultrapassa as possibilidades da Festa e faz com que a Festa mesma leve bastante em conta o turismo. Acho que com isso os figurinos cada vez se tornam mais vistosos, assim como as máscaras, e acho que isso tem a ver com esse vínculo com as pessoas que vêm de fora. Acredito que mudou bastante, mas não tenho nenhuma nostalgia relacionada a essas mudanças. Eu penso que essa é a lógica da cultura. Tem muita gente que pensa que antes era melhor, mas eu acho que nós podemos comparar com o antes, mas também perceber como a Festa hoje responde a processos sociais novos. Eu acredito que a essência e o fundamento se mantêm. E isso tem a ver também com a Cultura Andina como cultura-mãe, porque é uma cultura que foi capaz de incorporar muitos elementos externos sem perder-se. É como um tronco que espalha seus galhos, mas não perde sua essência. E acho que podemos ver a Festa desse mesmo modo.

**D S:** Me parece que há duas figuras da Festa que trazem esse aspecto da contemporaneidade de forma mais livre, que são os Maqta e os Q'olla, já que os Maqta parecem poder incorporar tudo o que têm à disposição, inclusive de forma literal no seu figurino, e isso me pareceu bastante interessante. Não sei se existe isso em alguma festa no Brasil, mas o que chama atenção é que cada comparsa tem sua dramaturgia própria, mas existe também uma dramaturgia geral que acontece durante os três dias...

---

<sup>10</sup> “Caporal” estaria próximo do nosso conceito de “mestre” na Cultura Popular.



Maqta (à esquerda), passando com pimenta durante a Guerrilha. Foto: Rafael Telles.

**F Y:** Não só durante os três dias, mas durante o ano inteiro, porque como os Q’olla não conseguem seu intento, vão retornar no próximo ano. Ou seja, há uma continuidade de um ano para o outro.

**D S:** E isso me pareceu fascinante: como todos se organizam para contar uma história que as pessoas do povoado conhecem, mas que vai mudando como é contada de ano a ano.

**M R:** Claro. E isso me recorda muito o teatro asiático, porque no teatro asiático muitas vezes o espectador conhece a trama, ou a trama pode ser muito simples, mas o espectador vai assistir para ver o comportamento dos atores, para ver como essa trama será feita. Como ocorre na Ópera de Pequim, no Kabuki, no Nô. Há uma síntese muito breve do que a obra trata, e o público vai ver como a obra é realizada, como os atores/dançarinos – que é outro conceito interessante, esse de ator/dançarino, e que nos aproxima também do teatro asiático, pois não há essa separação entre o ator e o dançarino – a realizam. E essa condição está presente nesta dramaturgia que você comenta, e também no fato de existirem alguns personagens que têm a permissão de ter um certo tipo de licença e outros que não a têm. É uma grande construção coletiva. Por exemplo, com relação às máscaras: todos os mascareiros que eu já conheci ou são ou já foram brincantes. Então a construção e a arquitetura das máscaras passaram pela experiência e pelo corpo desse mascareiro que a elaborou. E há um

certo circuito comunitário que estabelece os limites até onde cada personagem pode se modificar, se expandir, sem que deixe de ser determinado personagem. Você observou muito bem: os Q’olla e os Maqta – que quer dizer jovem, e que são as personagens que são os ajudantes da festa e se incorporam em cada uma das danças – tem a permissão de brincar e de acrescentar elementos aos seus figurinos. E dentre os Q’olla há um personagem que se chama Salga Q’olla, que é um personagem que tem a licença para fazer o que realmente tiver vontade. E conheci somente um Salga Q’olla, o atual. O último havia aparecido há vinte e cinco anos atrás, e ele de criança viu esse personagem e falou: quero ser como ele. Como surge esse personagem? Os Q’olla representam uma comunidade de lhamas, e reproduzem o comportamento desse animal. É uma construção de uma presença metade humana metade lhama. E dizem que entre as lhamas existe uma que é a alfa, ou seja, o chefe, como eles têm o seu, que é o caporal, e há uma lhama rebelde, que escapa, que vive sobre seu próprio governo. Então esse sistema é reproduzido pela comparsa. Mas para esse personagem existir, ele tem que qualificar-se para isso, não pode ser apenas uma questão de vontade do brincante. Para que o brincante faça esse personagem é preciso que seja aprovado pelos seus companheiros. É interessante perceber também como cada brincante vai tendo sua própria dinâmica e isso se aproximaria ao que nós entenderíamos mais como o plano do ator, do narrativo. Um pouco parecido com o que disse Kantor de que o surgimento do ator pode ter se dado quando o brincante se separou de sua liturgia. Nesse ponto sinto que há uma equivalência também.



Q'olla em Paucartambo. Foto: Rafael Telles.

**Paula Queiroz:** Temos uma pergunta de André Gimenes: Como essa Cultura Andina, pensando como um tronco que expande seus galhos se mesclando com outras culturas, se vincula com a teatralidade que acontece nos processos vividos no Yuyachkani?

**MR:** Penso que o que opera aí é o princípio de equivalência. O primeiro aspecto foi o assombro. Quando começávamos a fazer teatro, vestidos de forma cotidiana, estávamos influenciados pelo que vimos de Augusto Boal no Teatro de Arena em São Paulo, nos anos 1970, e fascinados pelo sistema coringa, por essa teatralidade de um ator que passa de um personagem a outro, conta histórias. Vimos *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Bolívar*, e

ficamos fascinados. Esse critério nos estimulou a criar nossa primeira obra, que se chamava *Puño de cobre*. Então esses jovens imberbes que só conheciam Lima, e achavam que o mundo acabava aí, vão até a Serra, vão até os Andes, e levam essa obra. Há uma anedota que eu sempre conto que é a seguinte: ao final da obra, se aproxima de mim um operário, no centro do país, e me diz: “Que bonita a sua obra, mas que pena que vocês esqueceram dos seus figurinos”. Para mim isso gerou um terremoto, porque não havíamos nos esquecido de nada. E só nos dias seguintes eu entendi tudo, quando vi personagens nos tetos, os brincantes, os trajes bordados, a música, e pensei: o que é que nós estamos deixando de levar em conta, se queremos falar com um espectador que não seja um espectador da sala teatral, urbano, em Lima, desse grupo pequeno-burguês limenho? Que tipo de diálogo temos? E isso foi muito importante. Muito mesmo. Porque foi a partir daí que começamos a tocar instrumentos. No princípio só Teresa<sup>11</sup> tocava violão, e todos os outros ficávamos atrás acompanhando com tambores. Mas nós sabíamos que tínhamos que fazer isso. Aprender danças, investigar o que há nas máscaras, fascinar-se pelos figurinos. E nossa primeira atitude foi como que roubar essa cultura e trazê-la para perto: eu quero essa cultura, quero ter máscaras, quero ter figurinos. Mas com o tempo, houve a expropriação de tudo isso para gerar nosso próprio olhar sobre o vínculo com o outro, nossa própria cultura, nossa própria identidade, e não tratar de falsear, reproduzir e trair o contexto original dessas manifestações culturais e trazê-las para um contexto com as quais não tinham nada a ver. Eu diria que, sem deixar de nos fascinar com tudo o que máscara traz, hoje em dia o que opera melhor no Yuyachkani é o princípio de equivalência. É buscar princípios equivalentes, por exemplo, na maneira como se gera um personagem – e não falo em construção de personagem – na comunidade andina. Essa espécie de mediação. Porque um brincante da dança de Tijeras, por exemplo, diz: eu coloco o corpo, e o Apu Wamani, essa entidade, passa e dança através do meu corpo. Não sou eu quem dança, quem dança é o Apu através do meu corpo. Com relação às máscaras, nós procuramos máscaras que nos permitiam também comentar a situação política atual, e isso fez com que criássemos nossas próprias máscaras. E entender que com relação ao espectador, ao uso do espaço, e atrás da dança há uma cosmovisão, e procurar também os princípios de equivalência dessa cosmovisão. Por exemplo, na cosmovisão andina coexistem três mundos paralelos: o mundo de baixo, o mundo daqui, e o mundo de cima. E o que isso

---

<sup>11</sup> Teresa Ralli, integrante do Yuyachkani.

pode significar em sentido de figurinos, de energias, de presença? Eu diria que nós nos movemos mais por esse princípio de equivalência: essa ideia da aparição do personagem, do diálogo com tudo que tenha vida. E é algo fundamental na espiritualidade também. Ou seja, as razões para a criação de personagens, de teatralidades, têm que ter a ver com algo a mais do que somente criar uma obra bonita, de atingir um objetivo estético. Tem que haver uma razão de espiritualidade. E daí vem outra coisa que sempre digo que é que nós pagamos pelo teatro que fazemos, de alguma maneira. Porque o Yuyachkani não tem nenhum tipo de patrocínio, nem público nem privado. Temos alguns pequenos fundos, mas empresas não querem agregar sua marca a um produto que é crítico, e isso é também uma dificuldade. Esse financiar seu próprio trabalho de alguma forma se irmana com a condição do brincante que paga pela máscara, que paga pela banda, que paga pela festa, e que brinca por causa de uma devoção. No nosso caso, eu diria que é por causa de uma filiação e de uma fé. E de como essa fé e essa filiação também têm a ver com vir todos os dias até esta casa, por quarenta e oito anos, e persistir no trabalho. Que cheguemos aos cinquenta!

**F Y:** E quais são as diretrizes para o Yuyachkani, depois de tantos anos? Vemos que há uma nova geração que está se aproximando de vocês. Como vocês estão vendo esse assunto de ficarem mais velhos, do tempo que passa? Como vocês vem o grupo hoje e o projetam para o futuro?

**M R:** Eu acredito que não há um apego para que o grupo se institucionalize para seguir existindo. Acredito que como viemos de uma prática efêmera, de alguma maneira isso também diz respeito ao grupo. Não nos interessa que o Yuyachkani sobreviva como uma espécie de marca, não há essa obsessão. Há um passo seguinte ao que estamos, que está mais relacionado ao lado pedagógico, e a sair para o interior. Vamos nos permitir ir ao interior, cada um sozinho, possivelmente, nos reunindo de tempo em tempo para criar. É o que eu imagino. Não dá para saber tanto. Eu adoraria saber como será o final, mas isso não é possível saber, não é? Mas a orientação é essa. E outra orientação agora é criar laboratórios internos nos quais convidamos artistas jovens e de outras disciplinas, não para fazerem apenas uma oficina como vocês fizeram, mas para fazer uma obra. Uma obra que é realizada pelo Yuyachkani, mas não é somente do Yuyachkani. Isso está sendo muito interessante porque as três gerações que estão aí, se nutrem de maneira distinta, ou seja: os velhos, os jovens, os intermediários, gerando umas relações e umas materialidades bem interessantes. Estamos

tratando de escrever tudo o que podemos, e organizar a informação. Não quero falar de metodologia, mas de poder compartilhar as ferramentas. Sou consciente que o tempo passou, e que ainda gozamos de boa saúde, mas que estamos mais perto de lá do que de cá. Estou consciente disso e como diria Pablo Neruda: “Confesso que vivi”. Confessar a vida: é o que temos a fazer agora. Sem nenhum drama, mas em um sentido prático também, e com agradecimento à vida, a esse país maravilhoso, a esta América linda que nos deu tantos amigos queridos e tantas viagens também. Temos muita gratidão.

**F Y:** E como você vê o teatro latino-americano com esse panorama da aproximação de uma ultradireita em vários países? Qual o nosso papel nessa situação? Porque no período das ditaduras dos anos 1960 e 1970, muitos de nós nem havíamos nascido ou éramos muito pequenos. Conhecemos a história e a maneira como os grupos e os artistas compartilharam esse momento de resistência, e agora vemos uma situação que se assemelha ao que aconteceu, e estamos vivendo essa situação, mas sem a experiência do passado, tentando descobrir maneiras de estar, de resistir, de compartilhar experiências. Como você vê esse momento?

**M R:** Acredito que o que mudou de lá para cá foram as formas. Porque agora, por exemplo, é impensável um golpe militar na América Latina. É insustentável. Mas existem outras maneiras de chegar ao poder, e é preciso começar a olhar criticamente sobre os limites do que chamamos de democracia. Me parece que o fanatismo religioso está cumprindo um papel muito forte em tudo isso, e não somente na América, mas no mundo. O tema da etnicidade também, sendo utilizado de uma maneira fascista pela ultradireita. A intolerância frente ao outro. Isso é terrível, e isso está acontecendo no mundo, não somente em nossos países. Na Europa está muito forte, nos Estados Unidos e também na América Latina. Atahualpa del Cioppo dizia que o teatro tem um lugar modesto, mas profundo. Eu gosto disso. Quando começamos a fazer teatro, pensávamos que íamos mudar o mundo, fazer a revolução, que nossa obra iria convocar uma greve para a próxima semana. Não acredito que essa ilusão tenha morrido, mas essa ilusão se converteu agora na própria cena: que o espectador sinta seu potencial de ser diferente junto com os atores na sala de espetáculo, no espaço público, nessa comunidade efêmera que se emancipa, que se libera em um momento, e todo seu universo criativo sai à luz. Não quero ser pessimista, não o sou, e tenho muita fé na cultura, no que fazemos, nesse trabalho modesto mas intenso e profundo como diria Atahualpa del Cioppo. Acho que na América Latina sempre houve um pêndulo entre

democracia e ditadura, entre esquerda e direita. Mas acho que agora vivemos em um contexto de um capitalismo extremo na face feroz do neoliberalismo onde não há recursos nem identidades que sejam respeitados, e não há nenhum respeito pelo patrimônio natural, nem cultural, nem pela memória histórica, e é um capitalismo selvagem. E é nesse contexto que nos cabe viver, sabendo que provavelmente não poderemos fazer grandes obras que consigam mudar isso, mas não abandonando nunca o sentido crítico de nosso trabalho. Não nos rendermos. Não optar pelo entretenimento fácil, não nos abandonarmos. Resistir. Mesmo porque a história de nossa cultura é essa. E quando falamos de equivalências, também é preciso ver essas equivalências dessa resistência ao colonialismo, e como nos cabe resistir hoje frente ao neocolonialismo.

**F Y:** Criar microrrevoluções. Como assistir *Discurso de promoción*<sup>12</sup> criou uma microrrevolução em mim e penso que também no Grupo como um todo.

**M R:** Penso que também temos que entender que pensávamos a política como o grande discurso das ruas. Mas creio que as novas gerações entendem a política desde as microações e que tudo que é pessoal é também político. E isso passa pelo que você come, o que faz, o espaço que usa em relação ao outro, com como você se compromete com sua comunidade e com sua família. Acredito que se entendermos a política desde esse lugar, será muito mais interessante do que pensar no grande discurso de transformação social.

**D S:** Algum dia durante o 11º Laboratorio Abierto<sup>13</sup>, você disse algo sobre antes a obra visar mobilizar o público para agir depois e agora a obra ser a própria mobilização em si.

**M R:** Exatamente. E isso nos fez mudar muito. Porque agora o que nos interessa mais é gerar um acontecimento, e estamos treinando nossos atores para que não pensem em construir um personagem, mas em construir uma relação com o outro. E essa relação com o outro demanda muitos comportamentos cênicos possíveis. Desde mover uma mesa, conectar um projetor, oferecer algo para alguém. Essa maneira de estar presente que não significa somente sair e gerar uma condição totalmente extracotidiana e que corresponda a uma maneira de “construção de personagem” ou de instalar uma completa ficção. Mas sim como esse ator, essa atriz, esse cidadão, essa cidadã estão convocando uma reunião. E é a razão

---

<sup>12</sup> Espetáculo mais recente do Yuyachkani, estreado em 2017.

<sup>13</sup> Ação pedagógica anualmente desenvolvida pelo Yuyachkani, durante uma semana, sempre no período de 1º a 08 de Agosto.

desse convite que vai determinar como os atores recebem o espectador, como negociam com ele, e como criam vínculos no espaço. *Sin título técnica mixta* foi a primeira obra que nos deu essa noção de liberar o espaço de estar condenado ao teatro italiano. Aí compartilhávamos um espaço que era como o depósito de um museu. Os espectadores chegavam e os atores estavam documentando informações nos seus corpos e depois começavam diferentes momentos que expunham teatralidades de diferentes origens. Em *Discurso de promoción* também há uma negociação dos corpos dos espectadores no espaço, porque entram cento e cinquenta pessoas e há trinta e sete cadeiras disponíveis. Essa incomodidade também tem a ver com o convite que se faz ao espectador para que ele também faça parte da construção. Não estamos o convidando para um almoço, mas sim para a preparação conjunta dessa refeição. Há que fazê-la juntos. Devo confessar que é uma zona bem difícil de entender. Porque os atores sempre têm resistência e querem estar na sua zona de conforto. E já não se trata apenas de se distanciar do teatro hegemônico pelos conteúdos. Passa por tudo: pelo espaço, pelo ator, pelo público, por todos os componentes. Tudo tem que ser desconstruído, e o espectador também, porque o espectador busca um lugar cômodo, um lugar aprazível onde ele possa dizer: “Convençam-me, o que é que vocês estão representando agora?”. Mas como são esses novos comportamentos? Eu não sei. Mas há que acompanhar o espectador na descoberta desta nova condição que é antes de tudo uma condição criadora. O espectador não é um consumidor, um cliente, e sim um interlocutor. Um interlocutor criador. É a outra metade da laranja. E como é essa outra metade da laranja? Acredito que pensar nisso nos dá um plano infinito de possibilidades. Então há de se pensar antes no evento, em uma organização do espaço onde as vozes e os corpos de todos que estejam no evento possam ser importantes.

**Camille Carvalho:** Tenho uma pergunta relacionada às pessoas de Paucartambo. Eu estava numa loja comprando água, no dia da Guerrilha<sup>14</sup>, e estava com pressa porque precisava encontrar um lugar para ficar, já que tinha muita gente. E perguntei para as pessoas: “O que vocês estão fazendo aqui? Vocês não vão ver a Guerrilha?”. E elas disseram que não, porque havia muita gente. Fiquei me perguntando se isso ocorria só com essa família dessa

---

<sup>14</sup> No terceiro dia de festa, a ação principal acontece na praça principal de Paucartambo, onde os Q’olla e os Chunchos se enfrentam em um conflito final, conhecido como *Guerrilla*. A derrota dos Q’olla pelos Chunchos assegura que a imagem da Virgem do Carmo permanecerá por mais um ano no povoado de Paucartambo, até os próximos festejos nos quais os Q’olla retornarão para tentar mais uma vez reivindicá-la.

loja. Como mudou a relação dos moradores de Paucartambo com a Festa, já que tem muitos turistas, muita gente de fora? Ao mesmo tempo eu via as pessoas se relacionando o tempo todo com os brincantes. Como você frequenta a festa há mais de vinte anos, como você vê essa relação dos moradores que não estão nas comparsas com a Festa?



Sagra durante a Guerrilha. Ao fundo, Qhapac Chunchos. Foto: Rafael Telles.

**MR:** Eu acredito que há muitas maneiras de se estar na Festa. Possivelmente, pelo nosso ofício, a maneira que mais nos interessa é a festiva, então estaremos na Guerrilha. Mas você se levantou às seis horas da manhã para estar na primeira missa? Não. Essa senhora que não vai à Guerrilha, vai estar nessa missa do despertar, às quatro ou às seis da manhã, e para ela isso é o importante. O pão é um outro assunto importante em Paucartambo, o forno onde ele vai ser assado. Ou seja, há uma série de atividades paralelas que sustentam a Festa. Também temos que ter em conta que em termos econômicos esses dias são importantes para os moradores, porque é um povoado vazio o restante do ano, e que durante três dias está lotado. Então há muitas maneiras de estar na Festa, e o elemento econômico também é importante. Por exemplo, há mais de vinte e cinco anos o Papa João Paulo veio coroar a Virgem do Carmo e houve uma grande discussão em Paucartambo se o Papa deveria ir à

Paucartambo coroa-la, ou se a Virgem deveria ir a Cusco esperá-lo. Foi interessante porque obviamente muita gente queria que Paucartambo fosse o epicentro, porque havia seguramente uma questão econômica nisso, mas também porque havia um assunto relacionado ao rito e à memória, porque se discutiu que se a Virgem saísse em direção a Cusco, os Q'olla poderiam raptá-la no caminho. Não sei se foi de brincadeira ou a sério, mas houve essa discussão. Existe esse relato. E obviamente a Virgem foi, e foi muito bem cuidada e chegou à Cusco muito completa, felizmente. Mas houve essa discussão, e alguns de Paucartambo falaram: “Eu pago o helicóptero para que o Papa venha coroa-la aqui!”. Mas voltando à sua questão, há muitas maneiras de se estar na Festa, mas também entendo que os pautarcambinos têm que aproveitar as oportunidades econômicas desses dias.

**F Y:** Eu fiquei de fora da Guerrilha, porque estava muito cheio e não encontrei um lugar para ficar. Então eu fiquei ao redor da praça, caminhando. Em primeiro lugar: tem muita gente, porque no resto do povoado havia muita gente, mesmo com toda a concentração na praça. E em segundo, há muita vida que acontece em paralelo nesse momento. Penso que quando estamos nas atividades principais acreditamos que o povoado inteiro esteja ali, mas não, tem muita coisa acontecendo o tempo todo. Eu penso que é isso que o Diogo disse no começo: todo o povoado fica em estado de jogo. No primeiro dia eu caminhava em direção ao restaurante e cruzei com um Wayra que caminhava sozinho, com toda sua elegância e se relacionava com todo mundo. Eu o acompanhei por muito tempo e ele estava o tempo todo no estado. Os Maqtas passavam por ele, beijavam sua mão. Quando chegamos no final da ponte, uns Maqtas o convidaram para ir a algum lugar e ele os seguiu. Então acho que o jogo não está somente nas atividades principais, mas em todas as partes. Há muitas maneiras de disfrutar também desta parte do jogo e isso me fascinou muito.

**D S:** E ao mesmo tempo quando você citou o assombro, acredito que para mim foi bastante interessante ver como podemos ver esse assombro nos figurinos e nas figuras de Paucartambo, mas também perceber como ele está presente também em *Discurso de promoción*. Por exemplo, no início, quando temos algo estabelecido e irrompe uma banda marcial e, quando por muitas vezes, há muita informação e você não sabe direito nem para onde direcionar seu olhar. Acho que aí vemos uma equivalência do assombro de Paucartambo.

**F Y:** Qual é a próxima coisa que vem? Como vão nos surpreender?

**D S:** É como o primeiro dia em Paucartambo, quando chegamos e estamos em uma praça na qual não sabemos o que vai acontecer, e chegam os Majeños com seus cavalos, e do outro lado já chega outra comparsa, e com tanta informação você fica realmente assombrado, fora da realidade. E é interessante ver como isso está processado em *Discurso de promoción*.

**Ana Julia Marko:** De tudo que ouvi nestes últimos dias, desde o Laboratório que também acompanhei, e para além da pesquisa do meu doutorado, é muito bonito te ouvir, Miguel, e perceber que, como em Paucartambo, as coisas têm múltiplos focos, múltiplas maneiras de se pensar e de fazer teatro hoje e nesses quarenta e oito anos. É como se estivéssemos na praça de Paucartambo e chegassem as dezenove comparsas cada uma em seu momento na Festa, e que são distintas, mas todas falam de uma mesma coisa. E essa coisa tem a ver com memória, com escrever uma história que não é a hegemônica, com construir uma linguagem que não é hegemônica, com dar vozes a outras pessoas que não são as que constam no Quadro da Independência, com maneiras diferentes de fazer teatro. Me parece interessante ver como Paucartambo entra nisso, como o Laboratório entra, como as criações de vocês entram nisso, e agora, com essa minha imersão mais profunda no trabalho de vocês, é impressionante ver como nele há tanta diversidade, como há tantas cores diferentes, mas que pintam um mesmo quadro. E como vocês se nutrem de tantas fontes, ainda que exista uma matriz que as une. E quando você diz que depois dos cinquenta anos, o que continuarão fazendo é o pedagógico, é muito maluco, porque para mim *Discurso de promoción* é pedagógico. Ele é uma ação pedagógica e política. É muito difícil separar ou classificar academicamente o que é o pedagógico e o que é o artístico. Tudo está mesclado como na praça de Paucartambo. Você poderia falar mais sobre como pensa que será esse pedagógico? Serão oficinas que cada um de vocês oferecerá saindo daqui da Casa Yuyachkani, ou será levar os espetáculos para outros lugares, ou fazer mais laboratórios? Porque para mim tudo o que vocês têm feito ao longo desses anos, é pedagógico. É pedagógico desde o sentido de ter a responsabilidade de realizar uma ação no mundo não para fazer a revolução, mas para convidar as pessoas a pensar as coisas de outro ponto de vista, construir linguagens dissidentes, pensar outras narrativas. Isso vocês fazem há quarenta e oito anos. Então o que mais? Qual é o legado, a herança que querem que continue depois? Ou o legado já está aí, em andamento?

**M R:** É interessante essa pergunta porque me remete à origem do Yuyachkani, há quase cinquenta anos. Éramos um grupo de jovens que um professor recrutou, e com ele aprendemos essa noção de grupo. Nos reuníamos em sua casa todas as noites, e quando crescemos, ou seja, deixamos a escola e entramos na Universidade, houve a inquietude de pensar os temas deste grupo que se chamou Yego Teatro Comprometido não somente em termos geracionais, mas também sociais e políticos. O diretor colocou seus limites, e disse: “Vou até aqui”. Porque ele havia conhecido Augusto Boal, e havia se comovido muito, mas disse: “Não quero que esse seja o meu futuro”. Então o grupo termina. Mas antes, havíamos feito uma apresentação em um bairro popular, de migrantes, e os jovens desse bairro nos disseram que se quiséssemos fazer teatro popular, devíamos ir fazer teatro com eles. “Por que vocês só vêm de visita aos domingos? Por que não fazem teatro conosco?”. Quando o antigo grupo terminou, nos reunimos na casa de Teresa e Rebeca<sup>15</sup> e nos perguntamos porque não retomávamos o trabalho neste bairro. E fomos até lá, nesse bairro que se chama El Agustino, e começamos a fazer teatro sem saber nada, porque éramos muito jovens, muito ignorantes, mas queríamos aprender. Foi interessante que queríamos aprender com eles. Acredito que essa foi uma lição de vida importante: nunca nos colocar por cima do outro, mas tentar aprender com ele. Confessar nossa ignorância, confessar nossos limites, e jogar com eles. E acredito que agora, no final do ciclo, que é um grande ciclo, afinal cinquenta anos é meio século, eu acredito que seguimos aprendendo com os outros. Em um país tão diverso como o nosso, falamos muito de teatralidades originárias, falamos muito dessas memórias que não são vistas e que não estão visibilizadas, mas temos pouca experiência com essa memória. Eu gostaria, por exemplo, de fazer um laboratório apenas com brincantes das diversas danças que existem por aí, e de construí-las aqui e ver o que nos dão essas danças, a partir desse princípio de reciprocidade, escutá-los sobre o que pensam sobre o que fazem, seus motivos e razões para dançar, e nós, a partir do nosso ofício, como atores ocidentais – e não podemos negar isso –, verificar como poderíamos operar esse princípio de equivalência. Ou seja, a partir desses formatos que todos reconhecemos nessas outras tradições e teatralidades, qual é a equivalência que não signifique simplesmente folclorizar o teatro. Que não signifique somente roubar uma imagem e colocá-la fora de contexto, mas sim, encontrar esse diálogo. Eu adoraria que isso pudesse ser feito de alguma maneira. Vocês devem ter

---

<sup>15</sup> Teresa e Rebeca Ralli, integrantes do Yuyachkani.

visto crianças participando das comparsas em Paucartambo. As crianças se formam aí. Assim como há uma transmissão oral, também há uma transmissão corporal, na qual o corpo vai se modelando, e as crianças vão aprendendo desde pequenas a construção desse outro corpo. Isso também me interessaria muito fazer, mas isso seria muito custoso. Então a única maneira é ir até a fonte, ir a esses lugares e fazer um pouco esse trabalho. Eu me imagino fazendo isso, e imagino que meus companheiros seguramente também vão querer fazê-lo. E não digo em abandonar a cena, mas que não seria prioritário juntar-nos para fazer uma obra. O Laboratório, por exemplo, é um formato que me interessa muito, porque tem um tema, como o que trabalhamos agora, sobre o ator-testemunha. Seguir investigando essa condição de testemunha, estendê-la ao espectador, observar o que significa essa condição em períodos de tempo maiores... Há muitos assuntos a serem investigados. Então acho que é uma mudança de ênfase. A ênfase agora não estaria em criar obras, mas em reaprender com outros e compartilhar um pouco o que foi aprendido. Essa vocação me parece importante. Teresa diz que somos aprendizes com experiência. Mesmo velhos, não retiramos nossa condição de aprendizes.

**F Y:** Você dizia sobre a maneira que se dá a aprendizagem na cultura popular, e lembrei de quando estávamos na Cargo da Waka Waka e havia o toureirozinho e o tourinho, e os dois ficavam brincando o tempo todo. Acho que foi o Helder que perguntou para o tourinho: “Você nunca ganha, sempre é ele quem te pega?” e ele “sim!”. E era incrível como isso já fazia parte da lógica para eles, porque geralmente as crianças sempre querem ganhar, e lá eles já estão aprendendo que neste jogo, é assim que ocorre. Então é uma aprendizagem natural, que não passa muito por pensar a estrutura, mas que já está no corpo, no DNA. Foi uma situação rápida, mas muito bonita de se ver.

**M R:** O filho de Sérgio<sup>16</sup> também brinca, e Sérgio foi um brincante extraordinário. Eu nunca vi outro brincante de touro com essa manipulação. Porque o que vemos agora, às vezes não mede sua energia, e às vezes ele transborda. Sérgio tinha uma capacidade fantástica de jogar com essas qualidades distintas de energia. E isso tem a ver com o que estávamos falando da aprendizagem no local, na comparsa, com as crianças. E como também ele, apesar de já ser um senhor de idade, não deixa seu grupo, está sempre presente. O Salga Q’olla, de

---

<sup>16</sup> Don Sérgio Rodriguez Garcia é caporal vitalício da comparsa Waka Waka. Os Clowns de Shakespeare realizaram outra edição do “Conexão Tramas” com ele. Todas as nove edições do “Conexão Tramas” podem ser acessadas através da página do grupo no Facebook, e em seu canal no YouTube.

quem falamos há pouco, falou que queria brincar por toda sua vida, e que não queria ser caporal, porque quando alguém torna-se caporal, tem que deixar de brincar. Ele não, ele falou quer queria seguir brincando por toda sua vida. Essa necessidade de vida me parece interessante.

**F Y:** Você me lembrou que no último dia vimos na Cargo da Waka Waka a apresentação dos candidatos que querem passar a integrar aquela comparsa. E muitos deles eram de outras. Como isso acontece? Eles mudam de uma comparsa para outra?

**M R:** Pelo que vejo normalmente há uma base familiar. Então, numa mesma família os tios, avôs, irmãos mais velhos foram Chunchos, por exemplo, e assim por diante. Mas às vezes acontecem coisas engraçadas, como termos Chunchos se candidatando a serem Q'ollas, já que são duas comparsas que se enfrentam. Sim, isso das trocas acontece. As comparsas não são tão fechadas.

**F Y:** Acompanhamos também as visitas que as comparsas fazem umas às outras, nas quais eles levam dois engradados de cerveja e recebem da outra exatamente a mesma coisa de presente. Há uma relação bonita entre elas.

**M R:** Nesse sentido há uma reciprocidade. Isso é um assunto importante. Existe uma palavra quéchua que é *ayni*, que é intercâmbio, reciprocidade. *Ayni* é a reciprocidade com a natureza, com tudo que está vivo, com as plantas, com os animais, com as montanhas, com a lagoa. Tudo está personificado. É uma relação de reciprocidade e agradecimento não somente entre os seres humanos, mas com os animais, com toda a natureza. Essa reciprocidade, esse “hoje eu por você, amanhã você por mim”, é o que você descreve nessas visitas. E é também um espaço de conciliação. Isso é uma lição muito importante para um país como o Peru, no qual tivemos uma guerra fratricida. Essas duas comparsas que estão em guerra durante a Festa, quando esta termina, tiram as máscaras e se abraçam, em um grande espaço de reconciliação. Isso também ressoa para mim na sensação disso que nós peruanos ainda temos pendente, e que ainda dói, que são as feridas da guerra.

**A J M:** A Violência<sup>17</sup>, durante seus vinte anos, de alguma forma transformou ou chegou à Festa? O povoado de Paucartambo sofreu diretamente com o conflito?

**M R:** Cusco justamente não foi uma zona muito afetada, então a Festa não foi afetada.

---

<sup>17</sup> Ana Julia faz alusão ao conflito armado no Peru, compreendido entre os anos 1980 e 2000, conhecido como “La Violencia”.

**Helder Vasconcelos:** Eu não tenho uma pergunta, mas um convite: que vocês venham conhecer o Carnaval de Olinda e Recife. É a cidade onde eu vivo, e lá temos um grande carnaval que tem muitas relações com a Festa da Virgem do Carmo.

**M R:** Eu acho que essa é uma tarefa pendente. É uma tarefa pendente nos perguntarmos desde nossa América, como se fosse uma pergunta inicial: do que falamos quando falamos de teatro, e desde quando? Para que possamos problematizar essas fontes, essas raízes. Eu falo sempre em raízes. Uma vez, em um debate no Brasil, eu tinha um colega ao lado que falava: “Eu não falo em raízes porque eu não sou um tubérculo!” e eu falava: “Eu sim, porque eu sou uma batata!”. Eu acho que às vezes há um entendimento rígido sobre quando alguém fala sobre raízes ou fontes. Mas eu falo sobre isso sob o viés da necessidade do presente. Eu preciso delas para me liberar da hegemonia do pensamento hegemônico, como diretor, bem como os atores também o precisam. Preciso olhar para essa origem, não para ser original, mas para justamente ver a origem. Porque todas essas nossas obras que aparentemente são muito contemporâneas, modernas, têm uma origem muito antiga, têm uma origem nessas performatividades ou teatralidades originárias. Não é uma nostalgia do passado, mas sim integrá-lo ao que está vivo e que me ensina poderosamente.

**Dudu Galvão:** Uma coisa bonita também sobre essa relação em que o teatro se transforma, é que esse projeto foi para nós uma grande abertura. Somos um grupo de teatro com vinte e cinco anos, e que há seis anos, com a situação política do Brasil, começamos a olhar cada vez mais para a rua, para transformar nosso teatro também em algo diferente, com novas inspirações. E ir para as festas, e descobrir que podemos fazer teatro também na estrutura do nosso Boi, e a partir do contato com o Yuyachkani e com o Malayerba no Equador, conseguir ver a nós mesmos nesses grupos. Quando, por exemplo, você diz que o Yuyachkani começou na escola e os Clowns também começaram na escola, com um professor. Parece que estamos diante de espelhos e me dá muita alegria saber que somos irmãos e que podemos aprender a todo tempo, e mudar nossa forma sem negar quem somos. Este projeto é como um presente, e é uma grande honra estar aqui, ter realizando nosso cortejo ontem, e me tocou muito o fato de estarmos encerrando essa etapa do projeto aqui no Peru. É uma grande felicidade perceber as relações que temos com vocês.

**M R:** E a prova disso é como as pessoas receberam o Boi de vocês. Elas o receberam com muito carinho, com muito assombro também, porque era algo distante, mas próximo ao

mesmo tempo. Aqui não temos no nosso imaginário a brincadeira do boi, mas ele se parecia a algo que temos, por seus princípios. Me parece muito interessante isso de estabelecer estudos comparados. Como se geram dinâmicas que nos pertencem? Elas são nossas, são de nossa América. E acho que a resposta que vocês tiveram do público tem que nos deixar mais do que felizes.



Cortejo do Boi Galado Vagamundo pelas ruas de Lima/Peru. Foto: Rafael Telles.

**DS:** Quando descemos o Boi do carro no estacionamento próximo de onde iniciamos o cortejo, havia um senhor ao lado que nos perguntou: “Ah, de que província vocês são?”. Foi muito engraçado, porque para ele, éramos peruanos, não havia essa diferenciação.

**FY:** Com relação às raízes, Camille falava que ontem todas as vezes que cantávamos nossa canção que diz “nessa terra ancestral”, ela ficava emocionada. E para mim, que estou no Peru pela primeira vez, estou muito encantado por esse país, pela relação que vocês tem com essas raízes. E de como elas permanecem na pele dos peruanos, no teatro do Yuyachkani, e para mim foi uma grande aula para tentar transformar as minhas relações com as raízes do nosso país. Foi uma aprendizagem tremenda para mim. Gostaria de agradecer a você e a todos os integrantes do Yuyachkani, pela maneira como nos receberam. Foi uma honra para nós. Agradecer por hoje, que foi uma aula de teatro, de cultura popular, de vida,

de política, de tudo. Já disse isso sobre Arístides Vargas e Charo Frances, e digo agora para você, porque digo isso no Brasil em oficinas e aulas: esse processo no qual estamos descobrindo a América Latina me fez perceber que se não houvesse um eurocentrismo, grandes mestres como vocês teriam o reconhecimento que têm Peter Brook, Meyerhold e Barba. É uma honra estar aqui, e em nome de todo o Grupo, gostaria de agradecer pela oportunidade de estar próximo.

**M R:** Eu gostaria de repetir o que disse no início. Estamos muito felizes de tê-los recebido, pois é como encontrar familiares que não se viam há muito tempo. E é isso que senti nos espectadores de ontem também. “De que província são?”. É porque há essa



familiaridade, que sentimos. Essa é a casa de vocês, de coração aberto para que voltem. Obrigado.

Da esquerda para direita: Miguel Rubio, Paula Queiroz, Ana Correa, Helder Vasconcelos, Fernando Yamamoto, Ana Julia Marko, Diogo Spinelli, Camille Carvalho, Rafael Telles e Dudu Galvão. Foto: Rafael Telles.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em abril de 2021.