



RITUALIDADES EM CENA

A presença de José María Arguedas em *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, um *wanka* moderno¹

RITUALIDADES EN ESCENA

la presencia de José María Arguedas en *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, un *wanka* moderno

RITUALITIES ON STAGE

the presence of José María Arguedas in *Cartas de Chimbote* (2015), by Yuyachkani, a modern *wanka*

Carla Dameane Pereira de Souza (UFBA / PPGLitCult /PUCP²)

carladameane@gmail.com

Resumo

O texto dramático *Tragedia del fin de Atau Wallpa* encontrado e publicado pelo quechua boliviano Jesús Lara, em 1955 e cuja contexto de produção, segundo Ricardo Silva-Santisteban (2000), é por volta de 1871, possui esteticamente a forma de uma tragédia e, de acordo com Antonio Cornejo Polar (2003, p. 49), trata-se do texto andino “más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida”. A atualidade textual do drama quéchuwa refere-se às características formais que o associam a um tipo muito específico de dramaturgias nas quais estão presentes os rituais próprios da cosmogonia andina e, por sua vez, com a história de personagens, neste caso, a do Inca Atahualpa, que se confunde com a história de uma coletividade. Neste artigo pretendo realizar uma reflexão teórica sobre o termo *wanka* a partir da criação coletiva *Cartas de Chimbote* (2015), do Grupo Cultural Yuyachkani, ressaltando as seguintes questões: de que maneira Yuyachkani leva à cena a biografia e os escritos literários, ficcionais, antropológicos e autobiográficos de José María Arguedas? É possível qualificar a obra como um *wanka* moderno que conta uma história de lutas histórico-sociais e, por sua vez, a celebração da vida e da obra de Arguedas? Com estas reflexões e a análise do texto dramático e do texto espetacular *Cartas de Chimbote* será possível avaliar o alcance da palavra e da voz literária arguediana no teatro.

¹ Este texto é uma versão em língua portuguesa do artigo “Ritualidades en escena: la presencia de José María Arguedas en *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, y la teorización del *wanka* moderno”, publicado em: ESPEZUA, Dorian; FERREIRA, Rocío; MAMANI, Mauro (Editores). **Descolonizando las teorías y metodologías**. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar – CELAP, 2019, p. 163-180.

² Em referência a minha afiliação acadêmica à Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) durante o período em que desenvolvi meu projeto de pesquisa de pós-doutorado *Sujeitos andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes*, entre agosto de 2018 e agosto de 2019, em Lima, Peru. Sinalizo a relevância da instituição para que os objetivos desse projeto pudessem ser alcançados.

Palavras chave: Teatro Peruano; Yuyachkani; José María Arguedas

Resumen

La *Tragedia del fin de Atau Wallpa* descubierto por el quechuísta boliviano Jesús Lara, en 1955 y cuya fecha, según Ricardo Silva-Santisteban (2000), procede del 1871, posee estéticamente la forma de una tragedia y, de acuerdo con Antonio Cornejo Polar (2003), es el texto andino “más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida”. La actualidad textual del drama quechua tiene que ver, seguramente, con las características formales que la asocian a un tipo muy específico de dramaturgias en las que hacen presentes los ritos propios de la cosmogonía andina y, por su parte, con la historia de personajes históricos, en este caso, el Inca Atahualpa, que se confunde con la historia de una colectividad. En este trabajo pretendo realizar una reflexión teórica acerca del término *wanka* a partir de la creación colectiva *Cartas de Chimbote* (2015), del Grupo Cultural Yuyachkani, resaltando las siguientes cuestiones: ¿De qué manera Yuyachkani pone en escena la biografía y los escritos literarios ficcionales, antropológicos y autobiográficos de José María Arguedas? ¿Es posible calificar la obra como un *wanka* moderno que cuenta una historia de luchas histórico-sociales y a la vez la celebración de la vida y la obra de Arguedas? Con estas reflexiones y el análisis del texto dramático y del texto espectacular *Cartas de Chimbote* será posible evaluar el alcance de la palabra y de la voz literaria arguediana en el teatro.

Palabras clave: Teatro Peruano; Yuyachkani; José María Arguedas

Abstract

The *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, discovered by the Bolivian Quechua scholar Jesús Lara, in 1955 and whose origin dates back to 1871, according to Ricardo Silva-Santisteban (2000), has the aesthetic characteristics of a tragedy and, according to Antonio Cornejo Polar (2003, p. 49), is the most ancient Andean text and the one with the most social topicality. The currentness of this Quechua drama text is certainly related to the formal characteristics which associate it to a specific type of dramaturgies where the rituals inherent to the Andean cosmogony can be found, and to the history of public figures, in this case, the Inca Atahualpa, which corresponds to the history of a collectiveness. In this work I propose a critical and theoretical reflection on the term *wanka*, based on the collective creation *Cartas de Chimbote* (2015), by the Cultural Company Yuyachkani, highlighting the following questions: How does Yuyachkani reenact the biography and the anthropological, autobiographic, and literary fictional writing of José María Arguedas? Is it possible to classify that work as a modern *wanka* which tells a story of historical and social struggles as well as the celebration of life and Arguedas's work? With these reflections and the analysis of the dramatic writing and the spectacle text *Cartas de Chimbote* it will be

possible to measure the reach of the word and the literary voice of Arguedas in the theater.

Keywords: Peruvian Theater; Yuyachkani; José María Arguedas

Introdução: considerações sobre o *wanka*

O texto dramático *Tragedia del fin de Atau Wallpa* encontrado e publicado pelo quechuista boliviano Jesús Lara, em 1955 e cuja contexto de produção, segundo Ricardo Silva-Santisteban (2000), é por volta de 1871, possui esteticamente a forma de uma tragédia e, de acordo com Antonio Cornejo Polar (2003, p. 49), trata-se do texto andino “mais arcaico e com vigência social e literária mais prolongada e ininterrupta”^{3,4}. A atualidade textual e temática do drama quéchua refere-se às características formais que o associam a um tipo muito específico de dramaturgias nas quais estão presentes os rituais próprios da cosmogonia andina e, por sua vez, com a história de personagens históricos, neste caso, a do Inca Atahualpa, que se confunde com a história de uma coletividade, a dos incas e de demais etnias que sofreram a invasão de seus territórios e a violência da incursão colonizadora no século XVI. Apesar das distintas versões da morte de Atahualpa registradas ao longo do tempo, Cornejo Polar (2003, p. 53) é contundente ao afirmar, fazendo alusão a este *wanka* que “a maioria das versões que chegaram até nós mostram uma relativa hegemonia da cosmogonia da consciência indígena e formam parte com maior ou menor claridade de suas estratégias de resistência e reivindicação”⁵. Para o desenvolvimento das reflexões que pretendemos apresentar neste trabalho, interessa-nos refletir sobre o termo *wanka* relacionado ao teatro peruano contemporâneo, especificamente, com a obra *Cartas de Chimbote* (2015), do Grupo Cultural Yuyachkani.

O termo *wanka* aparece relacionado à tragédia na *Antología General de Teatro Peruano I – Teatro Quechua*, recopilado por Ricardo Silva-Santisteban, como um termo que está presente no título quéchua do texto dramático, *Atau Wallpa p’uchukakuyninpa wankan*. Segundo Silva-Santisteban, o elemento decisivo para ressaltar a antiguidade do manuscrito é

³“más arcaico y con vigencia social y literaria más prolongada e ininterrumpida” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 49).

⁴ Optei por trazer as citações em idioma estrangeiro para as notas de rodapé e deixar as traduções, realizadas por mim, no corpo do texto a fim de favorecer a fluidez da leitura.

⁵ “la mayoría de las versiones que han llegado hasta nosotros, muestran una relativa hegemonía de la cosmogonía de la consciencia indígena y forman parte con mayor o menor claridad de sus estrategias de resistencia y reivindicación” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 53).

o “movimento cênico do wanka, que é único entre as obras dramáticas da dramaturgia quéchua que se salvaram (2000, p. XXVI)⁶. Contudo, quais elementos caracterizam ou constituem este movimento cênico ao que Silva-Santisteban faz referência? De um lado, ele se refere à participação dos personagens históricos quanto às mudanças de cena, à presença da dança e da música, à presença de oráculos e principalmente porque “ocorre um transtorno cósmico, político e social. Com a morte de Atawallpa desmorona-se também uma sociedade cujos súditos ficam agora desamparados”⁷ (2000, p. XXVIII).

Nas investigações realizadas em dicionários e gramáticas da *Runa Simi* – língua quéchua – não encontrei informações mais consistentes sobre este termo, apenas palavras que possuem tal prefixo, é o caso, por exemplo, do verbo chorar “*waqay*”. Na *Nueva Corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala (Tomo I, 2005, p. 245-246), no capítulo no qual o autor descreve as festas do Peru antigo, conta-nos sobre uma dança, da região do Condesuyo. Nesta dança oferecia-se, segundo o relato, homenagens aos corpos ausentes dos mortos. Na descrição Guamán Poma de Ayala está falando de uma dança, *Arnayay*, para representar cadáveres, o *Aia milla sainata*⁸. Para esta dança, os dançarinos ou dançarinas vestem-se com um *unku*, um tipo de túnica coberta de plumas. Na altura do rosto estas plumas formam um círculo ao redor de uma máscara. Os dançarinos ou dançarinas estão acompanhados musicalmente por uma mulher que dança trazendo em sua mão um *wankar*⁹, e por outras mulheres que cantam em coro seus *hayllies*¹⁰.

A palavra *wanka* aparece também na obra antropológica e cultural de José María Arguedas, Tomo VII, Vol. 2, em referência a um mito serrano. O mito refere-se a uma pedra de grandes dimensões que se localizava, há muito tempo, em um enorme lago próximo às províncias de Jauja e Huancayo. Sendo visível apenas nas primeiras horas do dia, sobre a

⁶ “el movimiento escénico del wanka, que es único entre las obras dramáticas de la dramaturgia quechua que se han salvado” (SILVA-SANTISTEBAN, 2000, p. XXVI).

⁷ “ocurre un trastorno cósmico, político y social. Con la muerte de Atawallpa se desmorona también una sociedad cuyos súbditos quedan ahora desvalidos” (SILVA-SANTISTEBAN, 2000, p. XXVIII).

⁸ A *palabra Aya* é um substantivo que significa cadáver. *Millay* é adjetivo, significa feio ou repulsivo e *sainata* se refere à máscara.

⁹ Segundo Abdón Yaranga Valderrama (p. 171), el *wankar kamayo* é um instrumento de percussão pré-hispânico, que se leva em uma das mãos, enquanto a outra toca-o com uma baqueta; é acompanhado por uma *quena*.

¹⁰ Cantos triunfais.

pedra aparecia “um venerável ancião com barbas de felino, acompanhado por dois misteriosos personagens”¹¹ (ARGUEDAS, Tomo VII, Vol. 2. 2012a, p. 73).

Com o passar do tempo e das mudanças naturais e climáticas, segundo Arguedas, onde se localizada a *wanka*, no momento em que ele escreve esta narração, haviam construído um hotel para turistas. Ainda assim, conta-nos que nas festividades desse lugar essa divindade *wanka*, nomeada pelos sujeitos originários dessa localidade, é celebrada por todos “com grande pompa e solenidade”¹² (ARGUEDAS, Tomo VII, Vol. 2. 2012a, p. 73). Já no Livro IX, Vol. 4, também de sua obra antropológica e cultural Arguedas apresenta ao leitor a tradução de uma elegia quéchua anônima chamada “Apu Inka Atawallpaman”, recolhida por J. M. Farfán, publicada por primeira vez em 1955¹³. Ao comentar sobre a elegia, recorda que Jesús Lara o classifica como um *wanka*, mas sem comentar o termo. Arguedas, ao invés disso, destaca a ideia de que esta elegia não é precedente do período incaico, como considera Jesús Lara, já que “as características da poesia incaica não podem ser descritas de forma conclusiva porque precisa-se de material literário suficiente”¹⁴ (ARGUEDAS, Tomo IX, Vol. 4, 2012 b, p. 18); além disso, adverte que “a ausência de dados objetivos não pode ser substituída pelo entusiasmo”¹⁵ (ARGUEDAS, Tomo IX, Vol. 4, 2012 b, p. 18). Ainda assim, interessam-me as reflexões deixadas por Arguedas sobre a elegia, embora seus comentários relacionem-se mais com argumentar que não foi escrita imediatamente depois da execução de Atahualpa, se não, a certa distância histórica, quando sua figura já havia se convertido em símbolo da resistência dos sujeitos andinos diante do domínio espanhol no período de consolidação da conquista e da colonização.

Com estas poucas e diversas informações, concluí minha consulta com uma ideia muito geral sobre o que foi e é o *wanka*. Ao mesmo tempo, este termo apresenta-se para mim como um conceito genuíno de práticas de encenação que pode caracterizar dramaturgias modernas nas quais os elementos e partes da tragédia clássica, considerando o que foi exposto

¹¹ “un venerable anciano con barbas de felino, acompañado de dos misteriosos personajes” (Arguedas, Obra Antropológica y Cultural, Tomo VII, Vol. 2. p. 73).

¹² “con gran pompa y solemnidad” (ARGUEDAS, Tomo VII, Vol. 2, 2012a, p. 73).

¹³ Segundo o volume IX das obras completas de Arguedas, “Obra Antropológica y Cultural 4”, a elegia foi publicada pela primeira vez por Juan Mejía Baca & P. L. em Villanueva Editores, Lima, 23 de dezembro, no ano de 1995, em uma edição não disponível para venda.

¹⁴ “las características de la poesía incaica no han podido ser concluyentemente fijadas porque se carece de material literario suficiente” (ARGUEDAS, Tomo IX, Vol. 4, 2012b, p. 18).

¹⁵ “la ausencia de datos objetivos no puede ser suplida por el entusiasmo” (ARGUEDAS, Obra, Tomo IX, Vol. 4, 2012 b, p. 18).

por Aristóteles em *Poética*, (2008, p. 59) sobretudo em relação ao *pathos*, ao prólogo, aos episódios, ao coro e ao êxodo, também se fazem presentes. Esses elementos trágicos fazem parte do *wanka* sem descaracterizá-lo como um gênero teatral na qual a morte, os rituais e as festividades funerárias pré-hispânicas aparecem como tema e associados à estrutura cênica. Neste caso, entendo que os *wanka* estão associados à rememoração sistemática da morte de um personagem, seja esta uma personalidade histórica como é o caso de de Atahualpa ou uma divindade tutelar relacionada à cosmogonia como é o caso da pedra que deu origem às festividades dos *wankas* na narração que nos conta Arguedas. Importa-me, sobretudo, que esse personagem celebrado no *wanka* alcance uma simbologia diante de uma coletividade, de modo que sua vida seja para sempre celebrada com propósitos de manter e rever sua memória – sua vida e seus feitos. No caso do *wanka* que rememora a morte do Inca, ele se dá, segundo Cornejo Polar, através de uma

(...) inversão das condições discursivas das crônicas, evidentemente, inscritas na escritura (com exceção de desenhos que incluem algumas crônicas indígenas) e apenas evocativas do horizonte da palavra falada, mas também supõe um desvio definido com respeito a sua própria base escritural: se em sua azarada conservação se evidencia um respeito quase religioso pela letra (ainda que a distorcionem porque em última instância é a linguagem desconhecida do outro), aqui a voz impõe condições e expande sua capacidade de convocatória social.¹⁶ (CORNEJO POLAR, p. 74-75).

A ideia de circulação dos discursos e das escrituras na *Tragedia del fin de Atau Wallpa* como gênero dramático e espetacular pareceu-me interessante desde a primeira vez que o li, pelo modo como esses discursos convocam uma adesão comunitária, mas também por reconstruir os últimos dias de vida do Inca e assim desenhar sua imagem de homem público. Ao assistir pela primeira vez a montagem *Cartas de Chimbote* (2015), ao ver em cena a invocação da presença e a celebração da memória de José María Arguedas, percebi que no que se refere à construção da dramaturgia havia alguns aspectos semelhantes à *Tragedia del fin de Atau Wallpa*; essa percepção de espectadora interessada levou-me a revisitar esta tragédia a fim de com ela estabelecer um diálogo, dando frescor ao *wanka* e oferecendo uma leitura à obra homenagem a Arguedas.

¹⁶ (...) inversión de las condiciones discursivas de las crónicas, evidentemente, inscritas en la escritura (salvo dibujos que incluyen algunas crónicas indígenas) y apenas evocativas del horizonte de la palabra hablada, pero también supone una definida desviación con respecto a su propia base escritural: si en su azarosa conservación se evidencia un respecto casi religioso por la letra (aunque se la distorsiona porque en última instancia es el desconocido lenguaje del otro), aquí la voz impone condiciones y expande su capacidad de convocatoria social. (CORNEJO POLAR, p. 74-75).

Neste trabalho, pretendo realizar uma reflexão teórica sobre o termo *wanka* a partir da criação coletiva *Cartas de Chimbote* (2015), do Grupo Cultural Yuyachkani, a partir da perspectiva de que se trata de uma dramaturgia própria a nossa modernidade, quer dizer, trata-se de um *wanka* moderno que recria na cena o homem e o intelectual José María Arguedas como personagem e personalidade pública a partir da reconstituição de sua vida no teatro. A metodologia de trabalho tem como base a análise do texto dramático e do texto espetacular relacionando-o com outros diálogos que o Grupo Cultural Yuyachkani estabelece com a obra literária e antropológica de José María Arguedas. Na análise pretendo destacar as características da linguagem teatral contemporânea em diálogo com a concepção do *wanka* sobre o qual apresentei nesta introdução.

Sobre as vidas inacabadas em cena



Imagem 1. Foto de Carla Dameane. Programa de Mão. Arguedas en la Plaza Mayor, de Yuyachkani. 19 de julho de 2011.

Foi durante a realização da primeira edição do Congresso Internacional de Teorías, Crítica e Historias Literarias Latino Americanas Antonio Cornejo Polar, realizado em julho de 2016 que pude assistir a duas apresentações de *Cartas de Chimbote*, na Casa

Yuyachkani¹⁷. Mas é importante recuperar aqui uma memória pessoal, de 2011, quando pela primeira vez estive em Lima para participar do “Encuentro Internacional: Memorias y Re/presentaciones en la escena Latinoamericana Contemporánea” e do “Laboratorio Abierto – Encuentro Pedagógico con Yuyachkani” no contexto das celebrações dos 40 anos de fazer teatral do grupo. Ali, eu comecei a cultivar a expectativa de ver a palavra arguediana em cena. Naquela ocasião, a Produtora Associada do Yuyachkani Socorro Naveda comentou comigo que o grupo se dedicava a um processo criativo de uma montagem sobre a vida e a obra de José María Arguedas.

Em 2011, também se cumpria o centenário do nascimento de Arguedas e o grupo dedicou a ele uma linda homenagem, assim como a que foi realizada no dia 18 de janeiro de 2020, na Plaza Mayor de Lima¹⁸. Após presenciar a homenagem realizada pelo Yuyachkani no dia 19 de julho de 2011 compreendia que essa apresentação/homenagem fazia parte de um projeto muito mais amplo. “Arguedas en la Plaza Mayor”, foi uma festa organizada pelo Yuyachkani na Plaza Mayor de Lima, enchendo-a de comparsas, de música e de teatro. Todos cantavam com José María Arguedas:

Sarucuy, sarucuy
Chaquichaykiwan, Sarucuy

Taqllaycuy, Taqllaycuy
Maquichaykiwan, Taqlakuy¹⁹.

(Yuyachkani, 2011, Programa de mão. “Arguedas en la plaza Mayor”).

¹⁷ Outras duas apresentações de *Cartas de Chimbote* assisti em 2018 durante uma curta temporada (entre 29 de novembro e 03 de dezembro) da obra na Casa Yuyachkani e em 2019, durante o 11º Laboratorio Abierto – Encuentro Pedagógico con Yuyachkani, realizado na Casa Yuyachkani de 01 a 08 de agosto em Lima. Importante destacar que assistir estas duas funções foi decisivo para o processo de revisão do trabalho que se entrega à publicação.

¹⁸ Na página do Facebook, Miguel Rubio Zapata postou fotos sobre o evento “El Zorro de Abajo”, caminhada pela cidade de Lima celebrando o nascimento de José María Arguedas. Segundo ele, “tratou-se de uma iniciativa de Luiz Rodríguez Pastor e contou com a participação de atores, músicos e dançarinos; o Grupo Cultural Yuyachkani, o coletivo Ángeldemonio, Chimango Lares, Roberto Alarcon, Sergio Espinoza, Rosa Garcia”. Publicação feita no dia 18 de janeiro de 2020.

Disponível em <https://www.facebook.com/francisco.vega.773124/posts/10158058502464962>. Acesso em 20 de janeiro de 2020.

¹⁹ “Aplaude, aplaude con tus manos / Celebra, celebra con tus pies. / Con tus manos aplaude, / con tus pies zapatea / ¡celebrando! / ¿Ya habrá llegado tu carta al correo? / ¿Ya estará tu correspondencia en mi correo? / Tendré que ir ver eso, tendré que comprobarlo.” Tradução ao castelhano presente no programa de mão da intervenção “Arguedas en la plaza Mayor.” Na língua portuguesa seria algo como: “Aplaude, aplaude com suas mãos / Celebra, celebra com seus pés. / Com suas mãos aplaude, / com seus pés sapateie / celebrando! Sua carta já terá chegado ao correio? / Sua correspondência já estará em meu correio? / Terei que ir ver isso, terei que comprová-lo”.

Em 2016 tive a oportunidade de assistir *Cartas de Chimbote* e dividir o espaço teatral com um público muito especial: nesta apresentação estavam presentes a família do Sr. Máximo Damián Huamaní, o violinista amigo de Arguedas, a quem dedica seu romance, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), e que havia falecido em 2015, e os filhos de Sybila Arredondo, sua última esposa.



Imagem 2. Foto de Carla Dameane. *Cartas de Chimbote*, de Yuyachkani. Apresentação no dia 4 de julho de 2016.

Nesta apresentação de *Cartas de Chimbote* todos nós que estávamos presentes pudemos compartilhar momentos de afeto e nos sentimos como se estivéssemos em família. Particpei daquela celebração como espectadora, mas também testemunhei e vivi a afetividade que o Yuyachkani costuma transmitir em seus projetos e em suas apresentações, mas especialmente, quando ao propor homenagear personalidades como foram Arguedas e Máximo Damián.

É importante recordar que em sua trajetória teatral não foi a primeira que Yuyachkani levou à cena a presença e a memória – enquanto personagens no teatro, características biográficas de intelectuais – de personalidades populares e públicas do Peru. Em 2008, o grupo estreou *El último ensayo*²⁰. Nesta obra, a sala teatral é também a sala de um antigo cinema. O espectador pode ver, na tela, projeções de personagens históricos reais como Fidel Castro, Salvador Allende, Augusto Pinochet, Evo Morales, Hugo Chávez, Luis Inácio Lula

²⁰ Tive a oportunidade de assistir duas apresentações desta obra quando o Yuyachkani se apresentou no Festival Internacional de Teatro (FIT), na cidade de Belo Horizonte em 2012.

da Silva, George W. Bush e também a reprodução de fatos reais que marcaram a história do século XX e início do século XXI, através da projeção de fotografias e vídeos. O filme fragmentado que se projeta alcança, em cada apresentação, o tempo real e os atores aparecem em cena seduzidos pelo que que projeta ao mesmo tempo em que dialogam com elas, como parte dessa história da América Latina, mas, sobretudo, são personagens da história do Peru do século XX. Desse modo, as presenças de José Carlos Mariátegui, César Vallejo e Yma Súmac são invocadas e, por meio da apresentação de imagens poéticas de suas vidas, de fragmentos de suas biografias, aparecem associadas aos debates que envolvem à diversidade cultural do país, a história recente política vivida por ele, principalmente, no que se refere ao Conflito Armado Interno (1980-2000) e sua relação com as identidades andinas e com o passado pré-hispânico. Entre passado e presente, *El último ensayo* invoca estas três presenças prestando-lhes homenagens a essas vidas como obras inacabadas²¹ Contudo, essa infinitude tem a ver, especialmente com a *fama*, a eternidade do nome de cada um deles como variante mundana de suas almas²² em contraposição a uma *pietas*²³.

Mais ou menos semelhante à peça *El último ensayo*, em *Cartas de Chimbote* a presença de José María Arguedas se dá a partir da invocação de imagens poéticas de sua vida e da circulação exclusiva de seus escritos literários, biográficos e antropológicos. Trata-se de uma presença que se inscreve na cena por meio de um trabalho de citação contextualizado de seus últimos escritos, isto é, dos fragmentos dos diários que foram publicados em seu romance póstumo *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), os fragmentos de cartas enviadas a sua psicanalista Lola Hoffman entre 1962 e 1969 e os fragmentos de cartas enviadas ao seu amigo, o antropólogo John Murra, entre 1967 e 1969, ao longo de suas viagens a Chimbote e da escrita do romance, imerso em uma crise de depressão que o levou ao suicídio. Não se trata, porém, de citações pedagógicas com a finalidade de apresentar ao espectador a vida e a obra do escritor peruano e sua importância como intelectual que alcançou a *fama* por sua organicidade frente a um projeto político-cultural de valorização da

²¹ Desenvolvi reflexões mais profundas sobre *El último ensayo* no meu livro *A encenação do sujeito e cosmogonia andinos César Vallejo e Yuyachkani*, p. 129-143.

²² Cf. Assmann, p. 43.

²³ A *pietas* refere-se à piedade. É a “obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos” (ASSMANN, p. 37) e somente pode manifestar-se através dos vivos em relação aos mortos. A *fama*, pelo contrário, não depende diretamente dos vivos que são contemporâneos aos mortos. Trata-se de uma memorização dos mortos baseada em homenagens e “cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida” (ASSMANN, p. 37).

diversidade étnica do Peru. É uma citação que, ao se repetir a revive como sintoma da percepção que Arguedas tinha e expressava sobre o mundo no qual ele vivia, sobre a doença que abatia sua alma e, principalmente, como sintoma de seu tempo. É uma citação que o celebra a partir de canções que ele recopilou acompanhado por Máximo Damián. A circulação desta variedade de escrituras textuais e a narração visual de sua biografia em fragmentos sede lugar a um “fecundo diálogo”, como menciona Peter Elmore²⁴ que Arguedas manteve permanentemente com os peruanos de origem serrana, com os peruanos procedentes das diversas etnias andinas e regiões do país. Este diálogo e esta práxis intelectual arguediana inspiraram os membros do Yuyachkani nos anos iniciais de trabalho e investigação teatral.

O grupo Yuyachkani deu início aos seus trabalhos e experimentos teatrais entre os anos de 1968 e 1970 no contexto dos festivais de teatro no Peru e que estavam vinculados ao Movimiento de Teatro Independiente, MOTIN. Em 1979, o grupo realiza viagens pelo continente; viajam por Guatemala, México e Estados Unidos, de modo que logo seriam já reconhecidos, internacionalmente, como um teatro de grupo, membro de uma tradição latino-americana, da qual formam parte o grupo Malayerba, do Ecuador, o Teatro La Candelaria, da Colombia, o grupo Opinião do Brasil. Nesta ocasião conheceram importantes Mestres do teatro latino-americano, como Atahualpa del Cioppo, Enrique Buenaventura e Santiago García. A partir do intercâmbio cultural, proporcionado pelas viagens e participações em festivais, o grupo estabeleceu uma relação com outros diretores dentro e fora do continente²⁵ configurando-se como um teatro de grupo disposto a repensar o seu fazer teatral a partir de distintos lugares de enunciação, considerando que a prática teatral latino-americana é difícil de ser definida porque “não é uma só, é indígena, é africana, é europeia e é contemporânea, aberta a todas as práticas cênicas do século XXI” (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19)²⁶.

²⁴ Em Yuyachkani: Programa de mão da obra, 2016, p. 03.

²⁵ É preciso considerar, por exemplo o diálogo que o grupo de teatro dinamarquês Odin Teatret estabelece com relação ao Yuyachkani, e também a outros grupos latino-americanos formados na segunda metade do século XX. A relação de amizade, o diálogo e os intercâmbios de experiências entre Yuyachkani, Odin e o seu diretor Eugenio Barba tem início na década de 1970. O Odin participou, em 1978, de um encontro de Teatros de Grupo organizado pelo Teatro de Grupo Cuatrotablas, também do Peru. O Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho de 1978 converteu-se, para os grupos presentes, em paradigma de uma práxis de teatro popular, político e dialogando com a antropologia teatral e com a concepção de terceiro teatro. Cf. RUBIO ZAPATA, Miguel. “Sobre islas y bosques – Notas de Viaje al Odin” e “Había una vez un marinero – Fiesta por los cuarenta años del Odin Teatret”. In: *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

²⁶ “no es una sola, es indígena, es africana, es europea y es contemporánea, abierta a todas las prácticas escénicas del siglo XXI” (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 19).

O teatro que começa a ser produzido pelo Yuyachkani na década de 1970, assumiu um projeto artístico que tinha como um dos objetivos retomar as tradições andinas, como constitutivas de uma coletividade pré-hispânica, contemporânea e nacional, e que estavam misturadas com outras culturas, como as hispânicas, as amazônicas e afro peruanas, devido aos contatos culturais que se deram com a colonização do território e outros processos históricos. Com o propósito de aperfeiçoar sua estética e reconhecer o Peru a partir de seu interior, o grupo empreendeu uma viagem interna, para conhecerem o Peru. Inspirados na Literatura de José María Arguedas, ali encontraram, segundo o diretor e membro fundador do Yuyachkani Miguel Rubio Zapata, algumas orientações:

Sinto que a obra de Arguedas, desde os primeiros contos de “Agua” até chegar a Chimbote e “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, tem seguido um tipo de descobrimento do país, e que lhe confere essa lucidez que caracteriza a sua obra. Conhecer o país para nós também tem seguido uma rota muito semelhante. Sendo muito jovens, fomos ao interior do país para começar a conhecê-lo a partir de dentro, desde o Vale do Mantaro, desde a vida dos mineiros, desde o movimento camponês organizado. (...) Mas penso também que sua vida tem sido importante para nós; a presença de seu componente hispânico, de seu componente índio, dessa dualidade que encarna Arguedas. (...) Eu sinto que há caminhos muito sugestivos na obra de Arguedas y que van a ser úteis para o teatro que está por ser feito (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 107-108)²⁷.

De fato, a influência de Arguedas sobre o grupo foi muito significativa. Além de orientadora para a descoberta do Peru como um país diverso, a partir das viagens e dos escritos de Arguedas, os integrantes de Yuyachkani viam nele, em sua práxis intelectual, um modelo de artista que vivia o seu processo de criação e a sua experiência diária como algo sempre inacabado, em processo.²⁸ Mais precisamente, o insumo artístico de Arguedas orientou a idealização do projeto *Migración y Marginalidad*, do Yuyachkani, que teve início em 1982 com a estreia da peça *Los músicos ambulantes* e, na sequência, com *Encuentro de Zorros*, de 1985 e *Adiós Ayacucho*, de 1986. Depois de 30 anos, o próprio Arguedas ocupa

²⁷ Siento que la obra de Arguedas, desde los primeros cuentos de “Agua” hasta llegar a Chimbote en “El zorro de arriba y el zorro de abajo”, ha seguido un tipo de descubrimiento del país, que le da esa lucidez que caracteriza su obra. El conocer el país para nosotros también ha seguido una ruta muy similar. Siendo muy jóvenes, fuimos al interior del país para empezar a conocerlo desde adentro, desde el valle del Mantaro, desde la vida de los mineros, desde el movimiento campesino organizado. (...) Pero pienso también que su vida ha sido importante para nosotros; la presencia de su componente hispano, de su componente indio, de esa dualidad que encarna Arguedas. (...) Yo siento que hay caminos muy sugerentes en la obra de Arguedas y que van a ser útiles para el teatro que está por hacerse (RUBIO ZAPATA, 2001, p. 107-108).

²⁸ Eu me dedico a refletir sobre esta questão de forma mais aprofundada no meu livro *A encenação do sujeito e cosmogonia andinos César Vallejo e Yuyachkani*, p. 17-33.

um lugar entre os Yuyas, no cenário, sendo interlocutor e participante principal em *Cartas de Chimbote*.

Cartas para o futuro na cena presente

Cartas de Chimbote é uma peça que se divide em cinco momentos. Estes estão ordenados de forma cronológica, porém marcando os acontecimentos de forma mais ou menos anacrônica. No início da obra o espectador se dá conta de que ali todos serão testemunhas da intensa luta de José María Arguedas com sua crise crônica de depressão e insônia. Para os espectadores que conhecem sua vida e trabalho intelectual, trata-se de uma obra na qual já sabemos o que vai acontecer, como se fosse um “*Arguedas p’uchukakuyninpa wankan*”, um *wanka* no qual através da recordação dos últimos registros literários de Arguedas, por meio da música e da citação encenada de trechos de seus escritos literários, antropológicos e autobiográficos, somos testemunhas de seu *wanka* pessoal. Mesmo assim, se na *Tragedia del Fin de Atau Wallpa* a comoção e a narrativa dos últimos dias da vida do Inca se constroem com a oralidade e a voz plural que desenha sua tragédia histórica, o *wanka* de Arguedas constrói-se pela sua própria voz literária filtrada pelos corpos e pelas vozes dos atores criadores do Yuyachkani que dão vida a esses escritos e aos seus personagens literários.

Na primeira cena de *Cartas de Chimbote* os atores estão, a princípio, organizados e prontos para iniciarem um colóquio no qual se pretende estabelecer um diálogo com o escritor. É como se fosse uma mesa redonda, comunicações orais de acadêmicos. No espaço da cena os atores dispõem de três mesas “escritório” que juntas formam uma única mesa, grande. Por trás desta mesa, seis atores estão sentados formalmente. À frente dela, na extremidade direita do cenário há uma cadeira vazia com um chapéu pendurado em uma das pontas do encosto. Segundo minha leitura esta cadeira marca, durante quase toda a apresentação, a presença do corpo ausente, José María Arguedas. Os atores começam a apresentá-lo contextualizando-o ao dia de sua morte:

TERESA: Tinha cinquenta e oito anos quando decidiu se matar. Lima, 28 de novembro de 1969. Lugar: Universidad Nacional Agraria. Hora: 5 da tarde. Os ônibus saíam levando os trabalhadores, estudantes e professores. Quando o campus ficou vazio, ele iniciou a execução da sua morte.

REBECA: Esse dia foi almoçar com um amigo; havia alguns alimentos que lhe faziam mal como o abacate, o milho com casca.... No entanto esse dia pediu abacate

e milho; seu amigo lhe disse “Isso não lhe faz bem” e ele respondeu “Hoje nada me faz mal”.

ANA: Tinha ensinado em várias universidades, mas desta última, a Agraria, ele gostava muito, especialmente pelos campos de cultivo. Seu escritório estava rodeado de árvores que lhe faziam recordar muito a sua casa de Chaclacayo.

DÉBORA: Ele gostava de brincar com as trabalhadoras da Universidade contando-lhes piadas em quéchua, que muitos estudantes não entendiam.

JULIÁN: Um professor muito próximo lhe recomendava com frequência que visitasse as cidades da sua infância (Andahuaylas, Puquio, Lucanas...) mas ele recusava essa ideia porque sabia que lá havia mudado muito. Ele preferia recordar as suas cidades como eram quando era pequeno.

TERESA: De quem estamos falando?²⁹.

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 50)³⁰

Os atores seguem apresentando Arguedas através das citações sobre o que fez e quem foi, como intelectual, sua forma de ser e de lidar com as pessoas e seu trabalho como recompilador de canções, mitos e lendas de distintas regiões do Peru. A mostra de canções, cantadas pelos atores, mistura-se às citações que contextualizam o dia de seu suicídio e outras canções que aparecem como trilha ao fundo com sentido de criar uma paisagem sonora para as situações.

Os atores sentados formalmente na mesa fazem-nos recordar as mesas redondas de eventos acadêmicos, mas em se tratando de Arguedas, nos traz à lembrança aquela comentada

²⁹ *Teresa*. Tenía cincuenta y ocho años cuando decidió matarse. Lima, 28 de noviembre de 1969. Lugar: Universidad Nacional Agraria. Hora. 5 de la tarde. Los buses salían llevándose a los trabajadores, estudiantes y profesores. Cuando el campus quedó vacío, él inició la ejecución de su muerte.

Rebeca. Ese día fue a almorzar con un amigo; a él había alimentos que le caían mal como la palta, el choclo con cáscara... Pero ese día pidió palta y choclo; su amigo le dijo “Eso no te cae bien” y él le contestó “Hoy nada me hace daño”.

Ana. Había enseñado en varias universidades, pero esta última, la Agraria, le gustaba muy especialmente por sus campos de cultivo. Su oficina estaba rodeada de árboles que le hacían recordar mucho a sua casa de Chaclacayo.

Débora. Le gustaba bromear con las trabajadoras de la Universidad haciéndoles chistes en quechua que muchos estudiantes no entendían.

Julián. Un profesor muy cercano a él le recomendaba con frecuencia que visitara los pueblos de su infancia (Andahuaylas, Puquio, Lucanas) pero él rechazaba esta idea porque sabía que allá había muchos cambios. Él prefería recordar a sus pueblos como cuando era niño.

Teresa. ¿De quién estamos hablando?

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 50)

³⁰ O texto dramático *Cartas de Chimbote* (2016), criação coletiva do Teatro de Grupo Yuyachkani, para a língua portuguesa, foi traduzido ao português pelo estudante de Letras/Espanhol Marcos Paulo Cruz de Oliveira, durante o período em que foi Bolsista Voluntário de Iniciação Científica, cadastrado no Sistema de Gerenciamento de Bolsas de Iniciação – SISBIC da Universidade Federal da Bahia (UFBA). No período de agosto de 2017 a julho de 2018, o estudante desenvolveu o plano de trabalho “Tradução de Cartas de Chimbote (2015) criação coletiva do Grupo Cultural Yuyachkani”, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Carla Dameane Pereira de Souza. No corpo do texto deixamos a tradução já concluída e nas notas o texto fonte. A tradução em sua integridade é fornecida ao organizador desta publicação para que possa publicá-la anexo do texto.

mesa redonda sobre *Todas las Sangres*³¹, organizada pelo Instituto de Estudios Peruanos em junho de 1965, quando Arguedas foi duramente criticado pelos intelectuais presentes, (tais como Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano e Sebatían Salazar Bondy) em razão da relação entre seu fazer literário e as Ciências Sociais. Ou melhor, naquela mesa o seu fazer literário – sobretudo sua novela *Todas las Sangres* (1964) foi questionado pelo diálogo orgânico que estabelecia Arguedas entre a literatura, a sua vida e o contexto político do Peru do seu tempo. Com base nessas informações, a construção de um colóquio ficcional na cena, empreendida por Yuyachkani, retrata Arguedas desde sua organicidade, como fator positivo a ser explorado, a intensidade que se faz visível na relação entre escritura, e vida, seu valor histórico e humano.

Entendo com Rômulo Monte Alto (2011, p. 63), que em seu último romance, a saber, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*³², Arguedas radicaliza seu projeto literário narrativo ficcional, uma vez que anuncia sua própria morte e seus diários constituem um rico material do qual se pode explorar as possibilidades performáticas do texto autobiográfico.³³ Nos segundo e terceiro momentos da obra a característica epistolar adquire força, já que, tanto os fragmentos do diário quanto as cartas enviadas a Lola Hoffman e John Murra são lidos demarcando o espaço performático de seus escritos autobiográficos relacionando-os com a musicalidade e a encenação de situações e rituais. Por exemplo, no Terceiro Momento:

TERESA. Fragmentos dos diários e cartas escritas por José María Arguedas ao seu amigo, o antropólogo John Murra, enquanto escrevia sua novela póstuma *A raposa de cima e a raposa de baixo*, entre 1967 e 1969, durante suas constantes viagens a Chimbote.

TODOS. (Cantam) // Amanhã quando eu for embora não chores água rosada//
// Chorarás quando eu morrer sangue viva e corada//

JULIÁN. Aqui estou novamente em Chimbote, vim de Lima no meu carrinho.
(Toca a música.)

TERESA. 13 de março de 1967

³¹ Segundo Guillermo Rochabrún, editor da edição publicada em 2011: “La mesa redonda fue dada a conocer en 1985 a través de una bella edición que estuviera a cargo de Alberto Escobar, con el expresivo título de *¿He vivido en vano? Mesa Redonda sobre ‘Todas las sangres’. 23 de junio de 1923*”. Participação da mesa redonda: José María Arguedas, Jorge Bravo Bresani, Alberto Escobar, Henri Favre, José Matos Mar, José Miguel Oviedo, Aníbal Quijano e Sebatían Salazar Bondy.

³² Importante sinalizar o leitor interessado pode encontrar o romance de José María Arguedas *El zorro de arriba y el zorro de abajo* traduzido para o português e publicado pela Editora UFMG. A tradução foi realizada pelo Professor Rômulo Monte Alto (UFMG). Ver: ARGUEDAS, José María. **A raposa de cima e a raposa de baixo**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

³³ En el original en la lengua portuguesa de Brasil: “Os “Diários” presentes em *El zorro de arriba y el zorro de abajo* constituem um material privilegiado para um estudo sobre as possibilidades performativas de um texto autobiográfico” (MONTE ALTO, 2011, p. 61).

Querido John:

Chimbote é mais que outros lugares um universo inacabável. Frequentemente me sentia abismado pela magnitude do problema. Acredito, no entanto, ter visto mais ou menos claras algumas coisas, por exemplo, o tipo de relações ou os tipos de relações que se estabeleceram entre a grande massa de camponeses que desceram da serra com os costenos. O conceito que uns têm dos outros.

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 55)³⁴.

Ao trazer para a cena estes fragmentos autobiográficos de Arguedas nos quais apresenta suas impressões sobre Chimbote e sua relação com a escrita do romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Yuyachkani explorou as possibilidades performáticas dos escritos de Arguedas, de modo a colocar em circulação suas cartas – como também seus escritos antropológicos e fragmentos do romance. Sobre este, pode-se afirmar que ocorre uma desmontagem da unidade ficcional³⁵ uma vez que os fragmentos apresentados aparecem misturados às formas de textos heterogêneas como são suas cartas, os trechos dos diários, discursos formais como o famoso “No soy un aculturado³⁶ e, principalmente, adquirem relevo as canções recompiladas pelo escritor ao longo de seu trabalho antropológico. Estas canções aparecem na cena muitas vezes como citação em coro; é como acontece com a primeira canção da obra, “Lorochay”, que remete aos “lorinhos que atravessam os céus anunciando as mudanças de estações, que dizia:” Ai lorinho, lorinho, será verdade que me trazes a carta que meu coração tanto espera, aqui às margens do rio Chiara?” (YUYACHKANI, 2016, p. 50)³⁷, e com outras canções que formam parte do cancionero popular do Peru, caso do *wayno* “Negra del Alma” de Edwin Montoya, cantada em forma de coro.

³⁴ Teresa. Fragmentos de diários y de cartas escritos por José María Arguedas a su amigo el antropólogo John Murra, mientras escribía su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, entre 1967 y 1969, durante sus constantes viajes a Chimbote.

Todos. (Cantan). // Mañana cuando me vaya no llores agua rosa //

Llorarás cuando me muera sangre vivía y colorada //

Julián. Aquí estoy nuevamente en Chimbote, vine de Lima en mi carrito.

(Suenan la música).

Teresa. 13 de marzo de 1967.

Querido John: Chimbote es más que otros lugares un universo inacabable. Frecuentemente me sentía abrumado por la magnitud del problema. Creo, sin embargo, haber visto más o menos claras algunas cosas, por ejemplo, el tipo de relaciones o los tipos de relaciones que se han establecido entre la gran masa de campesinos bajados de la sierra con los costenos. El concepto que unos tienen de los otros.

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 55).

³⁵ Pensando na análise que Hans-Thies Lehmann (2009, p. 361), faz sobre a obra de Heiner Müller.

³⁶ Discurso que José María Arguedas pronunciou durante o ato de entrega do prêmio Inca Garcilaso de la Vega em 18 de outubro de 1968 e que também está publicado junto ao romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*.

³⁷ “esos loritos que surcan los cielos anunciando los cambios de estaciones, que decía: “Ay lorito, lorito, ¿será que me traes esta carta que tanto espera mi corazón, aquí a orillas del Río Chiara?” (YUYACHKANI, 2016, p. 50).

TODOS: (Cantam) Negra da alma
 Negra da minha vida
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Ai, coração, porque choras tanto
 Ai, coração, por que sofres tanto
 Tendo nascido livre no mundo
 Sozinha te aprisionaste
 Sozinha te aprisionaste
 (*quena* - flauta andina)
 Ai, negra, ai negra, quem será teu dono
 Ai, cana, canavial.
 (A capela)
 MULHERES: Ai, coração, por que choras tanto
 ai, coração, porque sofres tanto.
 HOMENS: Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito.
 TODOS: Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito
 Cura-me a ferida que me abriste dentro do meu peito.
 (Silencio, as luzes vão apagando-se lentamente).
 (YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 62-63)³⁸.

Cantada no final da apresentação, as estrofes do *wayno* popular são ecos da sensibilidade artístico musical do escritor, dialogam com o tema da obra que é de celebração, como um *wanka* moderno, da vida e da obra de Arguedas e por sua vez, com o que o identifica como presença e personagem da obra teatral, em agonia, com uma ferida aberta em seu peito.

Se as canções, antes mencionadas, cumprem o papel de citação/comentário/coro neste *wanka* moderno, também cumprem estas funções a aparição dos personagens Ángel, Paula

³⁸ *Todos*. (Cantan).

Negra del alma.

Negra de mi vida

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

A, corazón, por qué lloras tanto

Ay, corazón, por qué sufres tanto

Habiendo nacido libre en el mundo

Solita de cautivaste

(Quena)

Ay, negra, ay, zamba, quién será tu dueño

Ay, cañita, cañaveral

(A capela)

Mujeres. Ay corazón, por qué lloras tanto

Ay corazón, por qué sufres tanto.

Hombres. Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho.

Todos. Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho

Cúrame la herida que me has abierto dentro de mi pecho.

(Quietud. Se van apagando lentamente las luces).

(YUYACHKANI, *Cartas de Chimbote*, 2016, p. 62-63).

Melchora, Orfa, Tinoco, Moncada, Esteban de la Cruz, do romance *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Estes fragmentos, por sua vez, corroboram com a ideia de que os discursos autobiográficos sejam performáticos e, através da intertextualidade com a voz literária, deixam entrever a representação do ficcional – ainda que se trate de um ficcional calcado nas investigações antropológicas de Arguedas sobre o universo babélico de Chimbote e sobre a heterogeneidade cultural do Peru.



Imagem 3. Fotografia de Musuk Nolte. Los Yuyas, página de Yuyachkani. Cena de Cartas de Chimbote (2015)

<https://www.facebook.com/grupoyuyachkani/photos/a.188530864450.124907.186998769450/10153906705784451/?type=3&theater> . Facebook. 13 de fevereiro de de 2016. Acessado em 20 de janeiro de 2020.

No que se refere à estrutura dramática, a mudança de situações, presenças e personagens, constitui um fio que une e ao mesmo tempo ressalta os distintos discursos que são apropriados pelos corpos dos atores que lhes dão a vivacidade necessária para a celebração da vida e da obra de Arguedas no teatro. Se no início da peça vemos uma mesa formal na qual um grupo de atores se encontram reunidos para “lembrar de José María Arguedas” (2016, p. 50)³⁹, a leitura e a exploração do carácter performativo de sua obra se dá a partir dos elementos próprios de uma ritualidade, considerando: o teatro como espaço para a invocação de corpos ausentes, neste caso penso na presença do escritor José María Arguedas e na encenação de uma homenagem funerária, a composição de uma mesa altar

³⁹ “recordar a José María Arguedas” (YUYACHKANI, 2016, p. 50).

servida com frutas, flores, folhas de coca, milho e choclo, que segundo Augusto del Valle (YUYACHKANI, Programa de mano de *Cartas de Chimbote*, 2015, p. 13) “irrompe como se fosse o dia do velório”⁴⁰.

Podemos pensar também no processo de auto referência presente em *Cartas de Chimbote* quando as duas raposas das narrativas míticas encontram-se e dialogam sobre a divisão dos mundos (de cima e de baixo), como metáfora da sociedade peruana dividida em regiões (serra e litoral). De um lado, Yuyachkani recupera e põe em cena o episódio mitológico extraído do manuscrito *Dioses y hombres de Huarochirí* (1968), traduzido por Arguedas. Por outro lado, em relação à auto referência, ela também alude à recuperação de um tema anteriormente abordado pelo grupo em sua obra *Encuentro de Zorros*, de 1985.

A dramaturgia de *Cartas de Chimbote* construiu-se, segundo minha leitura, a partir de uma seleção dos escritos de Arguedas e sua posterior tradução intersemiótica para o teatro, isto é, através da tradução do signo literário para o cênico visual. Recordando a Patrice Pavis (2015) sobre a especificidade da tradução teatral, este autor considera a interculturalidade e a intergestualidade próprias deste processo tradutor, já que há de considerar as dimensões ideológicas, etnológicas e culturais do texto ou dos textos que serão traduzidos. Mais precisamente, sobre a intergestualidade, interessa-nos pensar com o autor que

A cultura está de tal modo onipresente que não se sabe mais onde é necessário começar a pesquisar, particularmente quando o palco oferece uma multiplicidade de sistemas, de signos, dispondo todos eles de uma certa autonomia. Limitamo-nos aqui a expulsar esses dados culturais da série de concretizações e que não termina senão quando um dado público acaba por apropriar-se do texto-fonte e de sua cultura. O exemplo da gestualidade e das variações do *verbo-corpo* foi inserido somente para mostrar como a tradução comporta a transferência de uma cultura, a qual se inscreve tanto nos gestos quanto nas palavras (PAVIS, 2015, p. 153).

Como pesquisadora da prática teatral de Yuyachkani, recupero a citação de Pavis porque minha análise está baseada em assinalar, a partir da multiplicidade dos dados culturais que aparecem na obra *Cartas de Chimbote*, o fio que desde o primeiro momento da obra segue até o final e que tem a ver, penso, com o fato de o teatro revigorar os escritos de Arguedas de modo que estes adquirem força ao tornarem-se o *verbo-corpo*, ao que Pavis faz referência. Com isso, afirmo que nos textos arguedianos residem uma potencialidade que Yuyachkani explorou como um diálogo, como uma homenagem e como forma de difundir a

⁴⁰ “irrumpe como si fuera el día del velorio” (AUGUSTO DEL VALLE, in: Yuyachkani, Programa de mano de *Cartas de Chimbote*, 2015, p. 13).

importância de sua vida e obra para as gerações mais jovens do país e também para outros públicos que possam assistir esse *wanka*, um ritual de recordação e celebração da vida e da obra de Arguedas.

Considerações finais

A análise que apresentei neste trabalho constitui um projeto muito mais amplo, que trata de identificar e apresentar uma reflexão teórica, crítica e prática criativa sobre a encenação de sujeitos andinos no teatro⁴¹, neste caso, no teatro peruano contemporâneo. O teatro do Grupo Cultural Yuyachkani parece-me interessante pelo modo como em seus processos criativos cedem lugar para um diálogo sobre a cultura popular do Peru, sobre uma cultura teatral e de ator múltiplo que reúne os princípios do teatro de rua, da antropologia teatral, das festas e da performance que lhes é característica, do diálogo com vários formatos artísticos e das várias disciplinas.

Considero *Cartas de Chimbote* um texto dramático a partir da concepção do *wanka* moderno ou seja: uma dramaturgia que celebra a vida de uma personalidade histórica imersa em sua coletividade, seja por ser ela representante de um pensamento e uma práxis intelectual, é o caso de Arguedas ou símbolo de uma resistência coletiva diante de uma violência histórica, é o caso de Atahualpa no teatro quéchua. O *wanka* se caracteriza por evocar e contornar as características da personalidade celebrada a partir do que deixou em termos de escrituras, registros, arquivos ou a partir de como as pessoas se recordam dela e de como transmitem essa memória e *fama* ao longo dos tempos – é o caso de Atahualpa e também de Arguedas, quando levados ao teatro.

No caso de *Cartas de Chimbote*, uma vez que são os atores aqueles que escolhem os textos que desejam compartilhar com o público, eles também desenham na cena o Arguedas que conhecem e de quem se lembram. O *wanka* moderno vale-se também das distintas escrituras como cartas, relatos e mitos e de distintas linguagens artísticas, como a música e a performance.

Tanto em *Cartas de Chimbote* quanto na *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, vislumbramos a circularidade de gêneros textuais que cumprem o papel de comentários ou

⁴¹ En referencia a mi actual proyecto de investigación “Sujetos andinos en escena: teatro, performance y las dramaturgias ausentes”.

citações referenciais. Na *Tragedia del fin de Atau Wallpa*, o personagem *Waylla Wisa*, aquele que dorme, sonha com o futuro e prevê a invasão do *Tawantinsuyo* pelos espanhóis; as *Ñust'akuna* (princesas), cantam as canções que comentam os acontecimentos; *Felipillo* é aquele que traduz e a “*chala*” que é o nome da folha natural que envolve o milho, serve para dar nome à carta, gênero textual inexistente no *Tawantinsuyo*. A presença de canções exige que em uma apresentação desta obra haja performances musicais de cantores, músicos e de dançarinos.

A pesar das distinções temáticas, já que o *wanka* da morte de Atahualpa recupera um acontecimento histórico de proporções amplas, em termos da manutenção da memória coletiva transnacional e tem como eixo principal os eventos que resultam na execução de Inca no período de consolidação colonial, interessa-nos recuperar a estrutura do que considero como um texto dramático diferenciado por sua relação com o tema da morte a partir da celebração da vida e do diálogo com os feitos da personalidade celebrada. Assim, em minha leitura, *Cartas de Chimbote*, de Yuyachkani é um *wanka* moderno que celebra a vida e a obra de Arguedas dialogando com ele, enchendo os corpos dos atores de seu verbo e suavizando sua agonia de morte a través de uma festa que revive a importância e a atualidade de seus escritos e neles a permanência de sua memória.

Referências

ARGUEDAS, José María. “Origen de la palabra Wanka”. In: Arguedas, José María. **Obras Completas. Obra Antropológica y cultural**. Tomo VII, Vol. 2. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 2012a. Impreso.

---. “Apu Inka Atawallpaman. Elegía quechua anónima”. In: Arguedas, José María. **Obras Completas. Obra Antropológica y cultural**. Tomo IX, Vol. 4. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 2012b. Impreso.

---. **El zorro de arriba y el zorro de abajo**. Lima, Perú: Editorial Horizonte, 1983. 243 p. Impreso.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Edição da Fundação Calouste, 2008. Web. 15 de enero de 2019. <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf>.

ASSMANN, Aleida. **Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória cultural**. Projeto de Tradução Coordenado por Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. Impreso.

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas**. 2 ed. Lima: CELAP – Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, 2003. Impreso.

DEL VALLE, Augusto. “Cartas de Chimbote”. En: Yuyachkani. **Cartas de Chimbote**. Programa de mano. Lima, 2015. p. 13-16. Impreso.

ELMORE, Peter. “Arguedas y Yuyachkani”. En: Yuyachkani. **Cartas de Chimbote**. Programa de mano. Lima, 2015. p. 3-4. Impreso.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura Política no texto Teatral**. Tradução de Werner S. Rothschild e Priscila Nascimento. São. Paulo: Perspectiva, 2009. 413 p. Impreso.

MONTE ALTO, Rômulo. **Descaminhos do moderno em José Maria Arguedas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. Impreso.

RUBIO ZAPATA, Miguel. **Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011. Impreso.

---. **Notas sobre teatro**. Lima y Minnesota: Grupo Cultural Yuyachkani y Luis. A Ramos-García, 2001. Impreso.

ROCHABRÚN, Guillermo. Nota del Editor. **¿He vivido en vano? La Mesa Redonda sobre Todas las Sangres del 23 de junio de 1965**. Ed. Rochabrún, Guillermo (ed). Lima: IEP; PUCP, 2011. Impreso.

PAVIS, Patrice. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2015. Impreso.

POMA DE AYALA, Felipe Guamán. **Nueva Corónica y buen gobierno**. Edição e Prólogo de Franklin Pease G. Y. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2005. (Tomo D). Impreso.

YARANGA VALDERRAMA, Abdón. **Diccionario de Organología Andina: Instrumentos de música, danza y teatro**. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, Fondo Editorial; Paris 8 Université Vicennes – Saint Denis, 2006. Impreso.

SILVA-SANTISTEBAN, Ricardo. “Introducción”. **Antología General de Teatro Peruano I – Teatro Quechua**. Por Silva-Santisteban, Ricardo (edición). Lima: Banco Continental y Pontificia Universidad Católica del Perú, 2000, p. XV-LV. Impreso.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. “Ritualidades en escena: la presencia de José María Arguedas en *Cartas de Chimbote* (2015), de Yuyachkani, y la teorización del *wanka* moderno. In: ESPEZUA, Dorian; FERREIRA, Rocío; MAMANI, Mauro (Editores). **Descolonizando las teorías y metodologías**. Lima: Centro de Estudios Antonio Cornejo Polar – CELAP, 2019, p. 163-180.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do sujeito e da cosmogonia andinos: César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2017. Impreso.

YUYACHKANI, Grupo Cultural. **Cartas de Chimbote**. In: Conjunto. Revista de teatro latinoamericano. La Habana: Casa de las Américas, 2016. p. 49-63. Impreso.

---. **Cartas de Chimbote**. Programa de Mano. Lima, 2015. Impreso.

---. **Arguedas en la Plaza Mayor**. Programa de Mano. Lima, 2011. Impreso.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publicado em abril de 2021.