



**UMA CENA COM MÚTIPLAS ENTRADAS: entrevista con Miguel Rubio Zapata**

**UNA ESCENA CON MÚTIPLAS ENTRADAS: entrevista con Miguel Rubio Zapata**

**ONE SCENE WITH MULTIPLE ENTRIES: interview with Miguel Rubio Zapata**

**Ana Carolina Abreu<sup>1</sup>**

Universidade Federal da Bahia - Brasil

**Paola Lopes Zamariola<sup>2</sup>**

Universidade de São Paulo – Brasil

**Resumo**

Entrevista<sup>3</sup> com o dramaturgo, escritor e criador cênico Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo teatral peruano Yuyachkani. Realizada em julho de 2018, a conversa conduzida pelas pesquisadoras brasileiras Ana Carolina Abreu e Paola Lopes Zamariola aconteceu no contexto das festividades em homenagem a *Virgen del Carmen*, realizada em Paucartambo no Peru. Miguel Rubio Zapata, como artista e pesquisador do teatro latino-americano, trocou experiências nos últimos 48 anos com os e as principais criadores e criadoras teatrais do mundo. Em 2019 foi premiado na categoria “Trajetória” no Prêmio Nacional de Cultura. **Palavras chaves:** Miguel Rubio Zapata; Yuyachkani; Teatralidades Andinas; Cena latino-americana contemporânea; Paucartambo; Entrevista

**Resumen**

Entrevista con el dramaturgo, escritor y creador escénico Miguel Rubio Zapata, director del grupo teatral peruano Yuyachkani. Realizada en julio de 2018, la charla conducida por las investigadoras brasileñas Ana Carolina Abreu y Paola Lopes Zamariola sucedió en el contexto de las festividades a la Virgen del Carmen, ocurrida en la ciudad de Paucartambo en Perú. Miguel Rubio Zapata, como artista e investigador del teatro latinoamericano, intercambió experiencias en los últimos 48 años con diversos creadores teatrales del mundo. En 2019 fue galardonado en la categoría “Trayectoria” en el Premio Nacional de Cultura.

---

<sup>1</sup> Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), com cotutela em Antropologia pela *Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (UNMSM). anacarolinaabreu1886@gmail.com

<sup>2</sup> Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). paola.lopes.zamariola@gmail.com

<sup>3</sup> A primeira versão desta entrevista foi publicada parcialmente em espanhol pelo número 17 da *Investigación Teatral – Revista de artes escénicas y performatividad da Universidad Veracruzana*.

**Palabras claves:** Miguel Rubio Zapata; Yuyachkani; Teatralidades Andinas; Escena latinoamericana contemporánea; Paucartambo; Entrevista

### **Abstract**

Interview with the playwright, writer and stage creator Miguel Rubio Zapata, director of the Peruvian theater group Yuyachkani. Held in July 2018, the talk conducted by Brazilian researchers Ana Carolina Abreu and Paola Lopes Zamariola happened in the context of the festivities to the Virgin of Carmen, which occurred in the city of Paucartambo in Peru. Miguel Rubio Zapata, also an artist and researcher of Latin American theater, has exchanged experiences in the last 48 years with various theatrical creators of the world. In 2019 he was awarded in the “Trajectory” category in the National Culture Award.

**Keywords:** Miguel Rubio Zapata; Yuyachkani; Andean theatricality; Contemporary Latin American Scene; Paucartambo; Interview

### **Sobre o entrevistado**

Miguel Rubio Zapata é membro fundador e diretor do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), onde se dedica à criações e investigações teatrais relacionadas à cultura peruana e seus vínculos com as expressões artísticas contemporâneas. Dirigiu intervenções cênicas, obras teatrais e criações coletivas como *Santiago* (2000), *Sin Título-Técnica Mixta* (2004), *Con Cierta Olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2015) y *Discurso de Promoción* (2017). É formado pela Facultad de Ciencias Sociales da Universidad Particular Inca Garcilazo de la Vega (1974), e em 2010 foi outorgou como Doctor Honoris Causa en Arte pelo Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana. Realizou importantes publicações como *Notas sobre teatro* (2000), *El cuerpo ausente performance política* (2008), *Raíces y semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina* (2011) e *Guerrilla en Paucartambo* (2013).

### **Entrevista**

**MIGUEL:** Eu estou agora tentando pensar nesses vinte anos assistindo a festa de Paucartambo, O que significa? Por que o interesse? Por que essa persistência? Tenho certeza que vão ficar muitas perguntas ainda em mim, porque cada vez que vou, encontro coisas novas. Não tenho a pretensão de saber tudo, de nenhuma maneira, mas sim de ter uma relação de proximidade e ver como isso tem influência no meu trabalho e no meu olhar. Eu acho que isso é o que interessa. E também a presença de vocês tem sido muito inspiradora. Eu acho que vocês vivem em um contexto em que é mais comum falar desses temas e tenho a

impressão de que aqui no Peru, recém estamos despertando para essas perguntas, tendo tanta cultura de base. Por tanto, há muita tarefa pendente, já que não há um aparato teórico que oriente, discuta e problematize. A academia ainda é muito formal e hegemônica e esses temas que têm a ver como o colonial, e finalmente, com como descolonizar todo esse pensamento é uma tarefa multidisciplinar. Além de requerer muita cumplicidade e acredito que vocês são umas cúmplices fantásticas para isso. Por isso, o interesse é mutuo e agradeço que tenham vindo.

**PAOLA: Muito obrigada, Miguel! Como você chegou pela primeira vez em Paucartambo?**

**MIGUEL:** Eu penso que isso tem a ver com as primeiras vezes que o Yuyachkani saiu de Lima. Já em algum momento lhes contei que nos anos 70, quando começamos a primeira obra, nos comprometemos com um grupo de operários mineiros em luta. Então, nossa maneira de devolver o que havíamos recebidos deles era fazer a obra, mas não sabíamos como fazê-la, éramos muito jovens. Foi assim que saímos de Lima pela primeira vez e aí nos encontramos com esse mundo da máscara, do vestido e da dança.

**PAOLA: Isso foi em que ano?**

**MIGUEL:** Foi em 73. Vocês ainda não haviam nascido, isso foi faz muito tempo. E nos serviu para nos perguntarmos: E o que essa máscara tem a ver com o teatro? Mas eram perguntas ainda muito incipientes. Eu também era ator e estava muito fascinado pela teoria de Boal, o método do Coringa, então nossa obra estava entre o teatro documento e Boal. Eu conto em um livro que, ao final da obra, um operário me disse “que linda sua obra, mas uma pena que se esqueceram de seus disfarces” e obviamente isso eu conto sempre como uma anedota porque isso foi um ponto de quebra importante para nós, já que levamos uma ideia de teatro sem referentes e sem memória, e nos encontramos com níveis de representações magníficos. E a partir daí, comecei a ficar com essa inquietude pelo uso do espaço, da máscara, da dança, pelo tipo de ator que precisaríamos. Agora podemos falar de um ator dançante e seu vínculo com a teatralidade asiática, já que considero que essa realidade se parece muito mais com a nossa, a *Nuestra América* originária, sobre tudo. Desde aí, nos pareceu impossível a separação entre cabeça e corpo. No teatro hegemônico, muitas vezes, você pode decidir seu personagem a partir do texto, mas eu não gosto do término *puesta en escena* porque a ideia de por em cena sugere que o teatro existe em um lugar e se coloca em

cena, ou seja, se muda de lugar, e eu penso que o teatro é uma escritura que se dá no espaço, que se cria ali e esse é um momento efêmero, nada mais, que tem início e final. Então, essa separação que faz com que o ator possa dizer “as ações de meu personagem na página 24” e que suas atividades se decidem com uma xícara de café e escrevendo no livro; e por outro lado, ao bailarino se pede que seja eficaz, que funcione e não pense, que seu corpo pense por ele. Isso que atualmente está dividido no teatro hegemônico, está resolvido na tradição, nessas expressões; é como se uma memória em ação, um pensamento ao lado do que está se escrevendo com seu corpo. Essas perguntas existem desde a nossa primeira visita ao interior do país e recém tentamos responder de maneira mais organizada. Paucartambo concentra níveis de teatralidade onde estão presentes os níveis simbólicos, relacional, espacial, o tema da improvisação, o narrativo. O teatro é tudo isso. E na festa de Paucartambo estão presentes todos esses elementos de teatralidade: se quer uma história que te contem, conta uma história. O espaço mesmo é um espaço indispensável, são lugares específicos. O cemitério tem que ser um cemitério, a central das danças tem que ser por determinadas ruas, ou seja, a geografia deste povoado que é o grande cenário da representação, já que te alude a memória e as histórias e as narrativas que traem esses espaços, onde as 19 danças são importantes.

(Incluir as imagens 1, 2 e 3 – Festa em honra a *Virgen del Carmen* no cemitério de Paucartambo, Peru, 2018. Fonte: Ana Carolina Abreu)

Considero que essa é uma tarefa agora, pensar nesses termos e ver como encontramos uma maneira de nomear sem que isso signifique aproximar de conceitos ocidentais, mas encontrar seus próprios valores. Primeiro, pensar em términos da teatralidade andina – ainda há que se perguntar que coisa é o andino e que coisa é a teatralidade – mas antes disso, eu acredito que há uma base que é o *ayni*, a prática da reciprocidade, da troca, do reconhecimento com o outro. Em alguns setores urbanos, o *ayni* entende-se como o dar para receber, no entanto, não é um truque imediato, você dá o que tem e o que pode, sem esperar em troca algo muito específico, você entrega a sua comunidade e a devolução lhe chegará em algum momento. Nessas relações de troca de *ayni*, que é feita através do cosmos, com a terra, plantas, animais, com as pessoas, os frutos, os mortos, os meninos, com tudo que tem vida, nesse contexto de

troca se dão essas práticas que não têm por finalidade fazer teatro, mas que tem características simbólicas de representações que se parecem ao que nós chamamos de teatro. Quais são as relações então? Acredito que aí é onde devemos encontrar quais são essas pontes que me levam a conceitos que tem uma origem pré-hispânica, como por exemplo *pukllay*, que em quéchua é “jogar” e em muitos idiomas se define o teatro como jogo, ou a palavra *taki*, que também falamos, que é “cantar e dançar”. O *taki* mais conhecido é o *Taki Ongoy*, que é, possivelmente, a fonte da *Danza de Tijeras*, a companheira Ana Carolina é a especialista [risos]. Essa é a ideia do *taki* de que falam os cronistas, mas me dá muita raiva que nós vivamos submetidos a um conceito de teatro pensando desde que os núcleos dramáticos de origem quéchua foram formatados pela maneira hispânica. O mais conhecido é o *Ollantay*, pois então: Como relemos isso que não tem um texto prévio, mas que são relações, práticas, reciprocidades de jogo, troca, mascaramento? Isso é o que nos fica para estudar, analisar e olhar com olhos essa particularidade. Penso que essa vai ser uma tarefa coletiva em que vocês também têm um papel, tem que devolver a *Mamacha Carmen* pensando que encontramos aí na sua festa.

(Incluir a imagem 4 – Chegada da *Virgen del Carmen* em Paucartambo, Peru, 2018. Fonte: Ana Carolina Abreu)

**PAOLA:** Ver pela primeira vez a *Mamacha Carmen* com todos os dançarinos nos geram imagens de fontes muito distintas de um país. Ver a selva, ao andino, toda essa diversidade em ação...

**MIGUEL:** E como essa diversidade negocia, né? Porque ao tomar a praça como espaço público é uma negociação política dessa diversidade. Cada dança representa setores sociais, econômicos, determinados bairros, você vê no vestido, na máscara e como se negocia esse espaço na praça. Assim, cada um encontra seu lugar. Isso é lindo e penso que é uma grande metáfora do que necessitamos também como país, ou seja, de nos reconhecermos nessa diversidade. Mas não somente reconhecermos, mas encontrar um lugar comum para essa diversidade. Muitas vezes falamos do diferente, que somos diferentes, isso já sabemos, mas, como é essa troca de diferentes? Eu acredito que essa guerrilha de Paucartambo é esse

encontro de diferentes, de funções distintas em um todo harmônico que parece uma caixa de relógio que se abre e tudo é simultâneo, mas articulado. Esses protagonistas se enfrentam e ao final – agora eu vejo mais nitidamente com vocês – se abraçam no “*Wataskama*”, mas não se abraçam os personagens, mas sim os atores dançantes – muito linda essa diferenciação. Depois eles acompanham aos *qollas* para que se vão. Logo, fomos jantar com a *Imilla* (a esposa do *Qapaq Qolla*) na mesma mesa. Estivemos com a *Imilla* e o *Rey Ch'unchu*, o guarda costa de *Imilla* e a segurança de *Imilla*. É muito interessante também pensar em termos políticos, em como politicamente isso nos fala de uma maneira de resolução de conflitos e de ritualizar a diferença.

**ANA: Miguel, eu gostaria muito que você falasse um pouco de você também, da questão espiritual e do ritual. Porque há um ponto aí, o da devoção a *Virgem del Carmen*, a fé das pessoas. Como uma mulher agnóstica, fiquei encantada e minha pergunta para você é: Quais são as influências de Paucartambo, da *Mamacha Carmen*, não somente no Miguel diretor, mas também no Miguel como pessoa?**

**MIGUEL:** Nunca me perguntaram isso, mas como é você, vou responder. É algo muito pessoal, não sei se isso vale. Eu nasci em Barrios Altos, que são bairros tradicionais em Lima, sou limenho de nascimento. A meia quadra da minha casa estava o templo da *Virgen del Carmen* e isso eu pensei e entendi depois. Quando eu era criança, brincava de fazer procissões com os meninos do bairro, colocávamos a roupa de nossos pais e irmãos e imitávamos os padres fazendo procissões, porque ao estar tão perto da igreja, víamos como chegavam os responsáveis para fazer os fogos artificiais, a banda, a procissão em si. Minha mãe era muito devota da *Virgen* e eu vivi nesse ambiente, mas quando cresci, me esqueci de tudo isso; me politizei, entrei na universidade, virei de esquerda e ateu, então não me interessou nada, rompi com esse vínculo. Eu o recupero em Paucartambo e vou atraído pelos diabos nos tetos, pelo interesse profissional de ver quanto posso me apropriar da festa, eu confesso, vou com esse interesse. No entanto, agora não levo livro nem nada, agora vou e sento. E assim, descobri uma conexão com a minha infância e me converti devoto da *Virgen*. Me emociona muito falar disso agora porque vou, em primeiro lugar, para conversar com a *Virgen* e para cumprir as promessas que a fiz, por exemplo, terminar o ensaio que ainda não terminei e para ter um vínculo com a dança dos filhos. Curiosamente, os filhos diretos da *Virgen*, que são os *ch'unchos*, são os que me acolhem e que me dão a informação mais valiosa. Então, há uma

série de conexões bem mágicas que remete a minha infância. No ano passado não pude ir porque operei a vista, assim que fui a festa da *Virgen* do meu bairro, em Barrios Altos, e foi alucinante a experiência porque era voltar à infância. Acredito que isso tem sido um complemento para que não haja uma fragilidade na observação. O tema da espiritualidade, que te move ao nível espiritual, a experiência com o sagrado, me permitem olhar de outra maneira também, não somente no sentido utilitário, ou seja “bom, isso é *performance*, aqui apresentação, aqui há comportamentos cênicos, aqui há o uso do espaço dessa maneira”, agora não, saio desse registro utilitário e penso mais em outros sentidos, o compromisso se dá de outra maneira. Eu assumi um compromisso com a dança também, quando me pediram algumas tarefas que eu cumpri; devolvi ao povoado, na medida das minhas possibilidades, a história sobre Paucartambo. Eu dei a história a colégios, junto com Pilar Pedraza, fizemos uma exposição de fotografia, acompanhei todo esse processo no museu e agora estou comprometido a um cargo também. Acredito que o *ayni* é uma prática de reciprocidade que não pode ser na cabeça, que implica realmente um compromisso integral, ao seu tempo, então não imagino o vínculo com Paucartambo sem esse nível, sem essa base espiritual. Depois de carregar a *Virgen*, sentir a emoção de fazê-lo - e a dor no ombro – processar isso, penso que tudo é muito orgânico e natural, pela própria experiência. Não sei se isso é muito importante, para mim, sim.

**ANA: É muito importante, Miguel.**

**PAOLA: E nos dá margem para indagarmos sobre nosso processo de formação. Pensar em como foi recebida essa virgem eurocêntrica e como foi reorganizada pela cultura andina me chama a atenção. Porque, culturalmente, se nota uma reinvenção. Ao observar os peregrinos, pensava muito nisso, que há, além do vínculo com a fé, um compromisso. Isso que eu queria que você contasse, o compromisso que você tem até 2021, e o que ele significa.**

**MIGUEL:** Bom, na tradição andina há um sistema de passar o cargo, a *mayodormía*. O *mayordomo* é aquele que fica responsável pela festa acontecer no próximo ano, essa é a ideia do encarregado, se ganha o cargo, mas eu também entendo como o que se ganha a carga, o peso. Ao mesmo tempo, a tradição lhe dá a possibilidade que não se carregue sozinho o cargo, você pode *jurcar*. *Jurcar* é uma palavra em quéchua que significa “apoiar”, então eu digo “a

cerveja custa tanto, você me apoia com a cerveja, você com o toldo, você com a missa, você paga todos os músicos e eu vou pagar isso”. Então, entre todos fazemos como uma cooperativa, você pode pagar diretamente ou trazer os animais ou a comida e fazemos juntos, mas essa pessoa aí te dá a confiança da dança, a confiança em você para que organize isso. Na última janta desde ano, quando o *Rey Chunchu* estava ali triunfante na mesa, ele me pediu para que eu cuidasse disso para o próximo ano. Eu o agradei, mas para mim, o próximo ano é muito perto e muito difícil porque é muito caro, então estamos vendo a possibilidade para que seja em 2021. Agora, vamos conversar com meus companheiros em Yuyachkani e ver de que maneira poderíamos ser responsáveis por isso, pois em 2021 fazemos 50 anos de Grupo, assim que vão ser duas festas importantes. Esse é o sistema de *mayordomia*, cada dança tem um encarregado para cada ano e isso lhe assegura que se realize, porque obviamente os custos são altos.

**ANA: As pessoas ficam sem nada aí, às vezes, os *cargontes*, ao final...**

**MIGUEL:** Isso é algo que considero muito importante, se você tem um vínculo verdadeiro com as pessoas, tem que fazer. Eu me sentiria mal de não aceitar, porque o que eu mais tenho é agradecimento pelo o que essa fé, essa festa e esse vínculo me dá, não digo “me deu”, mas sim “me dá”, pois me ajuda a viver, a pensar, a sustentar. Por um lado, é a fé, por exemplo, eu durmo com a *Virgen del Carmen* ao lado e me sinto cuidado, protegido, converso com ela e, posso dizer abertamente porque é verdade, não tenho que guardar nenhuma aparência, não é uma relação fria, intelectual, um olhar de fora, mas sim é esse vínculo de mãe e filho. E, por outro lado, em términos profissionais é muito desafiante o que eu vejo aí, meu conceito de dramaturgia mudou muitíssimo em Paucartambo. Sempre digo que, se eu tivesse que definir o que entendo por dramaturgia, diria que é a organização de ação no espaço compartilhado, organizar o que acontece e isso significa pensar, por exemplo, na simultaneidade e no foco, como em tantos momentos simultâneos. Muitas das obras que dirijo têm essa simultaneidade e também esse foco que vai variando, isso eu aprendi observando a festa. No entanto, quando olho, tenho que buscar equivalências, os princípios, o que está em baixo. Não é roubar o personagem, a máscara e tirar do contexto, mas ver o que se conecta *desde abajo*, o uso do espaço por exemplo, a convivência com o espectador, ver como existem personagens que organizam o espectador. Alguns o fazem com violência, às vezes diria com exagero, como os *chuchus*, não me agrada que seja dessa maneira, no

entanto, é a maneira que eles limpam o espaço, não importando se eu gosto ou não. Eles têm a sua razão, mas não vou fazer assim em cena [risos]. No entanto, me atrai a ideia do ator organizador, de pensar nos comportamentos cênicos diversos que se dão durante a festa, pensar não somente no personagem, mas também em sua presença, no que está antes. Claro que não necessita ir a Paucartambo para pensar isso, mas certificar isso, de como nasce ali, naquele contexto, me parece que nos dá uma temperatura que se assemelha a nossa identidade; não é tomar o livro nem a escola, você sente que é uma resposta da necessidade da prática, produto da experiência e isso me parece interessante. Como quando fomos a festa com a Julia Varley del Odin Teatret a ver os tetos e os *saqras* diabos e me disse “vejo que o Odin não inventou nada”, porque obviamente, há uma conexão e me disse “que bons atores, que grandes improvisadores, nunca havia visto tantos atores juntos improvisando” e é verdade. Essa prática de improvisação, essa prática relacional com o espectador, tudo isso me permite repensar nos termos da minha experiência na cena e no tema da dramaturgia, de como organizar a ação. Também valorizar a escrita no corpo com cada dança, cada ator dançante tem outra escrita, não renunciou a memória que guarda em seu corpo. No teatro, nós também trabalhamos com fontes de memórias para gerar comportamentos, da mesma maneira como eles o fazem; o tema da fé no ator dançando, seu compromisso com a fé, me parece importantíssimo, o pagar para que isso aconteça, a importância para o espectador. No teatro, às vezes, vemos que há muitos grupos ou obras desesperadas fazendo oferta de dois por um, para que o público apareça. Na festa de Paucartambo não há a necessidade de se chamar ninguém, essa necessidade de estar aí surge para uns e para outros, para os espectadores e para os atores, todos ficamos e necessitamos estar ali. Também me pergunto por que as pessoas deveriam ir a Yuyachkani, de que maneira dialogo com meu espectador para que ele tenha essa mesma necessidade que tem o espectador que vai a Paucartambo, de que maneira eu cultivo em meus companheiros essa necessidade pelo que estamos fazendo, para que se tenha a necessidade fazê-lo, em um tempo onde tudo está marcado pelo o que funciona e te dá dinheiro, pelo o que está na moda, que são outros valores. Eu penso que a festa me remete a alguns vínculos com o ofício que são bem fortes; o uso do espaço também é um dos mais fundamentais, como esse corpo está inscrito. O espacial, o simbólico, o relacional, as memórias do corpo, do narrativo, também a improvisação. Finalmente, toda a festa é uma grande narração, uma obra de teatro que dura três dias, com suas noites.

(Incluir a imagem 5 – Peregrinos nas ruas de Paucartambo e os Saqras nos tetos das casas, Peru, 2018. Fonte: Ana Carolina Abreu)

**ANA: Miguel, isso se reflete ainda mais nas últimas obras de Yuyachkani?**

**MIGUEL:** Eu penso que sim e também um vínculo com outras festas. Por exemplo, o *Corpus Christi* é uma festa muito importante. Na obra *Sín Título – Técnica mista* há imagens de atores que se deslocam, dão seus testemunhos e para mim, são como os santos que querem chegar a catedral no dia da procissão do *Corpus Christi* e esse uso do espaço, esse decorrer das presenças, essa simultaneidade de ação, eu acredito que está tomada dessa festa. É certo que o que você disse, porque nas últimas obras o tema do espectador como centralidade é fundamental, é o ator que tem que negociar com o espectador, negociar seus corpos com o espaço. Isso é um pouco do que acontece em Paucartambo, onde o espectador tem a possibilidade de comprar seus lugares como em um teatro formal, mas também está o espectador que está embaixo e tem que negociar. Antes, não haviam tribunas e tudo era negociar os corpos nesse espaço compartilhado. Efetivamente, isso está mais presente nas últimas obras, onde seguimos trabalhando essa ideia de organizar a ação do espaço.

**ANA: Ouvi muito sobre a trilogia, que ainda há a terceira obra.**

**MIGUEL:** Eu penso que poderíamos partir em dois a história de Yuyachkani: antes e depois do conflito armado, no entanto, os vinte anos de conflito também são uma coluna importante. Se você vê o corpo, as dramaturgias, as ideias, sobre todo o corpo nos primeiros 10 anos de Yuyachkani e compara com os últimos anos, notará que não somente estamos mais velhos, mas também há uma postura diferente perante o corpo. Durante os primeiros anos, vivíamos o corpo heroico, de punho fechado e firme, essa inspiração da Ópera de Pequim, do filme *O destacamento vermelho de mulheres*, da revolução triunfante, do Che, digamos do impulso que deu na América Latina pela revolução cubana, e como isso gerou uma mudança cultural na renovação do *Cinema Novo*, nos grupos musicais, tudo que aconteceu na América Latina. Isso se refletiu também em uma qualidade de energia, em um tempo, em uma temática, em uma maneira de dizer ao espectador que a revolução estava pronta, ou seja, que havia que arrumar tudo para isso, quando de repente, chega o conflito armado. O interessante é que

Yuyachkani não deixou de trabalhar. Seguimos trabalhando e essa situação nos trouxe muitos desafios, reconhecemos nossa condição urbana, já que não podíamos sair de Lima, muito menos para ir ao interior, já que éramos sujeitos de suspeita, de um lado ou de outro. Quando estávamos na Alemanha, por exemplo, no hotel onde dormia com a minha companheira e meu filho, nos tiraram de lá e nos levaram para esconder e dormir dentro de um lugar mais protegido dentro do hotel, e o esvaziaram devido a ameaça do *Sendero Luminoso*, também tiveram que desalojar o teatro onde nos apresentamos. Quando voltamos ao Peru, éramos suspeitos das forças armadas, porque para eles, éramos um grupo que tinha ido trazer fundos para o *Sendero Luminoso*, era uma loucura. Fomos sujeitos de suspeita porque nunca abandonamos essa postura crítica e o diálogo com os temas do Peru. Ficar significou pensar em um corpo mais urbano, ter uma dramaturgia mais subjetiva, uma viagem ao interior do indivíduo, de mudança de paradigma, e gerar essa construção de subjetividade, digamos, fechar como nesse quadro uma série de elementos simbólicos escondidos, guardados, secretos, de ter uma outra relação com o espectador. Já não é dizer ao espectador “isso é assim”, mas dizer “O que faremos?”. Se tornou um tempo mais de perguntas, de confissão, de pensar em que lugar está. Quando esse período termina, começa o período da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), estou falando do ano 2001, que nos pede que façamos um acompanhamento das audiências públicas, que são reuniões nos lugares onde houveram conflitos para recolher testemunhos das vítimas diretamente afetadas. Foi um momento de crise tremenda para nós, nos perguntamos: o que tínhamos que dizer frente a isso? A quem vamos representar? O que temos que dizer frente aos afetados? Ali se produziu o que chamo de crise de representação no Yuyachkani, onde começa esse questionamento de se perguntar: O que fazemos? Como fazemos? Que lugar estamos? Porque quando a testemunha, o afetado direto nos diz que não necessita que ninguém o represente, isso foi algo muito forte para nós e penso que se cancelam representações não solicitadas no político, cultural e artístico. Não estamos falando de boas intenções, estamos falando de realidades. Esse momento foi muito interessante porque nos questionou, nos obrigou a pensar em outras maneiras de fazer propostas, digamos performáticas, ações que chamassem a atenção. nos lugares para dizer. Por isso, penso que a obra *Sin Título – Técnica Mixta* é uma expressão dessa crise, é como dizer “vamos colocar toda nossa documentação, nosso corpo não tem nada que representar, nosso corpo é um corpo que somente deve servir como suporte de informação”. Fui com essa

consciência na sala de ensaio, e meus companheiros estavam muito chocados porque eu lhes dizia: “Que relação mentirosa”, “Não quero que representem”, “Escreve em sua roupa”. Então, um dia me dizem “Bom, faz tantos anos que nós temos uma cultura de ator e passamos por diferentes culturas de corpo e você nos pede agora que neguemos tudo isso?”. Acredito que isso foi interessante porque a obra somente se chamava *Sin Título* e depois desse momento, passou a se chamar *Sin Título – Técnica Mixta*, porque incorpora esse questionamento dos atores. Assim, surge essa obra que está no marco, no paradigma dos direitos humanos, seu universo teórico e seu discurso central estão feitos no discurso que foi realizado por Salomón Lerner, presidente da CVR, logo depois da entrega do informe final. Essa obra se emoldura nos direitos humanos porque éramos quase que um grupo inscrito na CVR. Depois, tivemos a intenção de fazer uma segunda versão chamada *Sin Título II* que não funcionou, o que fizemos foi um *Sin Título Revisado*, que cada vez que volta a cena revisamos esse marco do paradigma dos direitos humanos. *Discurso de Promoción* é um olhar mais político no sentido de dizer “Se o informe final da Comissão de Verdade diz que isso é um estado sustentável na exclusão, eu diria que a tese central desse informe central, a parte das cifras terríveis que dão as estatísticas, isso é um estado sustentável de e em exclusão, um que estado que não nos representa”. Eu pensava que havia que colocar ênfases aí, por isso começamos a olhar onde começa esse estado. Qual é o ícone da independência? Esse quadro de Juan Lepiani vimos na época do colégio. A partir disso, problematizar o que se vê no quadro, o que é a ideia do que é ser peruano, o caminho ao bicentenário da independência, porque em 2021, Peru celebra 200 anos de República e todo o estado está projetado em como vai fazer essa festa, essa celebração e a pergunta que nos fazemos é: O que temos que celebrar? A corrupção nesse país está horrível. Eu acredito que *Discurso de Promoción* já saiu do paradigma anterior e te põe em um plano de caráter do estado, digamos que seria uma posição mais política de um ponto de vista de como o Yuyachkani vê politicamente o Peru no mundo. Essa seria uma segunda parte. A terceira é a que estamos começando, não acredito que possa revelar muito agora, mas tem a ver com como ao longo dos últimos 25 anos se normalizou um pensamento que instaurou o neoliberalismo. A maneira do *Fujimorismo* gerou um comportamento, onde nós temos já temos normalizada uma maneira de nos entendermos como peruanos, no cultural, econômico, político, nas leis, na violência de gênero e o tema da memória é um ponto importante nessa parte, já não é uma obsessão nem

algo que nos move, é algo muito maior. É assim que estamos, a ideia é que isso seja como um quadro com três maneiras de entrar.

(Incluir a imagem 6 – *Declaración de la independencia*, Peru, 1904. Fonte: Juan Lepiani)

**PAOLA:** Nesses anos, o grupo foi se transformando com as mudanças do país. É notável como foram cultivando encontros com pessoas de toda a sociedade, isso é o que me chamou muito a atenção quando assisti *Discurso de Promoción*. Ver pessoas de diferentes contextos econômicos e sociais. Acredito que isso passa pela ideia de formação, de encontros pedagógicos que vocês organizam que vão cumprir mais de dez anos, então, eu gostaria de saber como cultivar essas ações, esses encontros, e como isso foi se construindo nos últimos anos do grupo.

**MIGUEL:** Eu acredito que tem a ver também com as origens mesmo do grupo, como uma fonte de origem, porque quando nós éramos muito jovens e queríamos fazer teatro, fomos a um bairro levando uma obra do grupo anterior a Yuyachkani, que foi como um núcleo inicial. Nunca tinha falado de isso, não? Quando éramos jovens teve um professor que convocou atores nas escolas públicas, entre eles, Teresa e Rebeca Ralli. Eu chego a esse grupo e quando fomos a um bairro, um dia nos disseram “Se vocês querem fazer teatro para o povo, porque não fazem aqui? E não é que venham de visita, mas que o façam aqui”. Durante muitos anos, fomos todos os domingos formar uma escola de teatro em um bairro fora de Lima, sem saber muito o que fazer, porque nenhum de nós tinha uma formação de escola de teatro, nenhuma prática de grupo e penso que esse escutar as pessoas, entender a criação coletiva não como um método, mas sim como uma atitude, uma maneira natural de resolver coletivamente temas que não tínhamos como resolver, marcou nosso caminho. Eu acredito que a criação coletiva é uma resposta política, a ideia de criação coletiva é a que está por trás de tudo isso, que não somente implica aos que estão diretamente no processo produtivo, mas que há uma periferia maior que intervém. Convidar o público, os familiares e amigos aos ensaios, às conversas, durante e depois das obras também eram importantes. Isso depois se tornou uma prática recorrente, já que nos mesmos processos vinham amigos, intelectuais, operários, acionistas, pessoas de diferentes setores e isso foi muito importante, porque você começa a criar uma

cara de espectadores e gera um trabalho olhando a cara de pessoas concretas. Quando passávamos por uma crise, imaginávamos: Que cara tem o espectador? Quem é? Como se corporiza? Essa noção que vem em auxílio quando um já está dando voltas sobre a mesma questão e não sabe como romper-la. Então, se eu programo ensaios com convidados muito cedo nos processos é para ver suas reações e considero essa prática muito importante. Aí há saltos. Existem momentos em que você trabalha para você mesmo, para seu grupo, seu diretor, mas esse produto deve ser confrontado com o outro, e penso que esse processo de confrontação deve começar cedo. *Discurso* tem sido construído com estudante secundaristas. Ao longo dos processos, os colégios vinham com professores e estudantes. Me lembro que um professor me ajudou muitíssimo a entender a obra porque ele veio e disse: “Eu respeito muito o Yuyachkani, me formei assistindo-o, mas estou em absoluto desacordo com essa obra, porque me levanto todas as manhãs cedo para ir a minha escola e aposto que meus estudantes estão melhores a cada dia. Eu trabalho em uma escola pública e vocês estão dando uma visão da mesma de apenas uma maneira e aqui há momentos da história de um período que não foi registrado, então é um olhar pessimista”. Isso foi muito importante porque até aquele momento, eu tinha a pretensão de que a obra era um equivalente a história real, com a história do Peru. Então eu lhe disse “Vamos radicalizar a proposta, fazê-la mais subjetiva ainda, aparentemente incoerente, mais provocativa para o espectador”. Não pretendemos que em uma hora e meia vamos conseguir contar a história da educação no Peru e a história da República. No entanto, construímos uma experiência que te introduz em uma caixa negra cênica, onde você tem uma série de imagens provocadoras e você tem que construir sua própria resposta. No entanto, eu acredito que não haveríamos chegado a essa conclusão, se não houvesse esse olhar do professor que nos requisitou uma linearidade histórica. Claro que a obra não era um ensaio da história da educação, mas uma obra cênica com a liberdade que a cena te permite. Isso foi feito com jovens, que nos deixaram muita vida e muita pergunta, pessoas que foram ao teatro pela primeira vez e viram essa obra. Por isso, valorizo muito essa presença do espectador. Quando fizemos *Antígona*, tragédia grega de Sófocles, Teresa Ralli convidou mulheres, mães e esposas que viveram diretamente a violência durante o conflito armado interno no Peru, com filhos desaparecidos. Ali houve uma troca interessante. Teresa contava a experiência e o que queria fazer, e elas se sentavam em uma cadeira e iam contando o que viveram. Era fascinante ver como essas mulheres se entendiam, essa história que vivem

agora e a história que estávamos construindo, o que remete a 2.500 anos atrás na Grécia. As mulheres, eu me lembro, secavam as lágrimas de uma maneira que era o mesmo gesto que Teresa Ralli colocou na obra para homenageá-las. Não teve que usar saia nem se vestir de camponesa para fazê-lo, mas sim evocar alguns gestos que tinham a ver com as mulheres, gestos que estão presentes na obra. É uma obra que são necessita ter atributos que falam da nossa cultura, não há uma música peruana em particular. Essa obra teve uma função também importante durante o percurso da Comissão da Verdade. Essa importância do outro, do lugar do espectador, da testemunha, do participante, que chega não somente depois da obra construída, ele é parte do processo. Acredito que isso nos permite que venham ao Yuyachkani muitas pessoas de setores diversos, desde gente de bairros pobres, já que nossas entradas são sempre acessíveis, até gente que vem por curiosidade antropológica, turistas, entre outros. No entanto, há uma parcela de espectadores e é muito interessante a forma que se misturam na casa. Isso eu ainda não consegui entender totalmente, não temos um só tipo de público, que nos acompanha e nos segue, mas também sempre um público novo, com espectadores jovens e isso é interessante. Em função de *Sin Título*, dois colégios vieram nos visitar, um de classe alta e o outro com jovens ativistas de Ayacucho. A sala estava tomada por meninos brancos do colégio privado, então quando os textos eram ditos em quéchua, os meninos do interior começaram a traduzir aos meninos de Lima. Era lindo ver como haviam várias vozes, a dos atores em quéchua e a voz dos que estavam traduzindo. É uma boa observação a que você faz, porque o espectador, para mim, não é um cliente nem um consumidor passivo, é um interlocutor. Criamos desmontagens, demonstrações de trabalho, o que chamamos agora de “conferência cênicas” dirigidas a esses espectadores para conversar com eles sobre os processos, a “cozinha interna”. Uma obra é algo que se trabalha e que se constrói, não é somente magia, é também *chamba*, como a gente diz. Então, sim, eu gosto de encontrar um espectador interessado em conhecer o que se pode revelar o processo da cozinha interna.

(Incluir as imagens 7, 8 e 9 – *Discurso de Promoción*, Peru, 2017. Fonte: Steve Gunther)

**PAOLA: E a cozinha de vocês conta com a presença também dos aliados, dos criadores de outras formações e idades. Como está sendo essa experiência?**

**MIGUEL:** Fantástica. O processo é fantástico porque é diferente que um grupo mais velho que faz um ensaio, finalize e todos vão as suas casas do que um grupo velho que segue fazendo seu repertório como a possibilidade de gerar um espaço de criação conjunta, onde todos tenham um lugar com piso comum. Mas também tem sido problemático porque Yuyachkani tem uma tradição e uma memória de grupo, suas relações e maneiras de criação. Fizemos um laboratório sem a expectativa de fazer uma obra, mas a de fazer uma experiência que gire em torno em como pensar o comportamento cênico a partir da teatralidade, não somente do teatro, quais seriam as possibilidades. Convidamos pessoas de diferentes lugares, das artes plásticas, da *performance*, da dança, do teatro de texto, com a memória Yutachkani. O que seria atuar a partir da teatralidade? Fizemos uma espécie de inventário de todas as perguntas durante o processo e foi tão interessante, tão intenso que escolhemos: Por que não fazemos uma renovação? E assim, em um segundo momento perguntei: “Quem pode continuar e fazer uma obra?”. E todos podiam, foi assim que nasceu *Discurso de Promoción* e foi muito interessante, porque como resultado gerou complexidade a essa noção de comportamento cênico. Por exemplo, esse tema do ator organizador, que é algo que ainda não conseguimos dominar e não sabemos muito bem o que é, mas que é o ator que convida, recebe, é um anfitrião, que organiza e depois passa a presença ao personagem. Volta, organiza, convida o espectador, gera matizes de comportamento, tipos de simbolização, qualidades de presença e de energia. Enfim, tudo isso nos leva a pensar que o objetivo não é o espetáculo em si, mas a experiência compartilhada. Tem sido fantástico que esses companheiros e companheiras que se incorporaram nessa residência colaborem com o que trazem e negociem também o que trazem com esses outros componentes que levam ao espaço. Tem sido uma boa experiência e com eles estamos começando a fazer outro projeto.

**PAOLA: Essa forma de trabalho passa pela ideia de laboratório?**

**MIGUEL:** O ponto agora já não é pensar nas montagens, mas em gerar uma disposição para uma improvisação que tenha valor nesse momento, o que estamos chamando *Llameo* para o qual temos diferentes referentes. O *jammin*, que vem do jazz, é uma sorte de negociação de músicos em que cada um tem um momento sozinho, mas que está atento ao outro. Por outro

lado, está o *llameo* que vem do que vimos em Paucartambo, a comparsa dos *qollas*. Os *qollas* representam as lhamas e existe entre eles um *kitaqolla* que é um rebelde que sai desse grupo de lhamas, mas que volta ao coletivo e é aceito pela comunidade. Como geramos esse equivalente de incidência nesse conjunto de improvisações? E pensamos também no sentido de urgência, no “*ya me meo*”, excretar a urgência, a necessidade orgânica de micção. A partir disso, surge nossa noção de *llameo*, que dá lugar ao *llamin* temático. É treinar nessa disposição e estado de atenção que abarca três níveis: estar comigo; estar comigo frente ao outro; e estar comigo frente ao outro e frente aos demais. No entanto, esses apenas são princípios de trabalho para ver como esses princípios gera comportamento. Então, penso que a ideia do *llameio* é encontrar um estado, seus impulsos imediatos, isso que buscamos no laboratório agora. Antes, buscávamos comportamentos, localizar qualidades de energia, organizar a ação com o espectador, a convivência com ele, mas agora adicionamos esse *llameo* para gerar outro estado, essa relação com a incerteza, que segue viva. Pelo momento são somente princípios que estou com muita vontade de ter mais tempo para trabalhá-los. Isso é o que estamos fazendo agora.

(Incluir as imagens 10, 11 e 12 – *Qollas en la fiesta a la Virgen del Carmen*, Peru, 2018.

Fonte: Ana Carolina Abreu)

**PAOLA: Anualmente, nos laboratórios abertos que organizam, vocês compartilham com um significativo número de participantes as distintas experiências que vivenciaram em seus processos de criação. Como essa ideia surgiu?**

**MIGUEL:** A origem se deu porque tínhamos muitos pedidos de estágio, muita gente que queria vir aqui passar um tempo conosco, mas nossas condições são muito difíceis em termos econômicos. Ninguém acredita que prestes a cumprir 50 anos de grupo, não temos apoio público nem privado, que essa casa é produto do trabalho do grupo e é um privilégio tê-la e ter construído um teatro ali, no entanto, nossa agenda é um pouco complicada. Para fazer Yuyachkani temos que trabalhar em outras coisas, fazer outros tipos de atividades, como ensinar na universidade, fazer oficinas, viajar e fazer turnês. Se há uma turnê, interrompemos todo o cronograma, pois se vai ajudar a sustentar a casa e os gastos fixos,

nós vamos. Então o que acontece com alguém que está vindo aqui fazer um estágio? E seus gastos? É muito difícil organizar isso, então decidimos dedicar um período no ano para fazer um laboratório aberto, no qual podemos concentrar nosso trabalho e oferecer às pessoas que vêm ao repertório de Yuyachkani, as oficinas com o estilo de cada um dos atores que trabalham com o diretor e a desmontagem. O novo é que agora estamos fazendo oficinais ao início das obras, um pouco como fizemos em *Discurso*, jogando com o espaço com os elementos da obra. E agora que estamos iniciando um novo processo, a ideia é que as pessoas venham e façamos juntos o *llameo*, porque eu acredito que isso é o interessante, não dar algo acabado, como uma fórmula que se repete, mas dizer “vamos também compartilhar os problemas que temos, o que não está resolvido”. O que está resolvido que é memória e faz parte da história é isso, mas sempre o mais interessante são os problemas que se tem agora, os temas novos, o que está nascendo. É uma relação de ida e volta muito interessante. Não somente para os que vão, mas também para nós, como recebemos o que trazem, sinto que é algo muito enriquecedor e muito desafiante também.

**PAOLA:** Muito obrigada! E assim como muita gente viaja, vai como peregrino, viajante a Paucartambo, acredito que vocês também se deslocaram, viajaram pelo país, por tantas cidades do mundo e isso segue, de verdade, mobilizando muita gente. Vocês são criadores que fazem pulsar a cena da América Latina de uma maneira muito vibrante, então muito obrigada por fazer isso possível e serem inspiração para que nossos imaginários sigam criando formas de resistir e sobreviver.

**MIGUEL:** Muito obrigado a vocês por essa visita e por sempre estarem presentes. Eu também vou lhes mandar os rascunhos que estou escrevendo para que conversemos, tem sido muito enriquecedor falar e compartilhar essa viagem.

**PAOLA:** Sim, ainda voltaremos para muitas festas.

**ANA:** Muito obrigada, Miguel! Até logo!

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em abril de 2021.