



**YUYACHKANI: CONTRIBUIÇÕES PARA A CONTEMPORARIDADE DA
DRAMATURGIA COLETIVA NA AMÉRICA LATINA**

**YUYACHKANI: APORTES A LA CONTEMPORANEIDAD DE LA
DRAMATURGIA COLECTIVA EN AMÉRICA LATINA**

**YUYACHKANI: CONTRIBUTIONS TO THE CONTEMPORARITY OF
COLLECTIVE DRAMATURGY IN LATIN AMERICA**

José Manuel Lázaro ¹

Resumo

Este artigo descreve a estrutura da pesquisa de pós-doutorado, em andamento, que estuda as principais características do trabalho cênico coletivo realizado pelo grupo de teatro Yuyachkani, localizado em Lima, Peru. O estudo tem como objetivo analisar a evolução dessa dramaturgia coletiva, mostrando as configurações conceituais que norteiam a obra dos artistas durante seus processos históricos de criação.

Palavras-chave: cultura cênica, processo de criação, teatro

Resumen

Este artículo describe la estructura de la investigación de pos-doctorado, en desarrollo, que estudia las características principales del trabajo escénico colectivo realizado por el grupo de teatro Yuyachkani, ubicado en Lima, Perú. El estudio pretende analizar la evolución de esta dramaturgia colectiva mostrando las configuraciones conceptuales que orientan el trabajo de los artistas durante sus procesos históricos de creación.

Palabras clave: cultura escénica, proceso de creación, teatro

Abstract

This article describes the structure of the post-doctoral research, under development, that studies the main characteristics of the collective scenic work carried out by the Yuyachkani theater group, located in Lima, Peru. The study aims to analyze the evolution of this collective dramaturgy by showing the conceptual configurations that guide the work of these artists during their historical processes of creation.

Keywords: creation process, stage culture, theater

¹ Ator, dramaturgo, professor e pesquisador de Artes Cênicas. Pós-graduação (mestrado e doutorado) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA - USP). Trabalhou como professor e pesquisador no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (IA - UNESP). Atualmente trabalha como professor e pesquisador na Faculdade de Artes Cênicas da Pontifícia Universidade Católica do Peru (FARES- PUCP). Mail: jlazarod@pucp.edu.pe

Introdução

O estudo aqui proposto insere-se na linha de investigação em Artes: especificamente em Artes Cênicas. A presente investigação encontra-se ainda em fase de evolução, tendo já desenvolvido material de análise (conforme a descrição a seguir) cuja recolha de dados será processada para a elaboração do estudo proposto. Assim, neste artigo apresentamos a projeto geral desta tese em andamento, e mostramos tanto sua estrutura atual quanto os avanços conceituais até então visualizados. A atual pesquisa de pós-doutorado estudará as principais características do trabalho cênico coletivo realizado pelo Grupo Cultural Yuyachkani, localizado em Lima, Peru. A proposta de pesquisa tem como objetivo analisar o desenvolvimento dessa dramaturgia coletiva apresentando os conceitos, criados pelos atores / atrizes e criadores em conjunto com o diretor, durante seu processo histórico (de 1971 a 2017).

Esta pesquisa representa um momento muito importante no meu processo de evolução profissional, tanto na prática artística como investigativa. Amplia uma série de perspectivas e posições intelectuais dentro da minha atividade como professor universitário e pesquisador em artes cênicas, bem como meu trabalho como ator e dramaturgo. Formado em Interpretação Teatral pela Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica de Lima (PUC de Lima, Peru), concluí meus estudos com uma investigação, compartilhada com Italo Panfichi, sobre os processos de criação coletiva realizados por grupos em Lima durante os anos 1980 do século XX. Isso gerou o texto “O Teatro da Criação Coletiva em Lima: vinte anos depois”. O que parecia simplesmente entregar um trabalho que permitiria ter um diploma, com o qual era possível me formar naquela época, se tornaria uma raiz, uma preocupação particular de pesquisa que me acompanharia desde então. Deve-se notar que, desde esse momento, minha formação de atuação foi simultaneamente marcada pela influência e sintonia particular com as propostas de Yuyachkani. Isso não apenas por sua produção artística, mas principalmente por seus processos criativos investigativos.

Tudo isso mudou quando comecei a fazer pós-graduação em Artes Cênicas (mestrado e doutorado) na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Na capital paulista dos anos 90 do século XX, durante o meu mestrado, foi um grande impacto ver toda aquela profusão de grupos e propostas diferenciadas de criações coletivas (mais tarde chamadas de colaborativas). Um universo diferente foi se abrindo naquela época,

e o contato com um processo de pós-graduação na universidade fez com que minhas pesquisas informativas nessa perspectiva se afirmassem e se expandissem definitivamente. Já no início do século XXI, em processo de doutorado, com uma trajetória mais consolidada e mais bem conectada às propostas da cidade, todas essas percepções estavam bem estabelecidas e puderam acompanhar o movimento contemporâneo que se gerou na época. Agora era realmente possível se conectar melhor com os grupos e com informações sobre seus processos criativos. Certamente, tanto a pós-graduação quanto o trabalho na universidade, que também possibilitava o contato com a atividade de pesquisa da pós-graduação, geravam acesso constante a um fluxo de informações com o qual era possível absorver informações aproximadas de como isso acontecia nas diferentes partes do Brasil e do mundo (especialmente na América Latina). Foi assim que a minha experiência de investigação se afirmou, profissionalmente, dando outra dimensão às reflexões que pude conceber sobre esta atividade, nas Artes Cênicas. Foi possível captar melhor os processos de criação cênica coletiva gerados nas últimas décadas, a evolução histórica particular de sua linguagem e sua importância cultural no meio.

Apesar de estar no Brasil, sempre mantive, na medida do possível, contato com as propostas e atividades de Yuyachkani. Depois de ver algumas demonstrações de trabalho e conferências de artistas do grupo, foi muito importante participar do *Laboratorio abierto – encuentro pedagógico con Yuyachkani* administrado pelos artistas do coletivo em sua sede, a casa no bairro Magdalena del Mar, em Lima, 2011. Isso significou uma importante jornada de retorno sensível e intelectual a uma raiz salva anos atrás. Foi assim que aos poucos, esquivando-me um pouco da exigente atividade acadêmica, cheguei ao atual projeto de pesquisa. No segundo semestre de 2016, foi realizado o trabalho de campo em Lima, coletando material importante (entrevistas), iniciando assim o processo de investigação do projeto de pesquisa com a Pontifícia Universidade Católica do Peru. A seguir foi possível completar essa fase em 2017, assistindo ao espetáculo mais recente do grupo (*Discurso de promoção*) e retrabalhando o material obtido até 2018. A investigação parou por algum tempo e está sendo retomada.

O estudo parte de uma primeira questão: quais são as estruturas conceituais alcançadas que norteiam o trabalho atual dos artistas do grupo? Tal interrogação suscita reflexões (estéticas, históricas, entre outras), gera possíveis sistematizações importantes para

as atuais experiências teatrais coletivas, bem como novas pesquisas. Certamente temos uma primeira hipótese para responder à questão inicial: o grupo se manifesta em estruturas conceituais tais como "acumulação sensível; memória compartilhada, desmontagens (trabalho de pós-elaboração) e pós-produção". Essas composições conceituais parecem orientar o trabalho e a filosofia dos artistas do coletivo teatral peruano. Consideramos essas noções de extrema importância, dado o tempo de experiência dos artistas participantes. A maturidade do trabalho desenvolvido durante quase cinco décadas de trabalho comprometido e pesquisa constante deixa uma marca de validade, assim como uma contribuição relevante na prática teatral contemporânea. No entanto, outras questões surgem dessa primeira questão e de sua hipótese primária. Essas são realmente as estruturas conceituais? Elas não mudaram? Será necessário adicionar outras? Como elas funcionam nos processos de criação do grupo? Isso teria que ser verificado e esclarecido no processo de pesquisa. O objetivo desta pesquisa será, em primeiro lugar, responder à questão principal: ser capaz de visualizar e compreender as estruturas conceituais construídas pelo grupo ao longo de sua trajetória e processos de criação. O alvo do estudo visa compreender o funcionamento desses elementos de aplicação criativa no coletivo. Com essa base, os objetivos seriam extraídos das questões derivadas da principal. Estaríamos, assim, registrando uma obra de mérito para a experiência e história da teatralidade latino-americana.

A pesquisa colabora com uma memória que permite que tal experiência e reflexão sejam utilizadas e reinventadas pelos artistas performáticos das próximas gerações, tanto no Peru quanto na América Latina. Certamente, a análise a ser desenvolvida estará intimamente ligada ao trabalho realizado pelo grupo em suas várias criações e montagens. Assim, a investigação passa necessariamente pelas diferentes obras cênicas que o grupo mantém em seu repertório. Devemos ressaltar que esta investigação acumula informações de pesquisas coletadas até 2017; entretanto, os membros continuam a desenvolver conceitos e parâmetros em suas explorações internas permanentes.

O Grupo Cultural Yuyachkani, além de ser a mais importante manifestação cênica do teatro coletivo no Peru, é hoje um dos ícones fundamentais do teatro latino-americano contemporâneo. Eles construíram uma jornada, iniciada em 1971, preocupada com o processo de criação coletiva, performance política e a vanguarda da experimentação teatral. Sua obra está entre as mais respeitadas do "Novo Teatro Popular e Experimental" da América

do Sul. Ele tem um forte compromisso com a mobilização e ação política, bem como com os problemas das comunidades regionais peruanas: as andinas, amazônicas e afro-peruanas. "Yuyachkani" é uma palavra quíchua que significa "estou pensando, estou recordando"; com esta denominação, o grupo de teatro tem se voltado para a investigação coletiva da memória social e o questionamento reflexivo sobre a experiência histórica. Neles sempre houve a preocupação com a discussão relacionada às questões de identidades étnicas, violência social e memória cultural peruana. Yuyachkani, ao mostrar a grande diversidade cultural do país, nestes 49 anos, foi deixando sinais importantes sobre a realidade latino-americana com uma estética renovadora e ao mesmo tempo autêntica. Aliou estruturas culturais típicas da região a uma curiosidade atenta e vigilante que permitisse uma renovação de qualidade; nas suas diferentes etapas foram desenvolvendo novas linguagens mais sintonizadas com as preocupações contemporâneas. Suas propostas cênicas se inspiram, de forma muito enriquecedora, nos ritos, no sagrado, no espaço andino com toda sua complexidade, interagindo com a multiplicidade cultural das diferentes regiões ao redor. Suas peças estão



intimamente relacionadas às complexidades da sociedade peruana, trazendo à tona os paradoxos da experiência urbana e andino-selvática do país, além de provocar uma introspecção sobre o passado que tenta revelar o presente.

Imagem 1: foto do grupo. (Fotos de Masuk Nolte, cortesia do Arquivo Yuyachkani).

O grupo é formado por seis atores (Augusto Casafranca, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli e Julián Vargas) e um diretor artístico e teórico teatral (Miguel Rubio). Eles optaram pela criação coletiva como modo de produção cênica e pela vivência do grupo teatral como modo de vida. Yuyachkani conquistou o prêmio nacional de Direitos Humanos no Peru em 2000. Foi homenageado por seus quarenta anos de experiência no terceiro FILT (Festival Internacional de Teatro Latino-Americano) em 2010 em Salvador, Bahia (Brasil), apresentando o repertório de obras do grupo. Seu trabalho é conhecido por um empreendimento criativo que sempre reúne formas performativas indígenas com manifestações teatrais cosmopolitas contemporâneas. Suas criações e investigações cênicas são alimentadas por influências de importantes diretores da pesquisa teatral, como Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Enrique Buenaventura, Santiago García, Antunes Filho, para



citar alguns pontos de referência. Como eles, os artistas deste grupo estão particularmente comprometidos com a evolução e discussão da cênica mundial e especialmente da América Latina.

Imagem 2: peça “Discurso de promoción”, 2017. (Fotos de Masuk Nolte, cortesia do Arquivo Yuyachkani).

Por trás da trilha dos “YUYAS”: as estradas de estudo

Apresentaremos aqui a estrutura desta investigação que estabelecemos com a experiência e trabalho dos "Yuyas" como são carinhosamente chamados por aqui, no Peru. Os caminhos que mostramos ainda serão percorridos com lentes de aumento sensíveis e memórias afiadas. Após esta introdução, a exploração foi pensada para ser desenvolvida em três capítulos, encerrando com a parte dedicada às considerações finais. Esta é uma primeira proposta organizacional para este estudo que pode variar ao longo do processo de pesquisa.

Certamente a introdução mostraria, como costuma acontecer nas propostas de pesquisa, o tema central e as questões que nos orientam no escrutínio da experiência desse grupo. Em seguida, desenvolve-se a descrição da metodologia utilizada durante a exploração e notas que justifiquem a relevância do estudo. Neste sentido, recorde-se que metodologicamente foram utilizadas entrevistas com os atuais membros do grupo, também com alguns que já participaram em trabalhos anteriores e outros artistas convidados em diferentes processos. Por fim, é elaborada uma contextualização sobre o ambiente acadêmico em que se realiza a investigação: Lima; o programa de pós-graduação da Faculdade de Artes Cênicas da PUCP como instituição universitária que acolhe o estudo. É preciso valorizar o espaço acadêmico de pesquisa em artes como fonte de produção e preservação cultural. Não por ser um espaço acadêmico em si, mas por ser um setor que estuda e preserva um material humano cultural que poderia se perder na memória interna do meio ambiente se não fosse pela defesa desse tipo de estudo.

O primeiro capítulo da pesquisa desenvolve uma visão histórica sintética do grupo, na qual são apresentadas suas diferentes montagens e percursos estético-dramáticos. O objetivo é visualizar as principais etapas históricas para compreender os caminhos da dramaturgia coletiva particular de Yuyachkani: um percurso complexo de quase 50 anos. Como num grupo iniciado numa forte experiência escolar no final dos anos 60, YEGO, Teresa Ralli e Miguel Rubio partiram para organizar um grupo de teatro que seguiria os seus próprios caminhos e investigaria com uma relação estreita e coerente entre cultura cênica e cultura peruana. Assim nasceu Yuyachkani em 1971, desenvolvendo propostas diferenciadas no teatro desse país com peças de criação coletiva como *Puño de Cobre* (1972), passando por *Allpa Rayku* (1974).

A década de oitenta do século XX trouxe uma consolidação da sua produção e exploração cênica quando conseguiram instalar-se numa casa específica para as suas obras

no bairro Magdalena del Mar. Este local seria um ponto de encontro cultural emblemático daquele momento em diante. É a década marcada por trabalhos relevantes, entre os quais podemos citar *Los Musicos Ambulantes* (1983), *Encuentro de Zorros* (1985) e *Contraelviento* (1989). A essa altura estão no furacão da convulsão histórica do país tomada pela conjuntura de violência política da época e responderam justamente com seu trabalho nas obras mencionadas.

Chegam assim aos anos 90 com o final do século XX, uma década sombria e particularmente difícil para o país², que implica o desafio de fazer propostas culturais que procurem realmente dialogar com o seu tempo. Período caracterizado por obras como *Adiós Ayacucho* e *No Me Toquen ese Valse* (1990), *Hasta Cuando Corazón* (1994), *La Primera Cena* (1996), *Pukllay* (1997) e *Yuyachkani en Fiesta* (1999). Esta fase é marcada pelo perigo, a instabilidade e perseguição secreta ao estarem cercados por vigilância e ameaças. Eles se lembram disso como a década em que estavam “com um pé fora”, como dizem no Peru; ou seja, em que viviam com o perigo de ter que deixar o campo e a casa adquirida com tanto esforço a qualquer momento.

O ano 2000 inicia o novo século com o fim do “fujimorismo” no Peru e o processo de abertura cultural. Assim, com essa consolidação, iniciam-se novos processos, explorações diferenciadas com as quais criam propostas fortes e diversas como *Antígona*, *Santiago* (2000), *Hecho en el Peru* (2001), *Rosa Cuchillo* (2002), *Sin Título - Técnica Mixta* (2004). Já a década recente foi composta por criações como *Con-cierto Olvido* (2010), *Cartas de Chimbote* (2014) e *Discurso de promoción* (2017). Toda esta revisão visa elaborar a contextualização necessária que apresenta a evolução do grupo em suas quase cinco décadas de trabalho. Este capítulo é de fundamental importância para compreender o ambiente histórico particular que geraria os conceitos que serão desenvolvidos no terceiro capítulo.

O segundo capítulo projetado mostrará a evolução da ideia de "ator-criador" na prática investigativa e processual do grupo: a construção da dramaturgia do coletivo a partir da poética do ator. Mais uma vez veremos como as influências primárias da linguagem

² Os anos 1980-2000 da história peruana foram caracterizados pela extrema violência devido ao conflito político e armado que se estabeleceu entre as forças do Estado e grupos guerrilheiros. O país foi debatido entre dois tipos de terrorismo: o dos grupos guerrilheiros e o do Estado. A década de 90, do século passado, é marcada pelo agravamento desse processo: de 1990 a 1995 com a intensificação desse conflito armado e controle dos grupos guerrilheiros; de 1996 a 2000 com a ditadura de Fujimori e o terrorismo de Estado administrado por Vladimiro Montesinos.

pesquisada no palco se afirmavam, por um lado, nas práticas interpretativas dos atores e atrizes do grupo; mas também como eles foram mudando, por outro lado, ao longo de suas etapas. O conceito contemporâneo de “ator-criador” está intimamente relacionado às experiências de artistas em grupos de teatro com forte peso na América Latina e no mundo. As contribuições de tais experiências estão sendo resgatadas graças a pesquisas e publicações tanto em ambientes acadêmicos especializados quanto em produções editoriais que os próprios grupos originam. Esses coletivos de teatro estabeleceram um prestígio particular nas regiões ou países onde estão localizados. Percebe-se também que na América Latina muitos compartilham referências que acabam atuando de maneiras diferentes em seu trabalho. Assim, neste capítulo, veremos como no grupo Yuyachkani seus performers e a direção trabalham juntos na pesquisa de palco, gerando sua própria harmonia dentro de suas experiências nos processos criativos. Também se considera importante mostrar como se relacionaram e / ou absorveram as influências cênicas que, em sua produção, foram visivelmente marcantes para o trabalho nesta comunidade teatral.

No terceiro capítulo da pesquisa está o eixo temático do estudo a ser desenvolvido. Aqui estão os diferentes conceitos elaborados pelos integrantes do grupo em seu processo histórico, tais como: acumulação sensível; memória compartilhada; pós-produção; desmontagem; elo³ e momentos de criar / recriar. Embora seja necessário fornecer descrições desenvolvidas de forma eficiente de cada um desses conceitos, já podemos dar alguns avanços sintéticos para gerar uma primeira visualização.

- *Acumulação sensível*: refere-se a dois tipos de elementos de treinamento em cada participante do grupo. Em primeiro lugar, tem a ver com as técnicas adquiridas tanto coletivamente quanto individualmente e como todas elas reverterem à experiência do grupo ao serem compartilhadas em dinâmicas particulares para isso (sejam assembleias ou treinamentos). Em segundo lugar, se relaciona com as experiências pessoais com as quais se desenvolve uma memória particular em cada um deles (investigações particulares, pesquisas e técnicas próprias, experiências pessoais e sociais, colaborações específicas com outros artistas, por citar alguns exemplos). Ambas fontes, na sua complexidade e junção, são importantes para a forma como serão aplicadas criativamente na prática artística e pela maneira como essas absorções metodológicas permeiam no trabalho do grupo.

³ A palavra original em espanhol é “eslabón”.

- *Memória compartilhada*: definitivamente relacionada ao conceito anterior. É o momento em que essa memória ou acumulação sensível, particular de cada um, é dividida e vivenciada entre todos. Refere-se justamente à forma como o grupo reúne os saberes e as experiências do acúmulo sensível de cada um, fazendo-o reverter ao coletivo e criando uma memória comunicada e distribuída entre todos. Desta forma, o patrimônio perceptivo inicial de cada um é ampliado ao grupo entre todos os membros. É assim que o trabalho adquire um crescimento e uma complexidade particular, um enriquecimento efetivo na sua obra cênica criativa. Também tem a ver, certamente, com a maneira como muitos do grupo se conectam por meio de diferentes códigos teatrais desenvolvidos internamente entre si.

- *Pós-produção*: este conceito surge em suas criações recentes (nos últimos 20 anos). Refere-se à maneira de usar elementos de peças ou criações anteriores (sejam cenas, personagens, canções, etc.) em obras posteriores. É uma forma com a qual os artistas fazem uma “auto citação”, no seu próprio espetáculo. Uma intertextualidade com o reaproveitamento de ingredientes cênicos acumulados no repertório e na bagagem artística do grupo. Esses materiais reutilizados adquirem uma nova dimensão dramaturgica, quando inseridos numa nova proposta cênica, tomando novas significações e até discursos simbólicos que não foram usados na proposta original. Para isso, é necessário um passeio, um repertório sólido com símbolos cênicos sustentáveis. Parece-nos que isso não poderia ser feito por um grupo de história curta e memória recente; senão com um coletivo com acúmulo de experiência consistente e amadurecida ao longo de sua trajetória.

- *Desmontagem*: é uma “segunda” criação cênica que surge a posteriori como consequência de uma obra geradora. Eles mencionam que se uma obra (original) é como um artefato ou peça montada, a desmontagem é outra realização cênica em que esse mesmo artefato é mostrado de forma dividida, mostrando cada uma de suas peças e relacionando a experiência artística com a qual foi desenvolvida. A obra que deu origem (a montagem) não se situa mais apenas como um produto terminado e consumível. Ressalta-se, neste segundo tipo de obra, o processo humano em paralelo ao processo técnico de construção da obra, o que confere a este evento uma qualidade diferenciada e o torna “outro espetáculo”, a outra face da obra final. Neste evento, o processo de montagem, o caminho da experiência humana na elaboração da criação, o compartilhar segredos por trás da obra feita, são os elementos básicos que agora serão compartilhados com o espectador.

- *Elos*: são como pequenos componentes cênico dramáticos do que seria toda a cadeia que constitui a obra total. Poderíamos dizer que são as microestruturas que, unidas, constituem a macroestrutura cênica da peça. Essas ligações são diferentes umas das outras e também estão relacionadas de maneiras diferentes no fluxo do trabalho. Nesse sentido, servem para a composição estrutural do espetáculo construído coletivamente no palco e para a elaboração de uma linguagem diferenciada.

- *Momentos “Criar / recriar”*: também intimamente relacionados com o conceito anterior. São uma espécie de elo dramático que, na estrutura da peça, funciona como pequenas aberturas performáticas e com o uso da improvisação.

Estes são os pontos conceituais que serão desenvolvidos nesta parte da investigação, que serão fundamentais para o estudo proposto. São noções cênicas que têm aparecido de maneira expositiva nos atuais laboratórios pedagógicos organizados pelo grupo, bem como em conferências recentes (geralmente em universidades com faculdades de artes cênicas) em que seus participantes falam sobre seus processos artísticos e remetem às ideias apresentadas. Parte do objetivo fundamental deste trabalho será reunir todos esses conceitos e fazer uma análise ampla de cada um deles, com base na experiência do grupo. Como mencionamos, eles estão relacionados ao seu conhecimento como coletivo durante essas quase cinco décadas. Desta forma, podemos ver elementos dos processos de criação que são de valor fundamental para este tipo de procedimento criativo e para a memória cultural cênica do Peru e do continente latino-americano com o qual mantém uma estreita ligação. Esses conceitos foram recolhidos de acordo com as experiências analisadas até 2017; no entanto, os participantes do grupo continuam a criar e experimentar novos paradigmas que ainda estão sendo gerados nos diferentes processos que continuam a vivenciar.

O estudo se encerra com as considerações finais pertinentes. Nesta parte são feitas as reflexões conclusivas relacionadas às principais questões estabelecidas sobre os parâmetros conceituais apresentados no capítulo 3. Dessa forma, pretende-se elucidar sobre os caminhos dos grupos de teatro na América Latina, a partir da experiência do grupo peruano a ser estudado.

Olhares e abordagens

A exposição de metodologia em investigações relacionadas à arte teatral é um importante trabalho de intercâmbio acadêmico que ajuda a fortalecer estratégias importantes para a realização de estudos nesta área específica. É necessário conhecer e discutir esses tipos de experiências para reafirmar o trabalho particular e complexo que uma verdadeira observação cultural, estética e sócio-filosófica nas Artes Cênicas pressupõe. Assim, dentro do trabalho planejado neste tipo de pesquisa, a metodologia funciona da seguinte forma:

A - Realizar ENTREVISTAS com os atores e o diretor do grupo, buscando compreender seus processos de geração teatral, bem como estabelecer cruzamentos e diferenciações entre suas práticas em diferentes momentos de criação. Deve-se notar que, para este trabalho investigativo em Artes Cênicas, metodologicamente as entrevistas têm sido utilizadas como fonte primária para o procedimento de análise. É preciso valorizar os conceitos extraídos a partir das próprias vozes dos artistas. É neles, em sua memória e na descrição direta de sua experiência, que os conceitos de criação são recolhidos, compreendidos e explicitados. Os principais encontros centraram-se nos atores permanentes do grupo (Augusto Casafranca, Amiel Cayo, Ana Correa, Débora Correa, Rebeca Ralli, Teresa Ralli e Julian Vargas) e no diretor teatral e teórico (Miguel Rubio). As entrevistas não se limitam necessariamente aos sete participantes do coletivo. Foi possível entrevistar outros colaboradores de inserção ativa, como participantes que estiveram temporariamente (em determinada montagem) ou que já estiveram, mas não estão mais participando do grupo.

Essas entrevistas foram elaboradas com as questões temáticas pertinentes à pesquisa. O número de encontros variou de acordo com a comunicação e o fluxo com os entrevistados. Pode ser uma ou mais entrevistas por artista, dependendo do tempo que cada uma permitiu na hora de percorrer os temas propostos. O material foi transcrito e retrabalhado conceitualmente de acordo com os objetivos da pesquisa. O resultado final das transcrições está em processo de verificação com cada um dos participantes do grupo. A partir deste material, serão desenvolvidas as análises e captação de dados gerais. Com essas fontes, serão elaborados os conceitos que embasarão a investigação na referida estrutura.

B - Valorização dos processos criativos e seus resultados. Ou seja, ANÁLISE DOS ESPECTÁCULOS selecionados por meio de registros escritos e audiovisuais. Como pesquisador, tenho uma lembrança particular com vários dos espetáculos assistidos ao vivo durante suas temporadas. Porém, torna-se necessário estudar o material e entrar em contato

com obras que não foram vistas. Para isso, será preciso ter acesso e pesquisar no espaço do acervo particular (bibliográfico e audiovisual) localizado na própria sede do grupo em Lima, Peru, e fazer contato com vídeos e bibliografia armazenada que possam reforçar a análise a ser desenvolvida.

C - Estudo do REFERENCIAL TEÓRICO-ESTÉTICO traçado na pesquisa de acordo com os códigos utilizados pelo grupo. Isso significa que as influências que parecem ressoar na pesquisa coletiva e na prática do palco serão reveladas e / ou confirmadas. Temos a Brecht, Grotowski, Barba, através de Enrique Buenaventura e Antunes Filho, para citar alguns nomes importantes que atravessam as experiências de trabalho do grupo. É a partir deste ponto que se utilizam as fontes bibliográficas que seguramente sustentam o estudo, visto que são a base sobre a qual se geraram as investigações cênicas nos diferentes processos do grupo com vivências e experiências práticas particulares. Ou seja, embora nosso referencial teórico parta dos próprios artistas como fonte conceitual, em segundo lugar, há toda uma proposta selecionada a partir de pontos bibliográficos que norteiam os preceitos primários extraídos. Esta bibliografia norteadora está estruturada de acordo com as diferentes fases percebidas na própria história do grupo.

A teoria da criação coletiva em meados do século XX é uma fonte inicial historicamente importante nos estudos culturais do teatro latino-americano: Enrique Buenaventura com as experiências do TEC (Teatro Experimental de Cali), Santiago García com o grupo La Calendaria, dentro das ricas experimentações colombianas. Também as influências de Augusto Boal e Antunes Filho do Brasil. Beatriz Rizk estuda a teatralidade latino-americana para o século XXI; as análises de Diana Taylor (New York University) incorporando observações sobre as experiências teatrais latino-americanas e sua abordagem da performance e Ileana Diéguez (Universidad Autónoma do México), que, além de seguir a mesma linha exploratória de Taylor, incorpora os conceitos da Desmontagem e seus usos na prática cênica e performática em diferentes partes desse ambiente cultural. Deve ser esclarecido que este referencial teórico não é algo unilateral ou estático; ou seja, funciona segundo as experiências e etapas históricas do grupo. Este material metodológico visa estar em sintonia com os processos de Yuyachkani durante sua jornada experimental.

Uma vez desenvolvido este material, será realizada a análise, comparação e compilação total da pesquisa obtida. Em seguida, passar por uma confirmação, com os

artistas do grupo, das informações colhidas nas entrevistas, na bibliografia e na análise dos espetáculos. Por fim, elaboração das considerações conclusivas e redação final da investigação.

Pesquisar para evoluir

Essas pesquisas, sobre o grupo Yuyachkani e sua obra, realiza um interesse pessoal pela minha evolução como artista e como pesquisador cênico, que desde minha formação sempre foram paradigma e referência para pensar os processos de trabalho e criação; o trabalho deste coletivo sempre ficou na minha memória particular como um modelo de desejo a ser atingido, como um exemplo a seguir. Toda essa bagagem de experiências e processos organizados por este grupo é um alimento qualitativo de conhecimentos para práticas futuras.

Para finalizar a apresentação desta investigação, queremos explicitar nossa preocupação com a política cultural de nosso contexto, afirmando a atividade de pesquisa coerente em Artes Cênicas. Sempre achei que colaborar com a memória teórica cênica de um país como o Peru era algo necessário e urgente a ser enfrentado pela recente produção cênica investigativa. Este tipo de trabalho, a pesquisa nas artes, ainda é desvalorizado, negligenciado e esquecido, deixando uma cultura que desaparece no esquecimento de suas práticas, imaginando que elas realmente não existem. As ansiedades pós-coloniais mal trabalhadas estão sendo mastigadas; embora haja uma autocrítica nesse sentido, elas não parecem ser enfrentadas o suficiente com uma prática cultural e uma pesquisa em artes de maior presença.

Contrapor-se a isso, com uma produção de análise cênica no âmbito da linha de estudos da faculdade e da instituição de trabalho, é um dos principais objetivos desta etapa de pós-doutorado. A realização de uma investigação que contribua para fortalecer o conhecimento sobre a identidade cultural artística e as formas específicas de atuação das diversas teatralidades latino-americanas confirma o compromisso das diferentes instituições (universitárias ou não) preocupadas com o aprofundamento deste tipo de análise. Assim, defende-se um espaço de pesquisa que valorize as experiências artísticas para assim também fortalecer a memória e a identidade cultural contemporânea no sul do continente.

Yuyachklani, como grupo de criação colaborativa e coletiva, deixa um legado para a cultura teatral; conhecimento, experiência, que continuarão a fornecer vestígios na prática e na pesquisa cênica das gerações futuras no nosso contexto. É por isso que este estudo

justifica sua importância ao promover futuras criações coletivas com novas contribuições, temas e paradoxos sociais com as valiosas ferramentas já deixadas pelo coletivo peruano. Resta-nos reafirmar que acompanharemos de perto a persistência, o empenho e o entusiasmo que Yuyachkani nos transmite nas suas diversas obras e ações culturais.



Imagem 3: peça “Cartas de Chimbote”, 2016. (Fotos de Masuk Nolte, cortesia do Arquivo Yuyachkani).

Referências

A[L]BERTO. *Revista da SP Escola de Teatro*. São Paulo: Governo de Estado de São Paulo, 2011.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *El arte secreto del actor: diccionario de antropología teatral*. Lima: Yuyachkani, 2010.

BJERREGARD, Lena. *Memorias del Guayabo*. Lima: Yuyachkani, 1998.

BOCA DE CENA. Revista de artes cênicas da Bahia. Salvador: Filte, 2010.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre Teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CARRIÓ, Raquel. Recuperar la memoria del fuego. Lima: Yuyachkani, 2011.

DESUCHÉ, Jacques. La técnica teatral de Bertolt Brecht. Barcelona: Oikos-Tau, 1968.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. Cenários Liminares: teatralidades, performances e política. Uberlândia: Edufu, 2011.

GARCIA, Santiago. Documentos de Teatro 2: intentos de teorización de la creación colectiva. Lima: Yuyachkani, 1982.

_____. **Teoría y práctica del teatro.** Bogotá: Teatro La Candelaria, 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. Para um teatro pobre. Brasília: Dulcina, 2011.

MILARÉ, Sebastião. Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho. São Paulo: Sesc-SP, 2010.

RIZK, Beatriz. Posmodernismo y teatro en América latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI. Lima: Universidad Mayor de San Marcos e Luis A. Ramos García, 2007.

RUBIO ZAPATA, Miguel. El cuerpo ausente: performance política. Lima: Yuyachkani, 2006.

_____. **Notas sobre teatro.** Lima: Yuyachkani, 2001.

_____. **Raices y Semillas: maestros y caminos del teatro en América Latina.** Lima: Yuyachkani, 2011.

SEDA, Laurietz (Org.). **Teatro contra el olvido.** Lima: Universidad Científica del Sur, 2012.

TAYLOR, Diana. **The Arquire and The Repertoire: Performing Cultural Memory in The Americas.** London/Durham: Duke University, 2003.

VILLEGAS, Juan. **Historia Multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina.** Buenos Aires: Galerna, 2005.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em outubro de 2021.