



**YUYACHKANI**  
**Um legado latino-americano**

**YUYACHKANI**  
**Um legado latino-americano**

**YUYACHKANI**  
**A Latin American legacy**

**Maurício Schneider<sup>1</sup>**

Orientador André Carreira  
Universidade do Estado de Santa Catarina

**Resumo**

O artigo aborda a América Latina como um território em disputa no qual o teatro e a narrativa cênica se tornam um poderoso instrumento de construção histórica e ação política. A inter-relação entre os modos de fazer e pensar do Grupo Cultural Yuyachkani revela uma ética particular e um compromisso com a história do teatro, de seu país e do continente Sul Americano. Através do pensamento de Octavio Paz e de François Julien se propõe uma releitura da noção de tradição como uma chave para abordar o conceito de processo como fundante na ação do grupo.

**Palavras-chave:** América Latina, processo, teatro experimental, tradição.

**Resumen**

El artículo aborda América Latina como un territorio disputado en el que el teatro y la narrativa escénica se convierten en un poderoso instrumento de construcción histórica y acción política. La interrelación entre las formas de hacer y pensar del Grupo Cultural Yuyachkani revela una ética particular y un compromiso con la historia del teatro, de su país y del continente sudamericano. A través del pensamiento de Octavio Paz y François Julien, proponemos una relectura de la noción de tradición como clave para abordar el concepto de proceso como fundamento de la acción del grupo.

**Palabras clave:** América Latina, proceso, teatro experimental, tradicion.

**Abstract**

---

<sup>1</sup> Maurício Schneider é ator, pesquisador e gestor cultural. Graduou-se em Interpretação Teatral pela Universidade Federal de Santa Maria. Desde 2009 reside e trabalha em São Paulo junto a grupos de teatro independente e coletivos culturais como: Cia Elevador de Teatro Panorâmico, Academia de Palhaços, UltraVioleta\_s e Cia. Teatro Balagan. Atualmente integra a equipe gestora do Condo Cultural, na Vila Anglo Brasileira.

The article addresses Latin America as a contested territory in which theater and scenic narrative become a powerful instrument of historical construction and political action. The interrelationship between the Yuyachkani Cultural Group's modes of action and thought reveal a particular ethic, as well as a commitment to the history of theater, the country, and the South American continent. Applying the intellectual lenses of Octavio Paz and François Julien, the article re-interprets the notion of tradition as a tool to addressing the concept of process as fundamental to the group's action.

**Keywords:** Latin America, process, experimental theater, tradition.

*“Podemos falar de tradição moderna sem que isso pareça uma contradição, porque a era moderna limou, até desvanece-lo quase por completo, o antagonismo entre o antigo e o atual, o novo e o tradicional.”*

Octavio Paz

*“América Latina e Caribe não é algo uno; é indígena é africana, é europeia e é contemporânea, um lugar aberto a todas as práticas do século XXI. Nosso teatro busca o espírito dos três continentes e se alimenta culturalmente dessas três raízes e com elas dialoga em igualdade de condições com os teatros de todo o mundo.”*

Miguel Rubio Zapata

### Entre tradições – modernos e ancestrais

Prestes a completar meio século de existência o Grupo Cultural Yuyachkani revela uma trajetória ímpar na qual a história do Peru e da arte teatral se misturam em um rico mosaico, onde se podem ver as distintas cores e vibrações de uma América Latina plural. Ao adentrar a casa do grupo no bairro de Magdalena del Mar para participar do 11 *Laboratorio abierto – encuentro pedagógico con Yuyachkani*<sup>2</sup> tive a sensação de me deparar com um portal que, ao mesmo tempo, me conduzia ao passado e ao futuro. É seguro afirmar que o grupo peruano é um patrimônio vivo do teatro mundial, inscrevendo-se na história através de um legado robusto e particular que os tornam não somente herdeiros como mantenedores da

---

<sup>2</sup> O *Laboratorio abierto* é um encontro pedagógico com os membros do grupo, que ocorre anualmente à onze anos. O extenso cronograma reúne oficinas, palestras, demonstrações e apresentações de espetáculos.

tradição teatral. De fato, tradição é uma palavra que expressa a potência e a resiliência do grupo.

Palavra controversa, tradição remete a inúmeros sentidos e historicamente tem sido tanto alvo de críticas quanto de enaltecimento, principalmente no campo do teatro. Seu emprego usual nos faz pensar em um nível de qualidade e refinamento que só pode ser conquistado através de muito trabalho, um padrão de excelência adquirido e preservado ao longo dos anos; e também algo tão antigo que muitos consideram ultrapassado e estagnado. O crítico, poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz escreve que tradição é “a transmissão de notícias, lendas, histórias, crenças, costumes, formas literárias e artísticas, ideias e estilos de uma geração para outra” (PAZ, 2013, p15).

Em seu livro *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*, Paz elabora de maneira muito particular a história da poesia do século XX. Suas formulações revelam uma chave de leitura poderosa, a qual pode ser habilmente empregada quando olhamos para a história da arte na Latino América. Um continente cuja riqueza cultural é uma virtude e também um estigma que carrega os resultados de um violento processo de colonização, o qual preserva suas cicatrizes até os dias de hoje.

Segundo o autor o período moderno das artes na Europa, no qual artistas e intelectuais se propuseram a modernizar a arte, libertando-a dos valores burgueses, representa o início daquilo que ele define como a *tradição da ruptura*<sup>3</sup>; onde a crítica ao modelo vigente promoveu o surgimento de outra tradição: a tradição moderna.

A modernidade é uma tradição polêmica que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for; mas só a desaloja para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é mais uma manifestação momentânea da atualidade. (PAZ, 2013, p 16).

Na historiografia do teatro europeu, a virada do século XIX para o XX marcou a chegada das aspirações modernas ao palco, e com ela grandes transformações nos modos de pensar e fazer teatro. Datam deste período os primeiros textos teóricos acerca da linguagem

---

<sup>3</sup> “a tradição da ruptura não implica só a negação da tradição, mas também a negação da ruptura... a contradição persiste se, em vez das palavras *interrupção* e *ruptura*, empregarmos outras que se oponham com menos violência às ideias de transmissão e continuidade. Por exemplo: tradição moderna. Se o tradicional é por excelência o antigo, como o moderno pode ser tradicional? Se a tradição significa continuidade do passado no presente, como se pode falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?” (PAZ, 2013, p 15)

teatral na Europa. Algo que hoje faz parte da prática de trabalho de muitos grupos e artistas, a reflexão acerca do próprio trabalho é atualmente algo indissociável ao processo de investigação de antigas e novas linguagens. Octavio Paz chama a isso “paixão crítica”, a característica maior do modernismo, um “amor imoderado, passional, pela crítica e seus mecanismos preciosos de desconstrução, mas também crítica apaixonada por seu objeto, uma crítica apaixonada por aquilo mesmo que nega” (Paz, 2013, p 18). Segundo o autor, essa paixão desencadeou na hipervalorização do conceito de mudança, convertendo o novo em algo que deve ser perseguido.

Recorro a Paz para falar de Yuyachkani porque o grupo peruano partilha da herança dos grandes nomes da tradição teatral moderna europeia e latino-americana: o teatro experimental e a noção de processo criativo, a pedagogia e a arte do ator. O reconhecimento do teatro como trabalho coletivo e a dedicação na construção de metodologias e pedagogias de atuação são um grande legado que pode ser comprovado historicamente se observarmos os estúdios na Rússia, as famílias teatrais no interior da França, os laboratórios na Polônia, os teatros de grupo na Colômbia, Argentina, Uruguai, Brasil, Peru e diversos países da América Latina. E também porque o grupo reconhece na cultura e tradição dos povos originários de seu país um rico campo de investigação, fontes de conhecimento que geram outras formas de teatralidade; isso os instala no limiar onde inúmeras tradições se encontram.

Devemos a Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugênio Barba, entre outros, haver repensado e ampliado critérios para ascender a outros níveis de entendimento das práticas cênicas. Eles dirigiam um olhar atento em direção ao sagrado, ao ritual e ao antropológico, investigando culturas originárias da Ásia, África, América Latina e Caribe. Esse olhar torna até nós como um espelho em cujo reflexo, todavia, ainda não confrontamos de forma suficiente com esse caudaloso imaginário cênico que habita entre nós desde a origem da nossa civilização. (ZAPATA, 2017, p 16-17)

Segundo Paz, o moderno é também uma tradição, uma outra tradição, bastante específica: *a tradição da ruptura*. A urgência em negar as formas estabelecidas não coincidiu, mas faz parte de um momento de grande desenvolvimento industrial que facilitou os deslocamentos e com isso as trocas culturais. Deste modo, muito do que no continente europeu se apresentava como ruptura e negação da tradição artística reinante era influenciado por culturas e tradições de outros povos e civilizações. Prova disso é a reconhecida e já bastante debatida influência das máscaras ritualísticas africanas no desenvolvimento da arte

cubista, bem como das artes, práticas e filosofias asiáticas em diferentes pintores, movimentos e correntes artísticas e filosóficas da virada do século XX. Segundo Paz:

Todos esses objetos, sejam eles pinturas, esculturas ou poemas, tem em comum o seguinte: seja qual for a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança. Essas novidades centenárias ou milenares interromperam repetidas vezes nossa tradição, a tal ponto que a história da arte moderna do Ocidente é também a história da ressurreição das artes de muitas civilizações desaparecidas.  
(PAZ, 2013, p 18)

No campo do teatro o período moderno expressava a negativa à hegemonia da palavra e ao textocentrismo, o aparecimento de outras linguagens como o simbolismo, bem como o resgate de tradições desconhecidas como a *commedia dell'arte*<sup>4</sup>, além da valorização de formas teatrais codificadas características do mundo asiático, as quais não se estruturam a partir da racionalidade ocidental. Podemos comprovar a importância do teatro japonês em Craig como dos Tarahumaras em Artaud.

De fato, o intuito de modernização da arte não passa somente por questões estéticas, mas por uma necessidade de sacar a arte do status de patrimônio burguês e aproximá-la do povo, o que significa contribuir de maneira crítica na construção da narrativa histórica, questionando tanto modelos de comportamento como formas de poder e de construção social. O teatro passa a ser visto como um ato artístico-político, o que pode ser evidenciado mais diretamente na obra de expoentes como Meyerhold, Brecht e Boal.

Como pessoas de teatro os Yuyas<sup>5</sup> não reconhecem a tradição teatral moderna como um modelo e sim como uma oportunidade, onde a investigação da linguagem teatral é um convite para embarcar em longos processos criação, espaços contínuos de formação de si mesmos enquanto artistas e cidadãos. Aproveitam-se deste movimento mundial de deslocamento dos alicerces teatrais, provocado pelo período moderno nas artes, para ficar suas estruturas sobre o processo de construção histórica de seu país, reconhecendo e valorando as culturas dos diferentes povos que compõe o Peru; problematizando questões políticas que concernem a memória de um país colonizado e vitimado por ditaduras e guerras internas.

Nunca entendemos a criação coletiva como uma forma de escrever um texto entre várias pessoas para depois montá-lo; pelo contrário, juntávamos diversos materiais

---

<sup>4</sup> Tipo de comédia italiana do século XV e XVI caracterizada pela ausência de texto fixo e grande capacidade improvisação de seus atores, que eram também acrobatas, dançarinos e cantores.

<sup>5</sup> Nome afetivo com o qual se chamam os integrantes do grupo.

(pequenas cenas, canções, alegorias etc.), que íamos apresentando em eventos políticos-culturais da época. Esses materiais reelaborados eram a base para as obras que fazíamos, um trabalho muito empírico e movido pela ação imediata. (ZAPATA, 2017, p 23)

A ação política do grupo está presente desde sua origem, na criação coletiva *Puño de cobre*<sup>6</sup>, peça sobre o massacre em uma zona de mineração que recorreu diversas regiões do Peru, e perpassa toda sua trajetória. *Los músicos ambulantes*<sup>7</sup>, inspirada em *Os músicos de Bremen* dos irmãos Grimm e *Os Saltimbancos* de Bardotti, levou os atores do grupo a imergirem profundamente nas danças tradicionais de diferentes regiões do país, valorizando a cultura ancestral de seu povo. E um de seus últimos trabalhos, *Discurso de promoción* (2017), peça que toma a comemoração do bicentenário de emancipação da república peruana como mote para uma revisão imagética-poética-histórica, e cuja linguagem se inspira na estrutura das festas populares peruanas para experimentar novos modos de relações com o público. Além das inúmeras ações artísticas em manifestações populares pelas ruas de Lima e sua participação efetiva nas audiências públicas da Comissão da Verdade e Reconciliação<sup>8</sup>, que trouxe à tona os relatos dos anos de conflito armado no país.

Entre outros tantos trabalhos e ações não citadas aqui, a prática deste grupo faz jus ao nome que ostentam. Yuyachkani, palavra de origem quéchua<sup>9</sup> que significa “estou pensando, estou recordando”, sela o destino de um grupo que segue lembrando a si mesmo e ao povo peruano uma história de violência, luta e resistência, que também pode ser encontrada em muitos dos países latino-americanos.

## **Caminhantes de longas distâncias**

<sup>6</sup> Espetáculo de 1971 que marca a origem do grupo. Tem como inspiração uma greve de mineiros em Cerro de Pasco que terminou com um massacre a mando do governo militar.

<sup>7</sup> Espetáculo de 1982 (ainda em repertório) que deu início ao *Proyecto migración y Marginalidad*. Sobre ele escreve Miguel Rubio: “Essa experiência permitiu rastrear elementos ancestrais da cultura andina que permanecem, se transformam e dão sinais de continuidade em expressões contemporâneas, com as múltiplas festas que acontecem todo ano no Peru, em diferentes contextos rituais e festivos de seu farto calendário agrícola e onde podemos encontrar verdadeiros acontecimentos de explosiva teatralidade.” (ZAPATA, 2017, p 87-88).

<sup>8</sup> Comissão criada no ano de 2001 pelo presidente Paniagua, contou com inúmeras audiências públicas onde se puderam ouvir os relatos do povo a cerca conflito armado que durou vinte anos e deixou aproximadamente 70.000 mortos e desaparecidos, em sua maioria das camadas mais pobres da população como camponeses andinos. Conflito armado no qual a população civil se viu em fogo cruzado entres grupos extremistas como Sendero Luminoso e Movimento Revolucionário Tupac Amaru e as forças armadas do Governo, especialmente sob comando do então presidente Alberto Fujimori.

<sup>9</sup> Idioma falado pelos povos peruanos antes da colonização espanhola, era a língua da civilização Inca.

Segundo Octavio Paz o ato de romper com o passado recente e propor novos modelos e formas representa a necessidade dos artistas de se apropriar da história bem como projetar um futuro onde a arte, saída dos salões da burguesia, se aproximasse da população e refletisse uma outra imagem do ser humano. A obra é vista então como um ato político-artístico que encerra no povo o protagonista da história, ao mesmo tempo que o convoca a ação.

Primordialmente heterogênea, a era moderna não só viu florescer diferentes propostas artísticas como dissolveu a separação entre passado e futuro, fazendo conviver no presente valores, princípios e formas ancestrais e milenares. O autor mexicano escreve que esse foi um momento de *aceleração do tempo histórico*; “aceleração é fusão: todos os tempos e todos os espaços confluem num aqui e agora”<sup>10</sup>.

Movimentos, estéticas, vanguardas, estúdios, grupos, o coletivo onde se reúnem pessoas de diferentes áreas artísticas foi o modelo de onde surgiram novas propostas para a arte. Entretanto, não somente as identificações como também as discordâncias possibilitaram o surgimento de uma variedade de perspectivas para o futuro da arte. No campo do teatro o *Teatro Experimental*<sup>11</sup> representa esse movimento de olhar para si mesmo enquanto arte, criar tempo e espaço na sala de trabalho para investigar e sondar novas possibilidades para a linguagem da cena.

As investidas teatrais que no início do século XX procuravam se descolar dos modelos ditos como tradicionais, buscando outras formas de relação com o público, não mais espetáculos de entretenimento mas obras provocadoras que refletissem a contexto social e político, ganharam tanta notoriedade no decorrer das décadas que conquistaram espaços institucionalizados de poder e saber como os teatros estatais e as universidades. Olhando pelas lentes da histórica podemos falar hoje do teatro experimental como uma tradição, uma tradição moderna (por mais controverso que possa parecer) que incorporou princípios de outros tipos de teatro, inclusive os tradicionais como japonês, balinês e indiano; além de teatralidades oriundas de festas e ritos africanos e latino-americanos.

---

<sup>10</sup> (PAZ, 2013, p 19).

<sup>11</sup> O termo *teatro experimental* está em concorrência com *teatro de vanguarda*, *teatro-laboratório*, *performance\**, *teatro de pesquisa* ou, simplesmente, *teatro moderno*; ele se opõe ao teatro tradicional, comercial e *burguês\** que visa a rentabilidade financeira e se baseia em receitas artísticas comprovadas, ou mesmo ao teatro de repertório clássico, que só mostra peças ou autores já consagrados. Mais que um gênero, ou um movimento histórico, é uma atitude dos artistas perante a tradição, a instituição e a exploração comercial. (PAVIS, 1947, p 388)

O teatro deixa de ser a mera produção de uma obra e abraça a noção de processo, o reconhecimento da necessidade de estabelecer bases de formação para os artistas aproxima o teatro da escola, e a figura do encenador-pedagogo emerge como aquele que se dedica não somente a organização e experimentação dos elementos cênicos como ao desenvolvimento de novas bases para a arte do ator.

“Escolhas, ateliês, laboratórios, centros: esses são os lugares onde a criatividade teatral se expressou com o mais elevado grau de determinação.

As práticas e poéticas dos grandes mestres conduziram a uma espécie diferente de teatro. O elemento essencial: a pedagogia, a procura pela formação de um novo ser humano num teatro e sociedade diferentes e renovados, a procura de um modo de trabalho que possa manter uma qualidade original e cujos valores não são medidos pelo êxito dos espetáculos, mas sim pelas tensões culturais que o teatro provoca e define.”

(CRUCIANI, 2012, p 27)

Desde o teatro-laboratório de GROTOWSKI, sabe-se novamente que o teatro é aquilo que se passa entre um ator e um espectador. A maioria das pesquisas consiste em estender os limites desses dois impérios. O espectador amplia sua faculdade de perceber o inédito e o irrepresentável. O ator organiza seu corpo de acordo com uma dupla exigência: ser legível em sua expressividade, ilegível quanto a seu significado ou a suas intenções. Seu corpo e sua voz são os pontos de ligação entre todos os materiais da cena e a presença física do espectador. (PAVIS, 1947, p 390)

Repare-se que na citação acima Pavis usa a palavra “novamente”, sinalizando que há nesse período da história teatral a necessidade de reafirmar a relação ator-espectador como cerne do acontecimento teatral. Possivelmente Pavis, como pensador europeu, se refere a Grécia antiga e à um tempo onde o teatro estava em estreita relação com a vida pública, e os festivais eram espaços onde toda a cidade congregava; participando das atividades que envolviam não somente apresentações de comédias, sátiras e tragédias, mas cortejos e ritos em celebração ao deus Dionísio.

No rito não há espectadores e atores, mas distintos níveis de participação, é justamente a noção de rito que retorna a cena, mas um rito do homem moderno, que não celebra mais a revolução dos astros e a passagem do tempo, ou a relação entre o homem e os deuses. O intuito é provocar os espectadores a participarem de uma revolução social, refletirem sobre o contexto histórico e político do qual fazem parte. Filosofia, psicologia, política, história e crítica se convertem nas divindades desse grande rito do teatro moderno.

A idade moderna se concebe como revolucionária. E o é de várias maneiras. A primeira e mais óbvia é da ordem da semântica: a modernidade começa alterando o sentido da palavra *revolução*. A significação original – giro do mundo e dos astros – deu lugar a outra, que agora é mais frequente: ruptura violenta da ordem antiga e estabelecimento de uma ordem social mais justa e racional. O giro dos astros era uma espécie de manifestação visível do tempo circular; em sua nova



acepção, a palavra revolução foi a manifestação mais perfeita e consumada do tempo sucessivo linear e irreversível. Em um caso o eterno retorno do passado; no outro, destruição de passado e construção de uma sociedade nova no lugar. (PAZ, 2013, p 39)

Esse legado do teatro moderno caminha no tempo-espaço e encontra na latino-américa um potente território, estando presente ainda hoje no trabalho de grupos, artistas, escolas de formação e universidades. Entretanto, a inspiração em tradições de distintas civilizações e povos que sucedeu na Europa do século XX revela uma problemática complexa em nosso continente, as culturas dos povos originários e escravizados permaneceram vivas graças a resistência e a luta de diversas comunidades marginalizadas pelo estado, e que seguem sem o devido reconhecimento da academia.

Sabidamente, o Grupo Cultural Yuyachkani soube reconhecer essa dívida histórica e o compromisso ético que se apresenta devido a resistência desses povos. O diretor do grupo, Miguel Rubio Zapata, escreve em seu livro *Raíces e sementes, Mestres e Caminhos do Teatro na América Latina* que a “dificuldade em assumir o ativo e o passivo dessa memória não nos deve levar à pretensão de ser “modernos”, incluindo aí o custo de nossa história recente, como se fosse possível construir o novo omitindo o vivido” (ZAPATA, 2017, p 11).

A consciência dessa dificuldade provoca o grupo peruano a investir no reconhecimento das cosmogonias dos povos que viviam e vivem nesse continente antes da colonização, promovendo a valorização de outras formas de teatralidade e criando obras que problematizam o contexto histórico, artístico e político de seu país. As culturas ancestrais latino-americanas não possuem um livro base, algo que possa ser considerado como referência e que pode ser consultado, a tradição sobrevive através da oralidade e da performance, da prática diária e da relação com os mestres tradicionais; muito similar ao modelo de teatro japonês, chinês e indiano.

As formas dramáticas de origem pré-hispânicas são similares a gêneros asiáticos, como o teatro chinês, japonês e hindu, onde, por exemplo, não existe separação entre ator e dançante, e onde se privilegia a experiência do que sugere a cena, mais que o que se narra, e que muitas vezes é um pretexto sobre o qual se entrelaçam códigos que compõe o tecido complexo. (ZAPATA, 2017, p 15)

Então, desde quando existe teatro no Peru?”. Essa pergunta fundamental em minha vida de amante do teatro, me fiz quando, sendo muito jovem, tive a sorte de ver exibida a coleção de máscaras de Arturo Jiménez Borja; uma experiência em que senti que me foi revelado um universo que desconhecia, já que a mostra me aproximava de usos muito antigos da máscara no Peru, e isso, para além de um simples dado, significava mudar radicalmente a noção recebida na escola, onde

aprendi que o teatro era um gênero literário que chegou com a Conquista. (ZAPATA, 2017, p 175)

O trabalho com máscaras presente na *commedia dell'arte* italiana e nos teatros japonês, indiano e balinês – que fascinaram os mestres do teatro moderno europeu como Craig, Meyerhold e Vakhtângov, também pode ser encontrado em manifestações culturais, festivas e ritualísticas de diversas culturas latino-americanas. O reconhecimento destas outras teatralidades é uma oportunidade de encontrar nas tradições dos que aqui viviam e vivem a possibilidade de se conectar com o público através de uma narrativa histórica local, trazendo outras vozes e perspectivas para a construção do imaginário nacional e para o debate público.

Esse é um continente onde se faz um teatro há milhares de anos. As sucessivas agressões colonialistas encarregaram de reprimir manifestações ancestrais de teatralidade e danças marciais. Há, sem dúvida sinais de sobrevivência devido à resistência cultural, que se expressam de maneira sincrética em nossas culturas. Isso às vezes é muito entendido e se pretende acabar com o epíteto fácil de “folclore”, termo inventado fora desse continente para nomear os costumes “estranhos” dos homens destas terras. (ZAPATA, 2017, p 156-157)

A tradição moderna do teatro experimental praticada por Yuyachkani leva ao palco e a rua o debate sobre o espólio da conquista e da colonização, os temas históricos e políticos se fazem presente assim como as danças, cantos e músicas se convertem em materiais pedagógicos e narrativos potentes para o desenvolvimento da arte do ator e da cena em si. Em uma viagem a China para conhecer a Ópera de Pequim<sup>12</sup>, o diretor do Yuyachkani Miguel Rubio se depara com uma cultura teatral que possui bases distintas da europeia e que parece estar muito mais próxima dos princípios presentes nas festas e ritos das tradições de seu país.

O que para nós aparecia como novidade – a teatralidade baseada no encontro simultâneo das disciplinas diversas, que poderia ser também uma característica do teatro moderno, tanto na América como na Europa – tem na China uma longa tradição. (ZAPATA, 2017, p 131)

Desconhecíamos que outras tradições teatrais não tinham essa separação entre teatro-dança-música. Esse trabalho nos abriu um sentido mais amplo do teatral, inclusive a possibilidade de rastrear formas quase perdidas de nosso antigo teatro, ainda presentes nas festas tradicionais que encontrávamos ao viajar pelo Peru. (ZAPATA, 2017, p 129-130)

Aproximar-se dessas tradições não é somente cultivar suas formas e mitos, mas assumir também uma história de resistência e subjugação por parte do estado; é entender que

---

<sup>12</sup> “A chamada Ópera de Pequim é o mais representativo do teatro chinês. Tem duzentos anos, tendo surgido em 1790, durante a dinastia Qin. Por ocasião do nascimento do imperador Quian Long, reuniram-se conjuntos teatrais de toda a China em Pequim e deram vida a um novo estilo de teatro, que condensava elementos cênicos tomados de diferentes teatros regionais.” (ZAPATA, 2017, p 135)

se trata também de outras visões de mundo dotadas de saberes, conhecimentos e tecnologias. Essa talvez seja a grande diferença do legado do modernismo na Europa e na América Latina, o compromisso ético quando nos relacionamos com estas culturas é algo que não pode ser suprimido da relação. Os povos e comunidades que sustentam essas culturas são sujeitos ativos na construção de uma América Latina plural, e não objetos passíveis de serem folclorizados.

Octavio Paz nos revela essa problemática ao dizer que a arte moderna europeia coloca no mesmo lugar civilizações com distintas visões de mundo, e que a própria ideia de modernidade não pode ser concebida por esses povos, visto que sua relação com a vida é definida através de parâmetros distintos do pensamento ocidental. A separação entre natureza e cultura, que está na base do pensamento moderno não se aplica a essas sociedades pois suas realidades são concebidas na relação íntima com o território em que habitam e por outras noções de tempo. Seus conhecimentos fazem parte de uma outra cosmogonia cujos princípios se inter-relacionam; os mitos, ritos e festas estão em sintonia com os ciclos agrários, ecológicos e econômicos. A relação entre os seres não é determinada pela hegemonia do pensamento humano antropocêntrico.

A modernidade é um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização. A razão disso é simples: todas as outras civilizações postulam imagens e arquétipos temporais dos quais é impossível deduzir, mesmo como negação, nossa ideia de tempo. A vacuidade budista, o ser sem acidentes nem atributos do hindu, o tempo cíclico do grego, do chinês e do asteca ou o passado arquetípico do primitivo são concepções que não tem a menor relação com nossa ideia de tempo. (PAZ, 2013, p 34)

A relação entre os três tempos – passado, presente e futuro – é diferente em cada civilização. Para as sociedades primitivas, o arquétipo temporal, o modelo do presente e do futuro, é o passado. Não o passado recente, mas um passado imemorial que está além de todos os passados, na origem da origem. Tal como um manancial, esse passado de passados flui continuamente, desemboca no presente e, confundido com ele, é a única atualidade que realmente conta. A vida social não é histórica, mas ritual; não é feita de sucessíveis mudanças, mas consiste na repetição rítmica do passado intemporal. O passado é um arquétipo e o presente deve se ajustar a esse modelo imutável; além do mais, esse passado está sempre presente, já que volta no rito e na festa. (PAZ, 2013, P 22)

O reconhecimento dessa diferença situa a prática do Grupo Cultural Yuyachkani em um espaço onde distintas tradições se encontram e revelam não uma identidade, mas uma pluralidade de perspectivas. Não se busca a tábula rasa e os princípios universais de outrora, as diferenças expressas por essas culturas se convertem em alteridade na cena, e a convivência de distintos modos de presença conduzem a uma narrativa polifônica que se

expressa através da dança, do canto, da palavra, dos corpos dos atores-bailarinos, do cenários, figurinos, elementos e dispositivos que conversam e dialogam entre si em pé de igualdade.

Nos processos do grupo peruano mitos, fatos, notícias, cartas e outras matérias habitam a mesma sala de trabalho e podem se organizar de maneira a gerar, inclusive, projetos distintos. Assim como distintos anseios individuais podem se encontrar e revelar um caminho a seguir. O tempo não é o tempo do mercado ou da lógica de produção, mas o tempo do processo, de deixar que a experimentação em sala de trabalho e na rua revelem as evidências do caminho a ser seguido, aquilo que congregará o coletivo em um interesse comum. Há também espaço para que materiais e assuntos sejam deixados de lado ou assumidos por uma parte dos integrantes, dando início a outros processos de investigação que podem, inclusive, gerar outras obras ou ações performativas.

En un teatro de grupo como el que postula Yuyachkani, es difícil establecer el momento exacto del inicio de un nuevo trabajo. Generalmente tenemos como punto de partida una idea muy general que la vamos entendiendo en el trabajo del día a día y esto va cambiando mucho en ese proceso. Algunas veces también se entremezclan otros proyectos que nos van rondando simultáneamente y que nos provoca explorar, no siempre dirigido hacia un resultado específico. Casi de manera “natural” va apareciendo un cuerpo colectivo, aparecen formas en el espacio hasta que arranca, coge ritmo y empieza a caminar. (ZAPATA, 2008, p174)

Esse modo de fazer teatro remete a outro modo de pensamento, onde a memória coletiva estreita a relação entre indivíduo e grupo. Os interesses individuais não são suprimidos em nome do coletivo, podendo conviver e se desenvolver em um mesmo espaço. Uma sabedoria que o grupo Yuyachkani desenvolveu e que reconhece como condição para sua existência longa, o que se assemelha a noção de comunidade das culturas tradicionais onde o indivíduo e o coletivo se reconhecem não como excludentes, mas como parte de uma dinâmica de sustentação e auto regulação.

Esse tipo de pensamento onde os opostos são vistos como complementares e não como antagônicos remete ao pensamento chinês. O filósofo de sinólogo<sup>13</sup> francês François Julien, se dedicou ao estudo das diferenças entre os bases do pensamento ocidental (filosofia) e o oriental (sabedoria), elaborando uma extensa bibliografia de onde podemos apreender uma outra possibilidade de compreensão da noção de tradição; mais próxima da cultura dos povos originários e tradicionais do continente sul-americano do que da perspectiva europeia que identifica a tradição como algo estático, parado no tempo, e que precisa ser rompida.

---

<sup>13</sup> A sinologia é o estudo do pensamento, língua e costumes chineses.

A partir do momento em que saímos de uma perspectiva identitária do sujeito, tal como se desenvolveu no ocidente, para passar à de um processo contínuo como é o caso da China, a unidade e a complementariedade dos contrários, longe de ser um problema, são pensadas no princípio mesmo do andamento das coisas: o fato de um estar no outro, de um ser também o outro, é o que torna um processo possível; são sempre necessários dois polos, opostos e complementares, *yin* e *yang*. (JULIEN, 2000, p 105)

Em seu livro *Um sábio não tem ideias* Julien reflete acerca do pensamento ocidental, toma a filosofia como modelo de um pensamento que persegue um sentido - o ser, o sujeito, a verdade, etc; e que, ao fazê-lo, parte sempre de uma ideia a partir da qual faz avançar o pensamento. Segundo o autor, esse modo tornaria o pensamento para sempre refém desta primeira ideia, mesmo que ele retorne a ela para revisita-la e redimensiona-la.

A elaboração de conceitos e estruturas de pensamento seria o ofício maior da filosofia, esquemas que possibilitem descobrir os sentidos e a partir deles estabelecer modelos de ação. Segundo o autor, quando se escolhe uma ideia, imediatamente outras ficam para traz; é claro que todo um pensamento se desenvolve e se abre a partir desse ponto de partida, mas inúmeras outras possibilidades e pontos de vista possíveis são descartados, e mesmo que retornem mais tarde sempre o fazem em relação a ideia escolhida a priori.

Em contrapartida, o pensamento dos letrados chineses estaria baseado na concepção de opostos complementares, sua escola se estrutura a partir do milenar *YChing*<sup>14</sup>, livro traduzido no ocidente como *Livro das Mutações*. A noção de *mudança* proposta por este pensamento está para nós como a noção de *ruptura*<sup>15</sup>, empregada por Octavio Paz para definir o período moderno europeu. Para os sábios chineses a mudança é uma condição imperativa, o mundo muda, está em movimento e por isso a atitude mais sábia reside no fato de saber observar o *momento* para reconhecer nele as *evidências* que revelam a *oportunidade* de se engajar no processo que está a transcorrer. Fim e começo estão em relação direta, não são tomados como causalidade, mas como condições um do outro, muda-se para poder continuar – o processo segue.

---

<sup>14</sup> Um dos mais antigos livros da civilização chinesa, é composto originalmente por figuras sobre as quais os sábios e estudiosos teceram comentários. É o livro base da sabedoria chinesa.

<sup>15</sup> “A modernidade é sinônimo de crítica e se identifica com a mudança; não é a afirmação de um princípio atemporal, mas desdobramento da razão crítica que incessantemente se questiona, se examina e se destrói para renascer mais uma vez.”

“No passado, a crítica tinha o objetivo de chegar à verdade; na idade moderna a verdade é crítica. O princípio que fundamenta nosso tempo não é uma verdade eterna, mas a verdade da mudança.” (PAZ, 2013, P37)

Mais precisamente, o que os chineses não cessaram de pensar, segundo um mesmo regime, sem serem obrigados a distinguir a cosmologia e a moral, ou a natureza da história, é “aquilo pelo qual” todo processo está em processo: esta capacidade própria ao real, enquanto ele é regulado, de vir continuamente à vida e durar; o que eles não deixaram pacientemente de elucidar, em outras palavras, não é o “tempo”, mas a *processividade*. (JULIEN, 2004, p 74)

A língua chinesa não conheceu durante muitos séculos a palavra “eu”, uma vez que ser é estar de acordo como os processos do mundo, esse é o pensamento do *tao*, o caminho. Portanto, a predisposição seria a inimiga da eficácia, uma vez que limita as possibilidades de existência, imobiliza os seres, impedindo-os de mudar e se transformar. Ser é nessa perspectiva conhecer-se em experiência, na relação.

Que o sábio “não tenha ideia”, como queria Confúcio, já dizia tal exigência, a única, a da disponibilidade. Exigência, mas não imperativo: porque nenhum “é preciso” pode levar a ela. Ao contrário, é até quando se começa a poder não mais projetar nenhum “é preciso”, dizia Confúcio, que estamos em condição de ter acesso a ela. Porque, não projetando mais apriorismos na evolução por vir, somos levados, de forma coletiva, a não mais nos atermos a ela, passando esta ao que seria uma posição definida, que teria se petrificado nisso, a não mais nos obstinarmos no que imaginaríamos ser verdades (“verdades ancoradas”, como se diz, e que imaginamos capazes de transcender as situações): assim conseguimos finalmente não ter “eu” particular – esse *eu* que tem “suas ideias”. (JULIEN, 2000, p 167)

O modelo de pensamento chinês pode ser uma chave de leitura para os processos de investigação teatral que se iniciam no modernismo europeu e se propagam no continente latino-americano, onde o trabalho do ator é o meio pelo qual se revelam as *evidências* do caminho a ser seguido, caminho este por onde a obra teatral vai sendo revelada.

O diretor Miguel Rubio revela essa chave ao escrever “nuestras obras son largos procesos de investigación, nunca con una fecha fija” (ZAPATA, 2008, p 205). Sua pedagogia própria consiste em reconhecer nas festas, ritos tradicionais e história de seu povo outras possibilidades de significação e estruturação do ato cênico; outras presenças e formas de narrar onde as cores, danças, cantos, e cada detalhe ostentado nos figurinos e objetos ajudam a contar a história.

Um depoimento acerca do processo que gerou a obra *Sin título. Técnica mixta* (2004), um espetáculo-instalação-performance onde uma outra possibilidade de estruturação da obra e outra presença cênica (e conseqüentemente outra relação com o público) foi experimentado, revela essa outra possibilidade de organização contida no processo:

Sólo quedaba enfrentar el caos que no queríamos ver pero era lo que teníamos delante; esta vorágine provocada por la profusión de materiales diversos que aparecían mas bien en torno de lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones que les permitian habitar un espacio común, desentrañando

una lógica distinta a la que sigue la ruta; exposición, nudo, desenlace. (ZAPATA, 2008, p 197)

A lógica de produção, que ordena a experiência a partir da causalidade ou da coerência, onde os conteúdos, formas, referências e inclusive o tempo são organizados segundo uma coerência textual ou intelectual não é o cerne do trabalho. O ofício se revela à medida que os conteúdos dialogam com os corpos, a memória, os objetos, músicas e uma infinidade de outros elementos. A lógica é a do processo, do observar e escutar o que se evidencia enquanto pensamento a partir da relação entre os materiais.

O Yuyachkani é um dos grupos latino-americanos cujo trabalho habita um território onde diversas tradições se encontram e dialogam sem aniquilarem umas as outras. Em suas obras fatos e registros históricos podem ser vistos ao lado de mitos e imagens de deuses andinos, amazônicos e afroperuanos; atores-bailarinos e cantos tradicionais dividem espaço como recursos tecnológicos e presenças performáticas.

As diferentes linguagens e perspectivas presentes em suas obras não podem ser definidas como um recurso onde o hibridismo se apresenta como traço maior de uma arte contemporânea. Muito menos a tentativa de estabelecer uma síntese poética da qual seria possível apreender uma imagem de identidade latino-americana, mas revelam uma preocupação em apresentar a pluralidade de um continente onde diversas perspectivas coexistem.

Reconhecer-se como artista (ser político), compreender que a aquisição de conhecimentos técnicos pressupõe um compromisso ético com a história de seu país, entender o teatro como uma arte capaz de evocar as subjetividades da memória para a criação de fazer-pensar práticas pedagógicas que acionem na experiência a possibilidade de um conhecimento sensível são pontos que constituem o Laboratório Pedagógico do Yuyachkani. (ZAPATA, 2017, p 199)

Prestes a completarem cinquenta anos de atividade artística e política esse grupo preserva um fôlego e vitalidade invejável, e segue promovendo espaços para o diálogo em sua sede como encontros, apresentações, oficinas e um curso ministrado por seus integrantes chamado *Laboratório abierto – encuentro pedagógico con Yuyachkani*, que em seu décimo primeiro ano de existência teve como tema uma afirmação bastante provocadora, e que parece estar presente em cada ato do grupo: “Esta história é insuficiente”.

A prática artística e pedagógica do Yuyachkani é um convite para mergulharmos em um processo de redescoberta de si e dos territórios que formam a América Latina, trazendo

à tona memórias, perspectivas e histórias outras que não estão nas narrativas oficiais dos estados, mas que compõe a diversidade e a complexidade de nosso continente.

### **Referências**

CRUCIANI, Fabrizio. Exemplos Ocidentais: Os Pais Fundadores do Início do Século XX. *In*: BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012. pp.

JULIEN, François. **Um sábio não tem ideia**; tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Do “tempo”**: elementos para uma filosofia do viver. São Paulo: Discurso Editorial, 2004.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**: do romantismo a vanguarda; tradução Ari Roitman e Paulina Wacht, 2. Ed, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ZAPATA, Miguel Rubio. **El cuerpo ausente** (performance política). Lima: Edição Grupo Yuyachkani, 2008.

\_\_\_\_\_. **Raízes e sementes**: mestres e caminhos do teatro na América Latina; tradução de Léo Kildare e Ana Carneiro – Jundiáí, Paco Editorial, 2017.

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em março de 2021.

Publiado em outubro de 2021.