



GRUPO E MEMÓRIA
Viagem à fronteira

GRUPO Y MEMORIA
Viaje a la frontera

GROUP AND MEMORY
Trip to the border

Miguel Rubio Zapata¹

Tradução de Carla Dameane Pereira de Souza²

¹É membro fundador do *Grupo Cultural Yuyachkani* (1971), onde atua como diretor e no qual tem desenvolvido um teatro de criação e pesquisa a partir dos materiais que os atores produzem. Formado em Sociologia na Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Particular Inca Garcilaso de la Vega (1974), sua experiência tem como base a investigação da cultura peruana e sua aplicação nas expressões artísticas contemporâneas. Dirige intervenções cênicas, obras teatrais e criações coletivas, tais como *Santiago* (2000); *Antígona*, versão livre de José Watanabe (2000); *Hecho en el Perú. Vitrinas para un museo de la memoria* (2001); *Sin Título- Técnica Mixta* (2004), *El último ensayo* (2008) *Con cierto olvido* (2010), *Discurso de Promoción* (2017) entre outras. Tem ministrado cursos na Universidad de Río Piedras, Puerto Rico; no Massachusetts Institute of Technology (MIT) de Boston, Estados Unidos; no Instituto Superior de Arte de La Habana, Cuba; na Universidad de Bolonia, Italia; na Universidade de Londrina, Brasil. Em 1993, esteve na China, convidado para observar o trabalho do Instituto Tradicional da Ópera de Pequim, ministrando também um seminário para seus atores. Participou da Segunda Sessão da Internacional School of the Theatre Anthropology (ISTA), Italia, dirigida por Eugenio Barba. Em julho de 2004, deu conferências sobre as origens da máscara no Peru, no contexto do Forum Universal de las Culturas, em Barcelona, Espanha. Foi integrante do Juri de Teatro do Premio Internacional de Casa de las Américas, Cuba, 1991. Membro do Consejo de Dirección de la Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe (EITALC) e da Cátedra Itinerante de Teatro Latinoamericano (CIELA). O Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana, CUBA lhe outorgou em 2012 o Doutorado Honoris Causa en Arte. Em 2019, recebeu do Ministerio de Cultura del Perú, em Lima, o Premio Nacional de Cultura, na categoria Trajetória. Publicou *Notas sobre teatro*, Lima, 2000, *El cuerpo ausente performance política*, Lima, 2008, *Raíces y semillas, maestros y caminos del teatro en América Latina*, Lima, 2011, *Guerrilla en Paucartambo*. *Serie Memoria que Danza* (2013) e *El Teatro y nuestra América* (2013). Informações da biografia a partir do currículo de Miguel Rubio Zapata.

² Professora no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (UFBA). A tradução deste texto foi realizada em 2012, durante a pesquisa de Doutorado desenvolvida sobre o Grupo Cultural Yuyachkani no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais (Pós-Lit/FALE, UFMG) e contou com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Naquele contexto, a pedido do grupo Yuyachkani, a tradução foi realizada a fim de divulgar o seu trabalho no Brasil e compôs o Programa de Mão de *Sin Título Técnica Mixta*, apresentada em festivais. Para esta publicação, realizou-se nova leitura e revisão da tradução, a partir da sua primeira versão para o português disponível em: RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo e memória. Viagem à fronteira”. Tradução de Carla Dameane Pereria de Souza. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Año 3. Número 2. Consulado General del Perú en São Paulo, 2012. p. 7-10. O artigo está publicado em língua espanhola em: RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo y memoria. Viaje a la frontera”. In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *Sin Título Técnica Mixta*. Programa de Mão. Perú, Lima: Municipalidad de Magdalena del Mar, Yuyachkani 40 años, 2011. Também em: RUBIO ZAPATA, Miguel. “Grupo y memoria. Viaje a la frontera”. In: RUBIO ZAPATA, Miguel. *El cuerpo ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2006. p. 189-214.

Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Rascunhos ou a EDUFU.

Resumo

Texto de Miguel Rubio Zapata no qual o diretor recupera e apresenta memórias do processo criativo da obra *Sin título, técnica Mixta* (2004), do Grupo Cultural Yuyachkani. Essas memórias vêm acompanhadas de reflexões importantes sobre o teatro de grupo no contexto da criação coletiva e, ainda, de considerações a respeito da encenação de dois temas históricos nesta obra, a Guerra do Pacífico (1879-1883) e o Conflito Armado Interno do Perú (1980-2000), a partir da memória dos arquivos, documentos e do corpo do ator como presença e registo documental.

Palavras-chave: Grupo Cultural Yuyachkani, *Sin título, técnica Mixta* (2004), Memória, Espaço, Teatralidades documentais e testemunhais

Resumen

Texto de Miguel Rubio Zapata en el cual el director recupera y presenta memorias del proceso creativo de la obra *Sin título, técnica Mixta* (2004), del Grupo Cultural Yuyachkani. Esas memorias están acompañadas de reflexiones importantes sobre el teatro de grupo en el contexto de la creación colectiva y también de consideraciones a respecto de la escenificación de dos temas históricos en esta obra, la Guerra del Pacífico (1879-1883) y el Conflicto Armado Interno do Perú (1980-2000), a partir de la memoria de los archivos, documentos y del cuerpo del actor como presencia y registro documental.

Palabras clave: Grupo Cultural Yuyachkani, *Sin título, técnica Mixta* (2004), Memoria, Espacio, Teatralidades documentales y testimoniales

Abstract

Text by Miguel Rubio Zapata in which the director recovers and presents memories of the creative process of the work *Sin título, técnica Mixta* (2004), by Grupo Cultural Yuyachkani. These memories are accompanied by important reflections on group theater in the context of collective creation, and also by considerations regarding the staging of two historical themes in this work, the War of the Pacific (1879-1883) and the Internal Armed Conflict of Peru (1980-2000), based on the memory of archives, documents and the actor's body as presence and documental record.

Keywords: Cultural Group Yuyachkani; *Sin título, técnica Mixta* (2004); Memory; Space; Documental and testimonial theatricalities

“Nosso teatro puramente verbal ignora tudo aquilo que é teatro, tudo aquilo que se transmite na atmosfera da cena, todo aquilo que essa atmosfera mede e circunscribe, e que possui densidade no espaço: movimentos, formas, cores, vibrações, atitudes, gritos; nosso teatro, em toda sua dimensão, depende do poder de sugestão do espírito.”

Antonin Artaud

A ninguém eu recomendo que forme um grupo de teatro. Apesar disso, não consigo imaginar a criação cênica sem um grupo que a sustente. Apesar disso, a maioria dos trabalhos que me comoveram e que eu guardo comigo são resultados de um trabalho de teatro de grupo. Entendo que cada um – e em seu momento – deve encontrar suas próprias perguntas. Um grupo não supõe uma fórmula: é uma reposta.

Na década de setenta do século passado formar um grupo era o que sem dúvida alguma desejava fazer aqueles que queriam transformar o mundo com o teatro.

Nossos grupos eram famílias em cujas obras anunciavam-se a conquista do pão e da felicidade. Nossas obras, nas quais se refletiam a realidade política e social de nossos países, estavam repletas de esperança, mas pouco a pouco foram convertendo-se em inventários do horror: personagens vítimas da violência, migrantes, desabrigados e desaparecidos povoaram nossos cenários.

Mesmo assim, posso dizer que ao lado das motivações sociais existe uma história grupal e pessoal que também está presente em nosso trabalho.

Foi nessa encruzilhada de caminhos, entre o teatro e a vida, que nasceram as nossas obras.

Frequentemente perguntam-me o que temos feito para permanecermos tanto tempo unidos. Não tenho uma resposta, teria uma diferente para cada momento de nossa vida. O constante talvez esteja no modo como compartilhamos o desejo de continuar unidos nesse aprendizado. Porém, na medida em que a sorte e o azar têm as suas surpresas e armadilhas é a vida das pessoas envolvidas o que determina a história de um grupo.

Aqueles que veem os resultados do trabalho desconhecem a história secreta; não precisam conhecê-la, não é necessário. Apenas quero dizer que ela existe como uma linha narrativa paralela: onde também existem os conflitos. E estes, da mesma forma como no teatro, são aquilo que nos ajudam a caminhar e a avançar.

Os grupos produzem os elementos que lhes dão vida e também os mecanismos de sua destruição. Há momentos em que é natural que alguns integrantes entrem e saiam do grupo, que o deixem. Mas há momentos em que a saída de alguém se converte numa perda. Num grupo com mais de trinta anos de vida sentimos isso algumas vezes.

Um grupo, como qualquer organismo vivo, está sujeito à lei universal de um ciclo vital que termina com o desaparecimento. Se levarmos em conta essa verdade elementar acredito que podemos viver com os pés firmes sobre a terra.

Entretanto, o que é um grupo? Um grupo é um momento determinado de nossa vida; é necessário saber qual é esse momento para encontrar, de forma oportuna, as perguntas.

Acredito que a vida num grupo é fortalecida quando se aprende a combinar os espaços coletivos com os pessoais; no nosso caso alguns projetos envolvem todos os integrantes e outros são iniciativas particulares que de alguma forma repercute no coletivo. Esta prática, de encontrar acima de tudo um sentido pessoal naquilo que fazemos, consiste em procurar antes do belo uma convicção, uma verdade pessoal que quando se manifesta pode converter-se em alicerce do fazer estético.

Considero que esta procura tem sido uma das chaves da continuidade em nós; penso que assim vamos construindo uma memória comum, ilustrada pelas experiências de cada um.

São os longos caminhos percorridos no grupo os que vêm a minha memória, agora que a partir da distância acompanho de forma imaginária aos espectadores que entram na sala de Yuyachkani para assistir ao nosso trabalho *Sin título. Técnica mixta*. Tenho muitas perguntas e poucas respostas de como chegamos até aqui.

Os espectadores quando entram na sala percebem que não há lugares para se sentar e, de forma desconcertante eles procuram um lugar a partir do qual podem assistir ao espetáculo. Não sabem eles que ainda poderão (ou que terão) que se movimentar, caminhar pelo espaço voluntaria ou involuntariamente porque, se um ator passar ao seu lado, eles terão que dar licença.

Agora que tudo está organizado e o que está no espaço possui o seu lugar, parece que sempre esteve aí. Mas é preciso lembrar que no início o espaço estava vazio, que os objetos foram sendo colocados, que a documentação foi instalada um dia nas paredes e também que os atores encontraram um lugar para começar.

Num certo momento do processo entendemos que estávamos construindo algo assim como um memorial com pessoas e objetos que foram chegando, antes como utensílios cenográficos, como provas, como testemunhos, como informação necessária, e finalmente como imagem que ativa a memória e ao mesmo tempo convoca o espectador para se

movimentar, escolher um ponto de vista, decidir o que quer ver, o que deseja ouvir ou onde quer estar parado.

O que nós não sabíamos era como fazer isso. Nossa aproximação era intuitiva, porém essa intuição nem sempre foi ouvida porque sabíamos que nos empurraria para zonas desconhecidas, de onde sabemos que é difícil sair. Chegar até aqui foi como aprender a caminhar novamente.

Durante muito tempo estivemos abrigados nos limites de estruturas dramáticas convencionais, como esperando que a narração verbal resolvesse os problemas estruturais do espetáculo.

Mesmo tendo a certeza de que esse não era o caminho que queríamos, por outro lado ele nos oferecia certa segurança, porque significava improvisar para encontrar uma situação que desencadeasse um conflito de uma história que se conta, podendo sobre essa base construir “um texto” que logo se monta, ou seja, a ideia era recorrer a essa ordem mais ou menos conhecida, orientadora e cujos resultados, de alguma maneira, são previsíveis.

Este objetivo de chegar ao texto verbal como resultado final do processo está muito mais enraizado entre nós do que estamos dispostos a aceitar. Muitas vezes o resultado cênico costuma ser um reflexo mecânico ou a ilustração da palavra, que, é preciso dizer, não se trata de fazê-la desaparecer da cena, mas estamos dispostos a redefinir o seu lugar no teatro. Que ela não seja o todo, mas parte desse todo.

Fizemos várias “montagens” que fomos descartando uma a uma. Quando digo “montagem” refiro-me aos processos de trabalho dos quais guardamos sequências, cenas, momentos, partes, etc. Este processo nos serve para avaliar com precisão aquilo que deve ficar, o que deve ser modificado, o que se transforma e, sobretudo, aquilo que se descarta (que costuma ser pouco).

Foi preciso entender que todo nosso esforço para encontrar o “argumento” era inútil, não funcionou nenhum daqueles que imaginamos (e que inclusive montamos).

Só nos restava enfrentar o caos que não queríamos ver, porém era isso o que tínhamos diante de nós; uma desordem provocada pela abundância de materiais diversos que também apareciam ao redor do corporal e do visual, diversas texturas que solicitavam conexões que lhes permitissem, aos atores, habitar um espaço comum, sugerindo uma lógica distinta daquela que segue uma rota: exposição, nó e desenlace.

Foi prestando atenção nestes materiais que nos demos conta que eles não avançavam no que se refere a contar “uma história”, mas que aludiam a dois momentos “da história do Peru” manifestados através de diferentes linguagens (visuais, sonoros, corporais, literários, performativos, etc.).

Artaud diz que “os limites do teatro são tudo aquilo que pode ocorrer na cena, independente do texto escrito”. Pergunto-me o que fazer para que o teatro tenha uma linguagem própria, onde a palavra flua no espaço com tudo o que há nele.

Nós nos encontrávamos nessa dúvida quando decidimos mais uma vez relativizar nossas “pretensões teatrais”.

Decidimos tirar as arquibancadas e deixar a sala completamente vazia. Depois o propósito foi valorizar esse espaço como o sótão de um museu, como um depósito de um imaginário acervo da nação onde se amontoa as informações antes que elas sejam classificadas. Assim nossos colaboradores artistas plásticos, junto com os atores foram pendurando vestimentas, caixas, uniformes, vitrines com livros antigos, documentos históricos, fotografias, manequins, um monitor, carteiras escolares, bandeiras, etc.

A sala foi povoando-se lentamente de diferentes informações como um lugar onde se guardam evidências da história.

Preparar o espaço para provocar uma experiência que comprometa a todos os participantes do acontecimento teatral: tanto aqueles que propõem quanto os que assistem. Pôr em xeque tudo aquilo que acontece diante dos espectadores: o que se vê, o que se ouve, o que se diz, o que não é dito, etc.

Ana Correa, atriz do Grupo, escreve em seu diário de trabalho:

“Ontem terminei de instalar a parede de Grau. Ele está numa foto em preto e branco, o pelotão, e um fragmento de uma de suas cartas enviadas a sua esposa onde fala das insuficiências e dos erros. Na frente eu coloquei uma noiva num manequim, vestida de luto, com uma foto ao lado mencionando as mulheres que se casavam enlutadas devido à captura do navio Huáscar e à derrota na batalha de Tarapacá. No chão coloquei cartas manuscritas e barquinhos de papel meio queimados, que guardei desde a primeira improvisação. Aberto sobre a sua caixa, o acordeão e duas lâmpadas apagadas”.

Não haveria só um ponto de partida onde aconteceriam as ações porque estas poderiam partir de qualquer lugar, inclusive algumas seriam simultâneas e o público teria que decidir qual acompanhar. Mandamos construir uns paletes móveis para que algumas ações pudessem acontecer no alto e serem vistas por todos os espectadores. Definir o espaço

e explorá-lo habitando-o por todos os cantos determinou uma linguagem basicamente física e visual.

Até agora apenas falei de nossas digressões teatrais, mas não disse nada sobre o tema, ou seja, aquilo sobre o que deveria tratar o trabalho que estávamos produzindo, uma velha história que tentarei resumir.

Quando começamos como grupo, em 1971, pensamos em criar uma obra que falasse das consequências da Guerra do Pacífico, que envolveu Bolívia, Chile e Peru. Era uma necessidade pensada anteriormente, resultado de muitas discussões e escasso trabalho prático; éramos um grupo de jovens que queríamos intervir na sociedade com nosso teatro, e por isso ocupávamos bastante tempo discutindo que obra deveríamos fazer, porém, aconteceu algo que nos fez levantar de nossas cadeiras e mudar nossos os planos.

Uma greve de mineiros que havia deixado um número expressivo de operários mortos, presos e desempregados colocou-nos em alerta: ver os familiares dos mineiros nas ruas, suas mães, esposas e filhos e escutar suas razões levou-nos imediatamente a abandonar o projeto sobre a Guerra do Pacífico e decidir fazer nossa primeira obra de criação coletiva a partir dos documentos sobre o que estava acontecendo com os mineiros. Foi assim que em 1972 nasceu *Puño de Cobre*.

O processo de produção dessa obra levou-nos a visitar os protagonistas na prisão, a participar e nos envolver nas atividades dos comitês de familiares, auxiliar e participar das cozinhas comunitárias e assumir tarefas de solidariedade, difusão e propaganda. A situação concreta dos mineiros nas ruas foi razão suficiente para que mudássemos o projeto. Entretanto, a ideia de criarmos uma obra sobre a Guerra do Pacífico seguiu latente porque o tempo passava e esse tema continua sendo uma ferida muito forte entre os peruanos.

Trinta anos depois sentimos que era o momento de retomar esta tarefa pendente incorporando o vivido; já não eram razões apenas pensadas: tínhamos a necessidade de “dizer”.

Considero que estar juntos como grupo por mais de três décadas nos faz sentir o passar do tempo de maneira muito especial, tanto pelos avatares de nossas vidas quanto pelas mudanças e renovações na situação do país e as tremendas transformações que se deram no mundo. Interessa-me aproximar-me daquilo que se está produzindo em nós em termos artísticos: essa memória acumulada, essa noção de história vivida em coletivo.

Como dissemos em outras oportunidades, nossas obras resultam de longos processos de investigação, nunca com uma data fixa de estreia e interrompidas por atividades que o grupo promove ou por aquelas em que participa. Ter um repertório de obras que sempre estamos apresentando é estimulante, mas ao mesmo tempo contribui para que os períodos de criação se tornem mais extensos. Mas essa é a nossa realidade.

Nestas invariáveis condições iniciamos o trabalho para a nova obra “sobre a Guerra do Pacífico”. Estudamos e iniciamos o que no grupo chamamos de “processos de acumulação sensível”, que significa o trabalho de investigação que é feito pelos atores, a partir de treinamentos e improvisações.

Os atores elaboram um material pessoal que depois reelaboramos fazendo pequenas unidades que chamamos de “elos” – como aqueles de metal que se unem para formar uma corrente. Esses elos são analisados, experimentados, alguns são guardados, e outros se convertem em matrizes que produzem vida ao redor.

Os elos se unem e vão conduzindo uma corrente, assim vai aparecendo a base de uma estrutura provisória com a qual permanecemos para seguir trabalhando a partir dela.

Alguns elos que foram guardados encontram um lugar na estrutura, outros se transformam ou desaparecem definitivamente.

Para mim é complicado falar de maneira tão rápida de um procedimento cuja única aproximação possível está na experiência prática; é complexa, leva tempo, cada vez torna-se diferente e com certeza se distancia dessa simples descrição.

Atrevo-me a dizer – porque devo dizê-lo – que encontrar o princípio desses elos nos permitiu muita liberdade no trabalho. Ele não pretende ser um método, nem uma fórmula. Antes disso, é um princípio ordenador que costuma ajudar-nos no processo criativo.

O pintor Víctor Humareda dizia-me, enquanto organizava sua paleta, que as cores não são bonitas nem feias, apenas se relacionam com aquilo que está ao seu lado. Ele chamava isso de orquestrar a superfície.

Algo parecido acontece com os elos. Eles devem encontrar seu lugar ao lado de outro, ou desaparecer.

Este trabalho rumo à nova obra foi difícil por múltiplas razões, uma delas tem a ver com o fato de que atores que trabalham juntos há tanto tempo, que já se conhecem bastante, são desafiados a se descobrirem e a proporem novos materiais tanto para o grupo quanto para

os espectadores. Se não formos obsessivos com isso, e não tivermos a pretensão de ser sempre originais, poderemos aproveitar o encontro daquilo que é novo com aquilo que é velho. É necessário aprender a diferenciar os estereótipos daqueles sinais que pertencem a sua cultura de ator, a sua memória visual e corporal, ou seja, essa historiografia dos atores, que é resultado de seu trabalho criativo e que a “história do teatro” costuma passar longe dela.

No meio desse trabalho criativo, dessa pesquisa para uma nova obra, surge o contexto da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR), constituída com o objetivo de contribuir para o esclarecimento dos graves eventos de violência ocorridos entre os anos de 1980 e 2000. A CVR trabalhou durante dois anos na recuperação dessa história, recorrendo todo o país e recolhendo cerca de dezessete mil testemunhos de pessoas que padeceram ou que foram testemunhas de atos de violência cometidos pelas organizações subversivas e também pelo Estado peruano.

Nós estivemos acompanhando este processo a partir da constituição da CVR, participando de muitas audiências públicas com atos performáticos e das atividades relacionadas à divulgação do Relatório Final.

Durante todo esse tempo continuamos trabalhando no processo da nova obra, mas ter participado como colaboradores da Comissão da Verdade foi de grande impacto em nossa vida de grupo, de modo que nos perguntamos mais de uma vez se devíamos seguir com esta obra sobre a Guerra do Pacífico. Diferente de 1971, quando somente tínhamos acumulação teórica e o contexto nos havia feito modificar o projeto, desta vez tínhamos um material prático acumulado que nos interessava continuar pesquisando e além disso encontramos pontos de convergência entre os acontecimentos da guerra de 1879 e a violência política dos últimos anos vivida no Peru.

O Estado peruano não havia mudado muito em seu caráter empírico, as enormes diferenças sociais haviam sido mantidas desde meados do século XIX até o século XXI e isso se demonstrava pelas vítimas da Guerra do Pacífico e da violência política interna que, em sua maioria, são os mesmos campesinos pobres residentes de regiões interioranas, nos Andes e na Amazônia peruana.

Com este ponto de vista voltamos à sala procurando novos materiais, novos elos, e a estrutura que tínhamos foi novamente transformada. Foi neste momento que apareceu a ideia de incluir no espaço documentações sobre ambos os períodos.

Quando montamos *Puño de Cobre* chegou até as nossas mãos o texto “Catorze tesis a propósito del teatro documento”, de Peter Weiss, onde são expostas as principais ideias sobre um teatro objetivo, com informações precisas baseadas em pesquisas concretas e que expressassem sem rodeios, a situação da qual se estava ocupando. *Marat Sade*, sua obra mais conhecida, pertence ao chamado teatro documento e teve como motivação nada menos que a situação de ajudar seu filho num dever de casa sobre a Revolução Francesa.

Este texto foi de grande ajuda para organizar a estrutura da obra nesse momento, pois nos permitiu organizar a sequência dos acontecimentos, os diversos testemunhos, as versões da imprensa, a versão oficial do governo daquela época, o que disseram os mineiros, etc.

Essa projeção do teatro documento em nossa primeira obra surgiu para nós como uma possibilidade de continuar explorando, agora, não somente aquele material que se relaciona com informações e que se converte em texto verbal, mas também naqueles documentos que podem estar como tal, como fontes originais em forma de livros, fotografias, vídeos, fotocópias, etc., e que podem ser vistos e consultados no momento das apresentações.

Estes dados históricos colocados no espaço envolvem, além disso, a própria história do grupo; citando a si mesmo, expõe materiais que foram usados em ações públicas anteriores, os quais a memória de *Sin Título. Técnica Mixta* devolve à cena. O próprio corpo dos atores é utilizado como registro de documento.

Assim fomos construindo a lógica do espaço no qual fazemos encontrar informações de dois momentos históricos diferentes: a guerra que o Peru perdeu para o Chile em 1879 e a violência política interna que viveu entre os anos 1980 e 2000. O público é recebido como os visitantes desse acervo.

Nós nos esforçamos para chegar a essa convenção, em que os atores são parte de, não devem procurar atuar apenas ser, apresentar antes que re-presentar, presença antes que personagem.

“Hoje, durante a primeira parte, quando somos estátuas do acervo-museu, tive uma nova sensação. Enquanto trabalho a imobilidade e ponho a minha mente em branco, pensando que sou uma fotografia do passado – não representar, apenas estar – senti que meu nariz se abria de repente e comecei a sentir o cheiro do público, passava todos os tipos de aromas, de perfumes finos até roupa recém-lavada com sabão Bolívar. Senti uma vontade enorme de rir às gargalhadas quando me dei conta que eu estava olhando as pessoas com o nariz” – Teresa Ralli, caderno de trabalho.

Já faz um tempo, inspirados pela proposta de Antunes Filho, nós nos propusemos experimentar o caminho do desequilíbrio, para agitar nossos estereótipos corporais. Isso significava voltar a reconhecer a vibração do eixo da coluna vertebral e a partir daí ir ao encontro das diversas possibilidades da escritura corporal com absoluta liberdade e limpeza. Coluna vertebral e memória sensível foram os atributos que se fizeram concretos em nossa obra *Hasta cuando corazón* (1996). *Sin Título* nos faz voltar a esse tema e coloca em desequilíbrio todos os textos que aí se cruzam: corpo, memória, dramaturgia, espaço, etc. Antes de ser um acerto, eu o sinto como um caminho que oferece enormes perspectivas para atores e espectadores. Ainda assim, não sabemos o quanto dispostos estão nossos espectadores a assumir esse compromisso.

Durante um ensaio público estava uma jovem estudante da Escola Nacional de Arte Dramática; quando terminamos o ensaio os espectadores ali reunidos dispuseram-se a trocar opiniões. A jovem atriz ficou de pé e disse: “Obrigada, mas eu não tenho nada a dizer porque isto não é uma obra, aqui não há uma história, não há personagens nem uma estrutura dramática, então eu vou embora”, e se foi sem dar-nos a possibilidade de dizê-la que tinha razão.

Não chegamos até aqui procurando ser originais.

Os materiais com os quais temos trabalhado foram encontrando o seu lugar e nós uma maneira de estar.

Esta é uma viagem à fronteira, uma encruzilhada de caminhos onde a arte e a vida se fundem, e se encontra nossa memória pessoal e coletiva.

Não imagino as perguntas sobre as quais reflito neste trabalho, sem o meu grupo.

Berlim, Kreuzberg, setembro de 2004.

Recebido em março de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.