

## Resistência como dispositivo pedagógico no Grupo *Yuyachkani*

Marta Haas

**Resumo:** Nesse texto, discute-se o modo como a ideia de resistência, como um dispositivo pedagógico, opera no trabalho artístico-pedagógico do grupo teatral *Yuyachkani*. Para tanto, primeiro apresenta-se a trajetória de resistência do grupo, que surgiu em pleno período de ditaduras militares na América do Sul. Em seguida, observa-se como a resistência está presente em duas ações pedagógicas do coletivo, evidenciando como essa noção participa na constituição de sujeitos e subjetividades, uma vez que produz saberes que de alguma forma conduzem e ensinam modos de ser e estar na cultura e época em que se vive. Toma-se como referencial teórico para essa discussão a noção de discurso e dispositivo de Michel Foucault e a noção de dispositivo pedagógico elaborada por Jorge Larrosa.

**Palavras-chave:** dispositivo pedagógico; resistência; teatro de grupo; *Yuyachkani*.

### Introdução

Nesse texto, discutirei algumas práticas pedagógicas do grupo teatral *Yuyachkani* e desenvolverei a noção de resistência que permeia essas práticas, enquanto um dispositivo pedagógico. Para elaborar a noção de dispositivo pedagógico da resistência parto das concepções de discurso e dispositivo de Michel Foucault e de dispositivo pedagógico de Jorge Larrosa.

Para o filósofo Michel Foucault, o discurso não descreve os objetos que lhe são exteriores, o discurso “fabrica” os objetos sobre os quais fala. Sob essa perspectiva, o sujeito não passa de um efeito do discurso e a constituição da subjetividade se dá mediante determinadas formações discursivas. Ele afirma que o discurso não deve ser entendido “como conjunto de signos, mas como práticas que formam sistematicamente os objetos de que falam” (2002, p. 56). Essa premissa propõe um modo de olhar e entender como os discursos se constituem e quais são os mecanismos e os procedimentos de produção de verdade que eles podem estabelecer. Analisar um discurso, então, tem como objetivo “revelar as práticas discursivas em sua complexidade e em sua densidade; mostrar que falar é fazer alguma coisa – algo diferente de exprimir o que se pensa, de traduzir o que se sabe e, também, de colocar em ação as estruturas de uma língua” (FOUCAULT, 2002, p. 237).

Um dispositivo, por sua vez, é um conjunto de práticas, discursivas e não-discursivas, consideradas em sua conexão com as relações de poder. Está sempre ligado a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam, ou seja, são estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles. Em *Microfísica do Poder*, ele apresenta uma lista de elementos heterogêneos que constituem um dispositivo: “discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas

administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito” (1996, p. 244). O filósofo salienta que um dispositivo tem como função principal responder a uma urgência histórica.

A noção de dispositivo pedagógico, delineada por Jorge Larrosa, fundamenta-se no conceito de “dispositivo da sexualidade” apresentado por Foucault em *História da Sexualidade*. A sexualidade, como dispositivo, constitui um conjunto de práticas – discursivas ou não – permeadas por relações de poder. Por se constituir em determinada cultura e época, resulta de um complexo processo histórico de fabricação que leva um indivíduo a reconhecer-se como sujeito de uma sexualidade, assim como define suas verdades, as práticas que regulam seu comportamento e as formas de subjetividade nas quais sua sexualidade se constitui. O dispositivo da sexualidade permite, ao mesmo tempo, reforçar o controle e a resistência ao discurso hegemônico sobre o sexo, segundo determinadas estratégias de saber e de poder.

Se as práticas pedagógicas constroem e medeiam a relação do sujeito consigo mesmo – uma vez que estabelecem, regulam e modificam a experiência que a pessoa tem de si mesma – o dispositivo pedagógico constitui-se nos mecanismos utilizados para constituir ou transformar a experiência de si. Segundo Larrosa (1994, p. 57), um dispositivo pedagógico é “qualquer lugar no qual se constitui ou se transforma a experiência de si. Qualquer lugar no qual se aprendem ou se modificam as relações que o sujeito estabelece consigo mesmo”. Esse dispositivo, que media a relação do sujeito consigo mesmo, resulta de diferentes maneiras de se conduzir, de tornar-se sujeito de uma ação. A experiência de se conduzir, por sua vez, pode ser analisada como resultado do entrecruzamento, em um dispositivo pedagógico, de tecnologias de “autorreflexão, formas discursivas (basicamente narrativas) de auto-expressão, mecanismos jurídicos de auto-avaliação, e ações práticas de autocontrole e autotransformação” (LARROSA, 1994, p. 38). Ao tomar suas experiências e valores como base, o sujeito se reconhece ou não em condutas e comportamentos que a sociedade aceita.

O dispositivo pedagógico da resistência seria então a possibilidade de pensar a resistência como norteadora e constitutiva da maneira pela qual as pessoas se descrevem, se narram, se julgam ou se controlam a si mesmas. No caso do grupo teatral *Yuyachkani*, a noção de resistência como dispositivo pedagógico evidencia como os sujeitos desse coletivo se reconhecem enquanto artistas-criadores, responsáveis por seus atos e narrativas, que a partir de sua prática, deixam ver a necessidade de resistir.

Nesse texto, então, analisaremos o estatuto pedagógico da resistência em duas ações do grupo. Por ser um centro de investigação das tradições culturais peruanas e latino-

americanas, assim como um laboratório permanente de formação e desenvolvimento da arte do ator e das linguagens cênicas, o *Grupo Cultural Yuyachkani* é reconhecido no campo da Pedagogia do Teatro. Desde o princípio, seus integrantes vêm desenvolvendo uma metodologia própria em áreas como a voz, a máscara, o ritmo, a dramaturgia, o treinamento, o uso de objetos, entre outros. Isso os levou a criar demonstrações, desmontagens<sup>1</sup> e oficinas compartilhadas em quase todas as cidades do interior do Peru e em encontros e festivais de diversos países do continente americano e europeu.

Atualmente, o trabalho pedagógico do *Yuyachkani* pode ser dividido em duas frentes de ação: uma que relaciona teatro e comunidade e outra de laboratórios abertos, encontros nos quais compartilham com diversos atores e estudantes a sua formação teatral e a experiência do grupo. Como ambas as frentes estão diretamente relacionadas à sua trajetória como coletivo – e essa, por sua vez, é atravessada pelas condições históricas e políticas do Peru – é importante compreendermos o contexto político e histórico do surgimento e do desenvolvimento do grupo. Essas fases – marcadas por distintas formas de resistência – regeram todo um trabalho, uma atitude e uma ética que foi se diferenciando ao longo do tempo.

Olhar para o passado e para a história de resistência vai ao encontro da ação e da prática pedagógica do grupo, que tem sido orientada por um objetivo principal: contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da memória cidadã. Por isso são temas recorrentes em suas pesquisas a migração por razões econômicas, a marginalidade, a violência, a injustiça, a corrupção, o autoritarismo e outros males que impedem o desenvolvimento de uma vida com direitos para todos.

### **A trajetória de resistência do *Yuyachkani***

*Yuyachkani* é um nome em quéchua que significa “estou pensando, estou recordando”. O grupo foi fundado em Lima em 1971, período em que diversas ditaduras civis-militares assolaram boa parte do continente sul-americano com intensa repressão e violência. Os primeiros anos são denominados pelo próprio grupo como a fase do ator heroico, referindo-se à ideia de um corpo heroico, como mostra a afirmação de Miguel Rubio

---

<sup>1</sup> Segundo Ileana Diéguez, o termo “desmontagem” começa a ser usado por atores e atrizes da América Latina para denominar demonstrações dos processos de investigação a partir da década de 1990. O sentido da palavra desmontagem está ligado não a um processo de desconstruir, mas de tornar visível a construção. O procedimento de desmontar abre a experiência e o processo de trabalho num grupo teatral, revelando poéticas, escolhas, recortes, opções, além de desvelar o próprio autor da desmontagem. Diéguez salienta que “as desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena” (CABALLERO, 2014, p. 8).

Zapata, um dos fundadores: “um corpo preparado para sair na rua, intervir no espaço público, em cena é um corpo ativo e com força” (ZAPATA apud AGUILAR, 2013, p. 52). Era um momento de certezas – do braço em riste, do punho fechado, do desejo de modificar o mundo, inspirado pela revolução – em que os membros do grupo militavam em partidos de esquerda. A presença, desenvolvida no trabalho do ator, era entendida como força e rigidez. A formação inicial foi autodidata, vinda diretamente da prática, de fazerem muitas coisas juntos e estudarem textos teóricos.

Percebemos nesse período um discurso de resistência ao sistema repressivo e violento, que deixa muito claro contra quem se luta, quem é o inimigo: o estado totalitário. O regime ditatorial, aliado ao capital internacional através de uma postura neocolonialista, deve ser suplantado e a revolução é a possibilidade de mudança social. O triunfo da Revolução Cubana permanecia no imaginário de diversos artistas da América Latina. Segundo Diana Taylor, a revolução criou um sentimento de identidade coletiva: “Em vez de vinte e cinco países politicamente marginais, dependentes econômica e culturalmente, a América Latina podia imaginar-se como uma entidade unida e coerente, um produtor (em vez de importador) de imagens culturais” (2000, p. 175)<sup>2</sup>. Esse discurso de resistência aos regimes totalitários e ao neocolonialismo, em prol da revolução, pressupõe a ideia de um sujeito centrado e racional que, uma vez emancipado, será capaz de conduzir de forma autônoma as suas ações.

Sob essa premissa, o *Yuyachkani* buscou direcionar sua produção para um público excluído e marginalizado, refletindo na cena os conflitos sociais da época. Um episódio, no entanto, mostra a complexidade que implica um grupo de origem urbana querer dialogar com um público das regiões mais remotas de seu país. *Punhos de cobre* (1972) foi uma obra de denúncia que fazia alusão à luta dos mineiros e o massacre de Cobriza, um acampamento campesino da serra central do Peru. Miguel Rubio conta que apresentaram em uma comunidade vestidos apenas de calça jeans e camisetas (o figurino escolhido sob a influência do método coringa do *Teatro de Arena*) e que no final os camponeses lamentaram que tivessem esquecido seus figurinos. Sobre o episódio ele reflete:

Só muito mais tarde compreendemos porque os mineiros pensavam daquele modo. Tínhamos esquecido de algo muito mais importante do que o figurino. O que eles queriam nos dizer era que estávamos nos esquecendo do público a que nos dirigíamos. Não estávamos levando em conta suas tradições culturais. Não apenas isso, nós não os conhecíamos! [...] Como poderiam imaginar uma peça sobre eles que não incluísse seus cantos ou as roupas das mulheres, que orgulhosamente conservam seus vestidos tradicionais, ou as figuras que contam histórias enquanto

---

<sup>2</sup> No original em inglês: “Instead of twenty-five politically marginal, economically and culturally dependent countries, Latin America could envision itself as a united, coherent entity, a producer (rather than importer) of cultural images.”

eles dançam? (ZAPATA apud TAYLOR, 2013, p. 276).

Isso marca a ruptura com a ideia pré-concebida que tinham do sujeito e da cultura andina. Dá origem a algo muito importante para o coletivo: confrontar o trabalho com um novo público que não chega até as salas de espetáculo leva a perceber a cultura popular como um rico material para seu trabalho. A partir dessa experiência, o grupo percebe que sua estética está muito distante de toda a bagagem cultural do mundo andino. A ideia de resistência ganha outros contornos e cores, há uma reflexão mais complexa acerca da heterogeneidade étnica e cultural do Peru e da necessidade de um discurso que esteja mais próximo do público que se quer atingir. Desde então o grupo desenvolve uma permanente investigação do imaginário andino e suas expressões culturais. A noção de teatro, então, se expande para abranger a noção de festa popular, que enfatiza a participação e borra a distinção entre ator e espectador (TAYLOR, 2013, p. 276).

Os governos democráticos retornaram na década de 1980, porém o país mergulhou numa forte crise política e econômica, com altíssima inflação. Paralelamente, ganhou mais presença o surgimento de dois movimentos armados que sacudiram o país com violência, durante vinte anos: o *Partido Comunista do Peru - Sendero Luminoso*, de orientação maoísta, e o *Movimento Revolucionário Túpac Amaru*. O conflito entre governo e grupos guerrilheiros recrudescceu e ambos os lados foram responsáveis por mortes e graves violações dos direitos humanos, especialmente em zonas rurais no interior do país. O período de conflito interno afetou todos os grupos teatrais do Peru: com tantos assassinatos, torturas e desaparecimentos, a violência acabou aparecendo como temática dominante. Cada grupo afrontou essa problemática de maneira distinta, buscando novas formas de se comunicar com seu público:

Surgiu [...] uma interação entre a criação cênica e as ciências sociais como atitude reflexiva dos coletivos teatrais frente aos questionamentos colocados pelo momento presente. O teatro de grupo assume como desafio histórico a presença da violência e todos os problemas anexos em sua nova dramaturgia. Essa reflexão na e sobre a cultura peruana, tanto a andina quanto a urbana, é paradigmática na busca de uma nova estética teatral (PIGA, 1992, p. 148).<sup>3</sup>

É nesse momento de busca por novas formas que o *Yuyachkani* entrou em contato com o *Odin Teatret* e a Antropologia Teatral. Inicialmente eles criticavam a vinda de Eugenio Barba ao Peru, mas o encontro impactou de tal forma, que surgem daí muitos

---

<sup>3</sup> No original em espanhol: “Ha surgido [...] una interacción entre la creación dramática y las ciencias sociales como actitud reflexiva de los colectivos teatrales frente a los interrogantes que plantea el momento presente. El teatro de grupo asume como desafío histórico la presencia de la violencia y todos los problemas anejos en su nueva dramaturgia. Esta reflexión en y sobre la cultura peruana, ya sea lo andino como lo urbano, es paradigmática en la búsqueda de la nueva estética teatral”.

desdobramentos. Segundo Miguel Rubio (ZAPATA apud SILVA, 2007, p. 56), o nível de resposta que se estabeleceu quando o *Odin* colocou-se de igual para igual com a comunidade – apresentando o intercâmbio como base, antes da pregação ou paternalismo de levar ao povo as "ideias corretas" – levou o *Yuyachkani* a repensar a sua prática teatral. Segundo Narciso Telles, o trabalho atorial ganhou maior complexidade sem perder de vista seu posicionamento e sua função social. De um ator centrado na militância política e social se passou à “compreensão de um ator que percebe e trabalha, a partir de seus referenciais culturais, seus canais psicofísicos na construção de uma dramaturgia própria, por um procedimento de ‘treinamento’ contínuo” (SILVA, 2007, p. 56-57).

Na fase do ator antropológico, o grupo organizou sua pesquisa sobre as tradições culturais peruanas, de forma a potencializar o trabalho do ator. Houve uma sistematização do treinamento e abriu-se o espaço para as pesquisas individuais. Aprofundaram o estudo de danças, máscaras e instrumentos, de codificações não só da cultura nacional, mas também da cultura ocidental e oriental.

Em 1990 Alberto Fujimori tornou-se presidente e, após um autogolpe em 1992, elaborou uma série de leis que pretendiam terminar com os grupos guerrilheiros, principalmente o *Sendero Luminoso*. Fujimori, cujo governo durou até o ano 2000, é considerado um dos maiores violadores dos direitos humanos na América Latina. Durante os anos em que o conflito armado no Peru se acirrou e já não foi mais possível viajar pelo país, tornou-se necessário para os membros do *Yuyachkani* posicionar-se não apenas como cidadãos, mas como seres humanos, com todas as fragilidades decorrentes de uma situação de guerra. Foi um período de muitas dúvidas, que aparecem no próprio discurso do grupo. Se antes a resistência possuía um alvo bem definido, a situação desse momento tornou-se muito mais difusa. Assim como a maior parte da população civil, o grupo encontrava-se entre dois fogos cruzados. De um lado, grupos paramilitares ligados ao governo que cometiam atrocidades em nome de uma “batalha contra o terrorismo”. De outro, grupos de guerrilha que também acabaram cometendo atos de extrema violência contra a população civil. A ideia de um sujeito centrado, unificado e consciente de seu papel, que luta contra um único inimigo, o regime instituído, dá lugar a um sujeito cheio de incertezas, que não sabe exatamente contra quem ou o que deve lutar e resistir. Miguel Rubio comenta que as opiniões contrárias no interior do *Yuyachkani* “refletiam de alguma maneira a polarização que afetava todo o país.

Então, as discussões sobre o que acontecia começavam ou terminavam com a pergunta: a favor ou contra a violência?” (2008, p. 48)<sup>4</sup>.

Nesse mesmo período, o *Yuyachkani* percebeu que estava sendo vigiado: em frente à sede do grupo, costumavam encontrar um casal de “namorados” que se abraçava e beijava somente quando abriam a porta. Rubio reflete: “não sabíamos então, nem soubemos depois, de que lado vinha o interesse por saber o que fazíamos. Essa situação fazia com que os ensaios fossem ainda mais tensos” (2008, p. 48)<sup>5</sup>. Com a vigilância cada vez mais acirrada e tendo de driblar a censura, recorreram a lendas e mitos do imaginário popular para falar sobre o presente. O corpo, tão frágil diante da violência, ganhou ainda mais importância no trabalho do ator, através da busca por uma presença não apenas virtuosa, mas sensível. Num momento em que o corpo vale tão pouco, torna-se preciso encontrar formas mais sutis de valoriza-lo. Quando o número de pessoas desaparecidas aumenta de forma alarmante, *Yuyachkani* realiza, em coprodução com a *Associação Pró Direitos Humanos*, o *Encontro de Teatro pela Vida*. Esse evento surgiu da necessidade de os fazedores teatrais se posicionarem diante da barbárie e da permanente violação dos direitos humanos: “Nós nos negamos rotundamente a ser cúmplices desta situação injusta” (ZAPATA, 2008, p. 47).<sup>6</sup>

Em 2001, houve uma grande mobilização da sociedade civil com o objetivo de pensar as consequências do conflito armado interno. É instaurada a *Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR)*, que fica encarregada de investigar os crimes e violações dos direitos humanos cometidos entre 1980 e 2000. O *Yuyachkani* faz parte dessa mobilização e acompanha com apresentações as audiências públicas e o lançamento do informe final da *CVR*<sup>7</sup>. Após a experiência com a comissão, em que a população peruana pode testemunhar de forma direta os atos de violência que sofreram, “o grupo reflete até que ponto estiveram assumindo representações não solicitadas, dos migrantes, dos camponeses, dos mineiros e se esqueceram de falar no seu próprio nome, com sua própria voz” (AGUILAR, 2013, p. 61). Ao mesmo tempo, questionam-se se o verdadeiro ativismo político não estaria em ajudar todos a ter voz, para que aqueles que não tem voz possam encontrá-la.

Isso leva a um novo momento do *Yuyachkani*, de ruptura histórica, em que o coletivo passa a falar a partir de si mesmo: “Quer dizer, a partir da mesma condição de cidadão que

---

<sup>4</sup> No original em espanhol: “reflejaban de alguna manera la polarización que afectaba a todo el país. Entonces, las discusiones sobre lo que sucedía empezaban o terminaban con la pregunta ¿a favor o en contra de la violencia?”.

<sup>5</sup> No original em espanhol: “no sabíamos entonces, ni supimos después, de qué lado venía el interés por saber lo que hacíamos. Esta situación hacía que los ensayos fueran aún más tensos”.

<sup>6</sup> No original em espanhol: “Nosotros nos negamos rotundamente a ser cómplices de esta situación injusta”.

<sup>7</sup> O informe final da *CVR* pode ser acessado em: <http://cverdad.org.pe/ifinal/>

enxerga seu país e como sente que essa situação, esses sonhos, essas esperanças, essas dores lhe afetam no âmbito pessoal. Isso é essencial” (ZAPATA apud AGUILAR, 2013, p.61). Ao mesmo tempo, o grupo vem cada vez mais indagando a representação como única forma de expressão, sentindo a necessidade de experimentar novas formas. Os trabalhos mais atuais aproximam-se das artes visuais e da performance, através da criação de *ações cênicas*, uma mistura de testemunho, demonstração de trabalho, espetáculo e performance.

### **Oficina com mulheres: a resistência como possibilidade de dignidade**

Em seu projeto *Teatro e Comunidade*, o *Yuyachkani* organiza um trabalho pedagógico e social relacionado diretamente com direitos humanos de crianças, jovens e mulheres. Esse trabalho se organiza em três eixos fundamentais: cidadania, gênero e identidade/memória. A própria *Casa Yuyachkani* é um centro cultural concebido para e em direção à comunidade, aberto à experimentação, difusão e promoção de expressões culturais e artísticas multidisciplinares.

Um exemplo de trabalho ligado à questão de gênero é a realização da oficina para mulheres *Hampiq Warmi - Mujer sanadora (Mulher de cura)*, ministrada por Ana Correa e Débora Correa. O objetivo dessa oficina é compartilhar uma experiência de cura (*sanación*) com imaginação e criatividade, que traz informações sobre memória, gestualidade, rito e símbolos, ao mesmo tempo em que valoriza a condição e autoestima das mulheres participantes. Segundo as irmãs Correa: “como atrizes e educadoras, oferecemos um processo de cura pessoal e comunitária. Essa experiência de caráter aberto se baseia na integração de aportes recuperados da cultura universal e andina” (apud SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE, 2012, p. 30)<sup>8</sup>. É uma experiência vivencial de arte e cura que inicialmente surge para contribuir no processo de recuperação psicossocial de mulheres vítimas de violência de gênero no contexto do conflito armado interno, mas se destina às mulheres em geral.

Um dos episódios mais traumáticos relacionado à violência de gênero durante o conflito armado interno no Peru ocorreu durante o governo de Fujimori, que implementou um programa de planejamento familiar que fazia parte de uma política de controle demográfico orientada à população mais pobre do país. Na prática, esse programa submeteu mais de

---

<sup>8</sup> No original em espanhol: “como actrices y educadoras, ofrecemos un proceso de sanación personal y comunitaria. Esta experiencia de caracter abierto, se basa en la integración de aportes recuperados de la cultura universal y andina”.



duzentas e cinquenta mil mulheres indígenas e camponesas a cirurgias esterilizadoras sem terem sido informadas ou sob fortes pressões. Além disso, muitas não receberam o cuidado pós-operatório necessário e, em consequência, sofreram problemas de saúde. O modo como esse programa foi implementado evidencia o preconceito com as mulheres dos setores mais pobres da sociedade. María Ysabel Cedano, da organização feminista Demus, afirma que o Peru continua sendo um país "profundamente racista e profundamente machista, onde muitos ainda creem que as mulheres camponesas indígenas das zonas rurais não deveriam ter muitos filhos" (TERRA, 2015, n.p.).

Na matéria *Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?* de Sylvia Colombo, fica evidente que, pior que o drama de não poderem mais ter filhos, as esterilizações significaram uma mudança de status das mulheres nas comunidades. Muitas vítimas, na região de Piura e Arequipa, foram abandonadas pelos maridos – que declaravam que agora elas “certamente iam virar prostitutas” ou que “não serviam mais como mães” – ou eram hostilizadas por outras mulheres. Na mesma matéria, Rosemarie Lerner, ligada ao *Projeto Quipu*<sup>9</sup>, declara que “numa sociedade tão machista como a peruana, a estigmatização tem um papel bastante importante. As sequelas que essas esterilizações deixaram causaram a desestruturação de várias famílias” (COLOMBO, 2015, n.p.).

A oficina oferecida pelo *Yuyachkani* permite às participantes contar com novas ferramentas para o desenvolvimento de seu trabalho artístico-criativo, de resgate e memória em suas respectivas comunidades. Junto à realização da oficina, as atrizes costumam apresentar as performances *Willasaqmi* e *Kay Punku*. *Willasaqmi (Essa porta)* é uma ação contada por duas mulheres andinas que se conectam com os ancestrais através de um ritual de iniciação para falar sobre o papel da mulher na história, do equilíbrio que sua presença mantinha. *Kay Punku (Mulheres de anta)* é uma ação documental baseada nos testemunhos das mulheres das comunidades peruanas vítimas de violência sexual durante o conflito armado interno. Boa parte das mulheres campesinas que foram obrigadas a práticas de esterilização forçada, também foram vítimas de abusos sexuais por parte das tropas do governo e dos senderistas.

Esse trabalho desenvolvido com mulheres vítimas de violência de gênero torna-se, portanto, um espaço de resistência que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista, uma vez que busca resgatar nas mulheres camponesas e indígenas o direito de sentirem-se respeitadas enquanto pessoas. Através das oficinas, que são ao mesmo

---

<sup>9</sup> <http://blog.proyectoquipu.com>

tempo uma espécie de ritual de cura com elementos da ancestralidade andina, muitas das mulheres que não tiveram apoio dos familiares e das comunidades em que viviam frente ao ocorrido, conseguiram voltar a julgar-se dignas para delatar os crimes de que foram vítimas e buscar justiça.

### **Laboratórios abertos: a resistência como possibilidade de memória**

Outra ação pedagógica do *Yuyachkani* são os *Laboratórios Abertos*, que consistem em encontros pedagógicos com o grupo. Desde 2009, os *Laboratórios Abertos* são realizados anualmente na *Casa Yuyachakani* e desenvolvidos de maneira intensiva, geralmente durante nove dias de trabalho. Inclui experiências práticas e teóricas, com sessões de treinamento, oficinas, demonstrações, desmontagens, conferências e algumas obras do repertório. Nesses encontros, os integrantes compartilham com estudantes e artistas sua própria formação teatral e a experiência como coletivo. Para os interessados, ressaltam que a técnica não deve ser entendida como uma lista de fórmulas ou maneiras estáticas válidas para sempre, mas como ferramentas. No laboratório, mostram as ferramentas utilizadas para tentar responder as perguntas surgidas em diferentes processos, entendendo o teatro como uma construção cultural e não um cânon definitivo:

Ao longo desses anos tentamos fazer com que nosso lugar de criação cotidiana seja um espaço de liberdade, não buscamos a originalidade mas a origem do devir e ali encontramos o dado, o conhecido e, por tão conhecido, muitas vezes desconhecido. Entendemos por laboratório esse espaço de necessária e curiosa indagação, no qual nos formamos e que tem dado sentido a tantos anos reunidos em torno da criação. Isso nos permitiu realizar propostas cênicas em que nos sentimos refletidos. Ao mesmo tempo, esses processos criativos nos permitiram construir um suporte técnico grupal e caminhos pessoais, escutando o que nossos velhos mestres nos ensinaram: aprender a aprender para inventarmos o teatro que nos faz falta. (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2015, p. 1).<sup>10</sup>

O *Laboratório Aberto* de 2015, sétima edição do encontro, contou com as seguintes atividades: seleção de repertório, com as obras *Os Músicos Ambulantes* (1982), *Antígona* (2000), *Não me toquem essa valsa* (1990), *Adeus Ayacucho* (1990), *Vibrações* (2010), *Confissões* (2013) e *Con-certo Olvido* (2010); as desmontagens de *Os Músicos Ambulantes*,

<sup>10</sup> No original em espanhol: “A lo largo de estos años hemos intentado que nuestro lugar de creación cotidiana sea un espacio de libertad, no buscamos la originalidad sino el origen del devenir y allí encontramos lo dado, lo conocido y por tan conocido muchas veces desconocido. Entendemos por laboratorio ese espacio de necesaria y curiosa indagación, en el que nos hemos formado y que le ha dado sentido a tantos años reunidos en torno a la creación. Esto nos ha permitido realizar propuestas escénicas en las que nos sentimos reflejados. Al mismo tiempo, estos procesos creativos nos han permitido construir un soporte técnico grupal y caminos personales, escuchando lo que nuestros viejos maestros nos enseñaron: aprender a aprender para inventarnos el teatro que nos hace falta”.

*Antígona*, *Adeus Ayacucho* e *Não me toquem essa valsa*; as demonstrações de trabalho *Por trás da máscara* de Débora Correa e *A rebelião dos objetos* de Ana Correa; a conferência *Criar em grupo* com Miguel Rubio Zapata; as oficinas práticas *Teatro e memória* com Miguel Rubio Zapata, *O objeto e o ritmo no treinamento do ator* com Ana Correa e Julián Vargas, *Trabalho do ator sobre sua voz* com Teresa Ralli e Rebeca Ralli, e *O ator e a máscara* com Débora Correa e Augusto Casafranca.

Várias das obras apresentadas nesse encontro pedagógico trabalham com o tema da memória, que tem sido fundamental. *Adeus Ayacucho* mostra a história de Alfonso Canepa, um dirigente camponês torturado, morto, mutilado e enterrado de modo incompleto numa fossa comum que, entrando no corpo de uma espécie de dançante (*Qolla*), viaja de Ayacucho a Lima para recuperar as partes desaparecidas de seu corpo, que seus assassinos devem ter levado para a capital. *Não me toquem essa valsa* é uma obra urbana, que mostra um universo de corrosão, deterioração e imobilidade. Há uma desconstrução dos signos verbais e não verbais, a linguagem se fragmenta, sem tentar explicar a totalidade do que está acontecendo na sociedade peruana e sem apresentar uma alternativa de mudança. *Antígona* é uma adaptação da obra de Sófocles, na qual se alternam os diferentes personagens da tragédia, todos interpretados por Teresa Ralli. Faz referência ao passado recente peruano e reflete sobre as próprias ações e omissões da sociedade como um todo.

A partir do repertório de obras apresentadas no *Laboratório Aberto* de 2015, assim como pelas oficinas, demonstrações, desmontagens e conferências oferecidas, percebemos que a memória histórica e social do Peru passa a ser fonte de investigação para as obras do *Yuyachkani*, mas não só. A memória constitui-se para o grupo, segundo Narciso Telles, “como fator essencial da constituição das subjetividades” (SEIXAS apud SILVA, 2011, p. 148), pois reconhecer-se como artista exige o compromisso ético com a história do seu país.

A potencialidade transformadora da arte surge, então, da capacidade de evocar novas subjetividades que tomem como ponto de partida a construção de uma memória social. Ao fazer da memória o seu lugar de resistência, deixam como legado a necessidade do exercício da cidadania, entendendo a cidadania como o direito de participar ativamente da vida política e do governo de seu país. Os *Laboratórios Abertos* evidenciam a necessidade de formar artistas-cidadãos que, a partir de uma memória construída coletivamente, bem como de sua vivência e experiência singular, saibam reconhecer as urgências do presente e possam reinventar em cada nova situação o que significa viver e ser artista no tempo e lugar que nos coube.

## Concepções de resistência como dispositivo pedagógico

O *Yuyachkani* é herdeiro de uma tradição de teatro de grupo latino-americana, de esquerda, que os antecedeu e foi muito importante nas décadas de 1950 e 1960. A ideia de resistência ao estabelecido constituía os sujeitos dessa época, que buscavam através da racionalidade desvelar a realidade social. O discurso desse período tinha como eixo a luta de classes e a defesa do processo revolucionário como possibilidade de transformação social. Com o fortalecimento de diversas ditaduras, esse projeto teatral foi em grande parte anulado. Se inicialmente o que permitia a emergência de diversos grupos teatrais na América Latina era a ideia de resistência ao sistema repressivo e violento, cujo discurso apresentava um sujeito a ser emancipado; parece que os horrores testemunhados durante o período de ditadura e o silenciamento imposto no período de transição democrática exigiram do teatro latino-americano contemporâneo um novo discurso e novas subjetividades.

A trajetória de resistência do *Yuyachkani*, apresentada nesse trabalho, evidencia novas formas de resistência encontradas pelo grupo. O apelo político pela luta revolucionária do período inicial passa a conviver com outras nuances artísticas, em que o político e o social são articulados de forma mais subjetiva, simbólica e intimista. Surgem encenações que buscam outras formas de relação entre atores e público, que dão ênfase especial à corporalidade do ator, à composição espacial e sonora da cena, a uma linguagem que se concretiza através de imagens e gestos simbólicos. Todos esses elementos possibilitam pensar novos alcances poéticos e políticos da cena.

Fora da cena, o trabalho pedagógico também tem contornos políticos, em que o ensino da técnica do trabalho do ator e o desenvolvimento das linguagens cênicas estão aliados a uma consciência de seu papel como artista, que deve ser de protagonismo com relação ao exercício da cidadania. As duas ações pedagógicas apresentadas nesse texto evidenciam dois dispositivos pedagógicos de resistência incorporados na prática do *Yuyachkani*: a dignidade de mulheres frente à violência de gênero e a memória como ponto de partida para o exercício da cidadania. As oficinas com mulheres deixam ver novos modos de existência para mulheres camponesas e indígenas, que são continuamente excluídas e marginalizadas pela sociedade peruana, extremamente machista e preconceituosa. Mulheres que foram vítimas de uma violência que tem consequências para o resto da vida, como é o caso das vítimas da esterilização forçada, conseguem voltar a falar sobre o seu trauma a partir da experiência com a oficina, gerando novas narrativas de si. Mesmo tendo passado tanto tempo e que a sociedade não tenha solicitado seu testemunho, essas mulheres voltam a sentir-se dignas de denunciar a violência, para que os responsáveis sejam punidos.

O trabalho com a memória, apresentado nas atividades compartilhadas nos *Laboratórios Abertos*, nos mostra que ele também pode se transformar num dispositivo pedagógico de resistência, na medida em que olhar para o passado nos ensina a imaginar novos discursos e possibilidades de futuro. As demonstrações, desmontagens, seminários, oficinas e, principalmente, as obras apresentadas no *Laboratório Aberto* de 2015, nos levam a perceber que a história não segue uma ordem natural, mas que é preciso reinventar novas formas de

existência. Novas subjetividades e discursos serão exigidos a todo momento e mirar para trás dá condições de não repetir os mesmos erros.

As ações pedagógicas e a trajetória do *Yuyachkani* são atravessadas pela noção de resistência, enquanto necessidade de contrapor-se ao instituído e buscar novas formas de relacionar-se consigo mesmo. Ao mesmo tempo, deixam ver a necessidade de posicionar-se criticamente num país que permanece extremamente machista e preconceituoso, com feridas ainda abertas com relação ao passado colonial e ao passado mais recente, de graves violações dos direitos humanos. Como eles afirmam: “nesse campo, as atividades do *Yuyachkani* são uma proposta de educação pela arte. No entanto, não se trata tanto de uma obra pedagógica, com uma mensagem fechada, que pretenda impor-se a seu interlocutor, o diferencial é produzir vivências, mais que transmitir ideias” (GRUPO CULTURAL YUYACHKANI, 2016, n.p.)<sup>11</sup>. A necessidade de resistir, portanto, não é uma imposição, mas surge através da transformação da experiência de si, como um dispositivo pedagógico, que media a relação do sujeito consigo mesmo. Os saberes produzidos nas vivências com o grupo possibilitam novas narrativas de si e novas formas de se julgar que conduzem a novas ações. Esse é o caso das mulheres que, após a oficina *Hampiq Warmi - Mujer sanadora*, se sentem dignas de buscar justiça.

#### Referências

- AGUILAR, Gina Monge. **Trans-formação do ator no teatro de grupo em Latino-américa:** Abya Yala, Yuyachkani e Ói Nóis Aqui Traveiz. São Paulo: USP, 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.
- CABALLERO, Ileana Diéguez. Desmontagem cênica. **Rascunhos.** Uberlândia, v. 1, n. 1, p. 5-12, 2014.
- COLOMBO, Sylvia. **Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?** São Paulo, 05/04/2016. Disponível em: <http://sylviacolombo.blogfolha.uol.com.br> Acesso em: 10/04/2016.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** 12. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber.** 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **Laboratorio aberto:** encuentro pedagógico con Yuyachkani. Lima, 2015. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org>. Acesso em: 10/01/2016.
- GRUPO CULTURAL YAYACHKANI. **Teatro y comunidad.** Lima, 2016. Disponível em: <http://www.yuyachkani.org>. Acesso em: 10/01/2016.
- LARROSA, Jorge. Tecnologias do eu e educação. In: Silva, Tomaz Tadeu. **O sujeito da educação.** Petrópolis: Vozes, 1994, p.35-86.

---

<sup>11</sup> No original em espanhol: “en este campo las actividades de Yuyachkani son una propuesta de educación por el arte. No obstante no se trata tanto de una obra pedagógica, con un mensaje cerrado, que pretenda imponerse a su interlocutor, lo distintivo es producir vivencias más que transmitir ideas”.

PIGA, Domingo. Panorama reflexivo sobre el teatro de grupo en el Perú en la década del 80. **Latin American Theatre Review**. Fall, 1992, p. 137-149. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr>. Acesso em: 01/02/2016.

SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE. **Primer Festival Internacional Contemporaneo de Mujeres Magdalena Chile**. Santiago, 2012. Disponível em: <http://transparencia.sernam.cl> Acesso em: 01/02/2016.

SILVA, Narciso Larangeira Telles. **Teatro de rua: dos grupos à sala de aula**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. Tese (Doutorado em Teatro), Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2007.

SILVA, Narciso Larangeira Telles. Grupo Yuyachkani: pedagogia e memória. **Urdimento**. Florianópolis, nº 17, p. 143-150, 2011.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TAYLOR, Diana. **Brecht and latin america's "theatre of revolution"**. Brecht sourcebook. Londres: Routledge, p. 173-184, 2000.

TERRA. **O escândalo das mulheres esterilizadas à força no Peru**. São Paulo, 03/11/2015. Disponível em: <http://noticias.terra.com.br/mundo/america-latina> Acesso em: 10/04/2016.

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