

## Choque de Heterogeneidades: A Montagem “Shock” nas instalações plástico-performáticas do Teatro de Grupo Yuyachkani

Carla Dameane P. de Souza

Programa de Pós-Graduação em Letras – Fale UFMG

Doutoranda – Literatura Comparada em Letras – Ora. Profa. Dr. Sara del Carmen Rojo de la Rosa

A partir das considerações de Walter Benjamin (1975), que a respeito das obras produzidas por Bertolt Brecht (1898-1956), afirma que nelas se apresenta a característica fundamental do teatro épico que consistia no uso do “Shock” (procedimento de montagem de documentos e fragmentos históricos postos em cena anacronicamente e com interrupções bruscas). Também pensando nas considerações sobre o Distanciamento (*Verfremdung*) que foram retomadas pelo crítico de arte francês Didi-Huberman (2008), busca-se neste trabalho pensar sobre a questão da “montagem shock”, presente e reformulada em algumas instalações plástico-performáticas do teatro de grupo peruano Yuyachkani (1971).

Palavras – Chave: Teatro Épico, Montagem, Performance

Chamar ao debate um tópico como a montagem “Shock” pressupõe retomar aspectos que costumamente são ou foram levados à discussão. Entretanto, nesse artigo busca-se trazer esse tema à luz de um contexto histórico, e de uma prática teatral onde será possível rever e atualizar a importância do “Shock” relacionada à montagem. A priori ela funcionaria como “un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del “desorden del mundo”<sup>1</sup>, porém, estaria pautada numa tentativa de chamar o leitor para organizar esse caos, ou, combinar a seu modo, os fragmentos que na cena estão dispostos.

Para o presente trabalho a montagem “Shock” é relativa também à possibilidade ao processo produtivo do texto espetacular numa conjuntura cultural onde a ausência de um texto dramático é suplementado pela (des) inscrição de uma narrativa da história que se fundamenta em fragmentos históricos tratados como elementos cênicos. Neste caso faz-se referência a dois espetáculos do grupo de teatro peruano Yuyachkani, *Hecho en el Perú (Vitrinas para un Museo de la memoria)* (2001), e *Sin Título Técnica Mixta* (2004).

Miguel Rubio Zapata, (2008), explica que uma das características fortes do trabalho desenvolvido por seu grupo trata-se de que tentam estabelecer uma relação dinâmica entre a cena e o público, através da utilização ou reordenação dos espaços onde a cena se desenvolve. Essa característica, cujas matrizes primárias estão no Teatro de Arte

---

<sup>1</sup> DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*. 2008, p. 98. “um método de conhecimento e um procedimento formal nascido na guerra, e que tenta dar conta da “desordem do mundo”. (Todas as traduções do espanhol para o português, nesse trabalho, são da autora.

de Moscou<sup>2</sup> e no Teatro Épico de Maximilian Piscator (1893-1966) e Bertolt Brecht (1898-1956), intenciona popularizar o teatro na medida em que ele se coloca capaz, segundo Brecht (1967, p.134) “de dar uma imagem manejável do mundo” e intervir diretamente sobre o campo social. É um fazer teatral que possui consciência de si, sobre seu papel social dentro de uma comunidade e já utilizava a montagem “Shock” como técnica de montagem.

Em 2001 e em 2004 o grupo Yuyachkani levou à cena dois espetáculos que, a meu ver utilizam o recurso da montagem “Shock”, com objetivo de propor uma dramaturgia sustentada pela interação entre o objeto ator, e fragmentos como imagens, músicas, documentos e outros arquivos de história, imersos num cenário que remete ao espaço dos Museus. De um lado, em *Hecho en el Perú (Vitrinas para un Museo de la memoria)* (2001), foram utilizados recursos tanto de ação dramática quanto da instalação plástica, a fim de rememorar episódios referentes à história recente de Peru. Como numa galeria de arte, são expostas seis vitrines dentro das quais os atores realizam performances individuais. Por outro lado em *Sin Título Técnica Mixta* (2004) a utilização da montagem consistiu em transformar uma sala de espetáculo num Memorial composto por objetos e pessoas com objetivo de apresentar em forma de *ars memoriae*<sup>3</sup> dois eventos historicamente trágicos: a Guerra do Pacífico (Guerra del Guano e Salitre) (1879-1883), em que o país sofreu uma derrota para o Chile, e obteve uma grande baixa de vidas humanas, (sobretudo de soldados que lutaram pelo exército, composto em sua maioria por camponeses recém incorporados às Forças Armadas), e a guerra interna (entre o governo constituído, de Augusto Fujimori (1938) que acionou um grupo paramilitar “Grupo Colina” para combater ações dos grupos políticos de guerrilha Movimento Revolucionário Tupac Amaru - MRTA, ou do Partido Comunista do Peru Sendero Luminoso - PCP-SL) vivida pelo país no século XX, entre 1980 e 2000). Nos dois eventos mencionados, a população civil pobre e camponesa foi que mais sofreu.

---

<sup>2</sup>GUINSBURG, J. Stanislavski e o teatro de arte de Moscou: do realismo externo ao tchekhovismo. São Paulo: Perspectiva, 1985.

<sup>3</sup>Segundo Paul Ricœur (2007), o conceito de *ars memoriae* surge na tradição latina. Costumava-se recomendar exercícios mnemotécnicos aos retóricos para exercitar a arte da memória. Também a *ars memoriae* tem na cultura grega seu mito fundador, pois se refere a uma história passada nos anos 500 a. C, relacionada ao poeta Simônides de Queos. Resumidamente, este poeta se encontrava num jantar social, organizado por um mecenas. Convidado a sair da sala durante um momento, o poeta escapa de uma catástrofe que acabou soterrando todos os outros convidados. O poeta foi capaz de identificar, de memória, cada um dos mortos por conseguir se lembrar da localização de cada um dos convidados no espaço da sala. Ou seja, a *ars memoriae* se relaciona a esse exercício de memorização e pode estar associado a “uma recusa exagerada do esquecimento e, aos poucos, das fraquezas inerentes tanto a preservação dos rastros quanto à sua evocação” (RICŒUR, 2007, p. 80). Neste sentido fazemos alusão ao conceito, pois, como se verá adiante, o trabalho da *Comisión de La Verdad y Reconciliación* (CVR) no Peru tinha a função de estimular este exercício da memória individual a fim de reconstituir eventos históricos de ordem traumática. Logo, quando esses testemunhos fazem parte de um repertório, tornaram-se parte constitutiva de performances artísticas como acontece em *Hecho en el Perú* (2001) em *Sin Título Técnica Mixta* (2004).

O que garante considerações a respeito das duas peças deve-se ao uso, ou melhor, da substituição, como explica Rubio, das estruturas dramáticas convencionais por outra (aparentemente experimental) esperando que através dela se concretizasse uma narração/atuação de eventos. Contudo, o que acontece nos dois espetáculos é que a técnica de montagem, isto é de catalogação de diversos materiais e posterior exposição dos mesmos através de diversas linguagens (visuais, sonoras, corporais, literárias e performativas), de forma fragmentada, estabelece a relação de distanciamento entre o público e a ação cênica, e graças a este efeito oferece ao leitor a possibilidade de ele mesmo construir uma dramaturgia.

A referência ao termo Distanciamento (*Verfremdung*) condiciona-se à utilização de materiais diversos na montagem da cena, sendo que o espectador será o responsável pela posição que será ocupada por cada um desses materiais. Entende-se que distanciar pressupõe o “aguzar la mirada”<sup>4</sup> e fazer com o que os elementos dispostos atuem no processo de construção da história. Segundo Didi-Huberman “esto empieza remarcando la modestia del gesto mismo que consiste en mostrar: *distanciar es mostrar*”<sup>5</sup>. Estas considerações a respeito do Distanciamento no Teatro Épico de Brecht e sobre a montagem “Shock”, eram já apontadas por Walter Benjamin (1975) que já considerava este tipo de montagem como necessária a compreensão de um saber relativo à história. Neste caso, o filósofo a destaca que na montagem shock:

Se encuentran unas con otras las situaciones bien diferenciadas de la pieza. Las canciones, los títulos en el cuadro escénico, los convencionalismos gestuales de los actores diferencian una acción con otra. Surgen así por doquier intervalos que más bien perjudican la ilusión del público. Dichos intervalos están reservados para una toma de posición crítica por su parte, para que mediten.<sup>6</sup>

O grupo Yuyachkani se destaca por tentar realizar um teatro que acompanha movimentos sociais. Dois anos antes da estréia de *Adiós Ayacucho*, (1990), em parceria com a *Asociación Pro Derechos Humanos* (APRODEH), foi organizado em Lima o *Primeiro Encontro de Teatro pela Vida*. A partir desse encontro o grupo Yuyachkani passa a acompanhar de maneira direta o movimento de campanha contra o desaparecimento forçado no Peru. Esse movimento organizado por familiares de desaparecidos durante a

---

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, p.176: “aguçar o olhar.”

<sup>5</sup> DIDI-HUBERMAN, *Cuando las imágenes toman posición*, 2008, p.176: Isto começa quando remarcando modéstia mesma do gesto que consiste em mostrar: distanciar é mostrar.”

<sup>6</sup> BENJAMIN, *Tentativas sobre Brecht*, 1975, p.64: “Encontram-se umas com outras as situações bem diferenciadas da peça. As canções, os títulos no quadro cênico, os convencionalismos gestuais dos atores diferenciam uma ação de outra. Surgem assim a qualquer momento, intervalos que mais prejudicam a ilusão do público. Tais intervalos estão reservados para uma tomada de posição crítica e a partir delas possa-se refletir.”

Guerra celebrava o 40º aniversário da *Declaração Universal dos Direitos Humanos*, e exigia que os crimes cometidos fossem investigados. Mas, só 13 anos depois foi constituída uma *Comisión de La Verdad y Reconciliación* (CVR) no Peru, com intuito de investigar e apurar os atos e responsáveis pela violência política e pela violação dos direitos humanos ocorridos entre maio de 1980 e novembro de 2000.



Julian Vargas em *Sin Título Técnica Mixta* (2004) Foto disponível em <<http://yuyachkani.org/obras/sintitulo/titulo.html>>

O testemunho dos afetados pela violência tinha neste momento de investigação que enfrentar, não só a uma herança deixada pelos remanescentes do governo de Fujimori, como também a uma enorme indiferença que lhes era direcionada por parte da população que acompanhou a guerra pela TV. O Grupo Yuyachkani se compromete em assistir a população durante as audiências públicas que se iniciam em 2002. Miguel Rubio diz que o grupo se preparou para sair às ruas e assim “converter cualquier espacio en un lugar para el vínculo escénico”<sup>7</sup> (2000, p.36), a fim de construir um teatro sobre os pilares da memória.

O público, antes que ir assistir a uma peça de teatro entrava na galeria onde estavam as Vitrines de *Hecho en el Perú* (*Vitrinas para un Museo de la memoria*) e ali visitavam, na verdade, a um museu que encenava a memória histórica recente do Peru. Na sala onde se montou *Sin Título Técnica Mixta*, o público visita um acervo que oferece toda gama de informações necessárias para a construção de uma versão pessoal (do espectador) sobre os eventos reais a que denota. Nestes espetáculos, os atores presentificam repertórios diversos, através dos *eslabones*<sup>8</sup> que em certa medida se re-

<sup>7</sup> “converter qualquer espaço num lugar para o vínculo cênico”

<sup>8</sup> RUBIO ZAPATA, *El Cuerpo Ausente*, 2008, 206. *Eslabón*, segundo Rubio Zapata seria um elo, uma liga de materiais pessoais/subjetivos que se tornam pequenas unidades de repertórios que durante os processos criativos, são analisados, testados, re-elaborados ou guardados. De uma forma ou de outra, essas ligas se tornam núcleos matrizes que são re-ativadas a cada espetáculo.

elaboram aos estímulos dos materiais com os quais os atores contracenam no espaço cênico:

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 a lo corporal y lo visual, diversas texturas que reclamaban conexiones que les permitan habitar un espacio común, desentrañando una lógica distinta a la que sigue la ruta; exposición, nudo, desenlace. Fue escuchando estos materiales, que nos dimos cuenta que no iban en dirección de contar “una historia” sino que aludían dos momentos de “la historia del Perú” “manifestados a través de diferentes lenguajes.”<sup>9</sup>

A utilização da montagem “Shock” nos dois espetáculos, como foi explicitado anteriormente, nasce de uma proposta em recorrer a uma outra forma de dramaturgia que não pautada em um único texto, mas em vários arquivos, inclusive documentos históricos. O repertório constituído por testemunhos e biografias pessoais apócrifas, ou dos próprios atores resultam numa contingência enorme de saberes que ganham corpo na cena, corpo presença, e não personagem.



Augusto Casafranca em *Hecho en el Perú (Vitrinas para un Museo de la memoria)* (2001) Foto disponível em:  
<<http://yuyachkani.org/obras/vitrinas/vitrinas.html>>

Para os próprios atores, a dimensão alcançada após a catalogação dos materiais que seriam utilizados, por exemplo, no espetáculo *Sin Título Técnica Mixta* (2004), ultrapassou suas expectativas. Ainda que eles soubessem que esse acervo de materiais

---

<sup>9</sup>RUBIO ZAPATA, *El Cuerpo Ausente*, 2008, 197. “Só nos restava enfrentar o caos que não queríamos ver, mas era o que tínhamos pela frente; esta ansiedade provocada pela abundância de materiais diversos que apareciam ainda mais quanto perto do corporal e do visual, diversas texturas que solicitavam conexões que as permitissem habitar um espaço comum, desfazendo uma lógica distinta àquela que a segue; exposição, nó, desenlace. Foi escutando estes materiais, que nos demos conta que não iam à direção de contar “uma história” mas que aludiam dois momentos da “história do Peru” manifestados através de diferentes linguagens.”

condicionaria o que resultou um texto espetacular, a manipulação desse material no contexto cênico adquiriu iluminações imprevistas, conforme o modo com que foram dispostos. Porém, nos chama atenção que: “es preciso recordar que al inicio el espacio estuvo vacío. Que los objetos fueron colocándose. Que la documentación fue colgada un día en las paredes y también los actores encontraron un lugar para empezar”<sup>10</sup>.

Cabe concluir, na medida em que se parte de um primeiro passo rumo a avaliação da proposta do grupo Yuyachkani, considerando o uso da montagem “Shock”, como um dos procedimentos melhor utilizados pelo grupo a fim de reconstituir, pelo teatro, uma versão apócrifa da história recente do Peru (fins do século XX até a contemporaneidade). Esse crédito à montagem shock refere-se também ao fato de que se trata de um recurso pelo qual o teatro pode fazer uso de todos os materiais possíveis, a fim de “colocar a realidade viva nas mãos de um povo vivo de tal forma que ela possa ser dominada.”<sup>11</sup> Acrescenta-se: de tal forma que essa realidade possa ser, pelo menos, transmitida ao público, que a pode experimentar através de seu reconhecimento.

#### Referências Bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. *Tentativas Sobre Brecht. Iluminações III*. Prólogo, Tradução e Notas de Jesús Aguirre. Espanha: Taurus Humanidades, 1975.

BRECHT, Bertolt. “O popular e o realista”. In: *Teatro Dialético*. Tradução de Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1967.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Tradução do Francês para o Espanhol por Inés Bértolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.

ZAPATA, Miguel Rubio. *Notas sobre teatro*. Lima-Perú e Minnessota: Grupo Cultural Yuyachkani y Luis. A Ramos-García, 2001.

ZAPATA, Miguel Rubio. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. Terceira Edição. Lima: Didi de Arteta S. A., 2008. Versão Eletrônica. Disponível em: <<http://www.yuyachkani.or/download/elcuerpoausente.pdf>>. Acesso em 30 de jun. 2009.

Yuyuachkani. Site Oficial. Disponível em: <<http://yuyachkani.org/>>. Acesso em 20 de maio de 2010.

---

<sup>10</sup> RUBIO ZAPATA, *El Cuerpo Ausente*, 2008, 194. “É preciso lembrar que no início o espaço estava vazio. Que os objetos foram sendo colocados. Que a documentação foi pendurada um dia à parede e também os atores encontraram um lugar por onde começar”.

<sup>11</sup> BRECHT, “O popular e o realista”. In: *Teatro Dialético*, 1967, p. 118.