



Corpolítica, corpossonho e corpomundo: insurgências cênicas desde sul'América

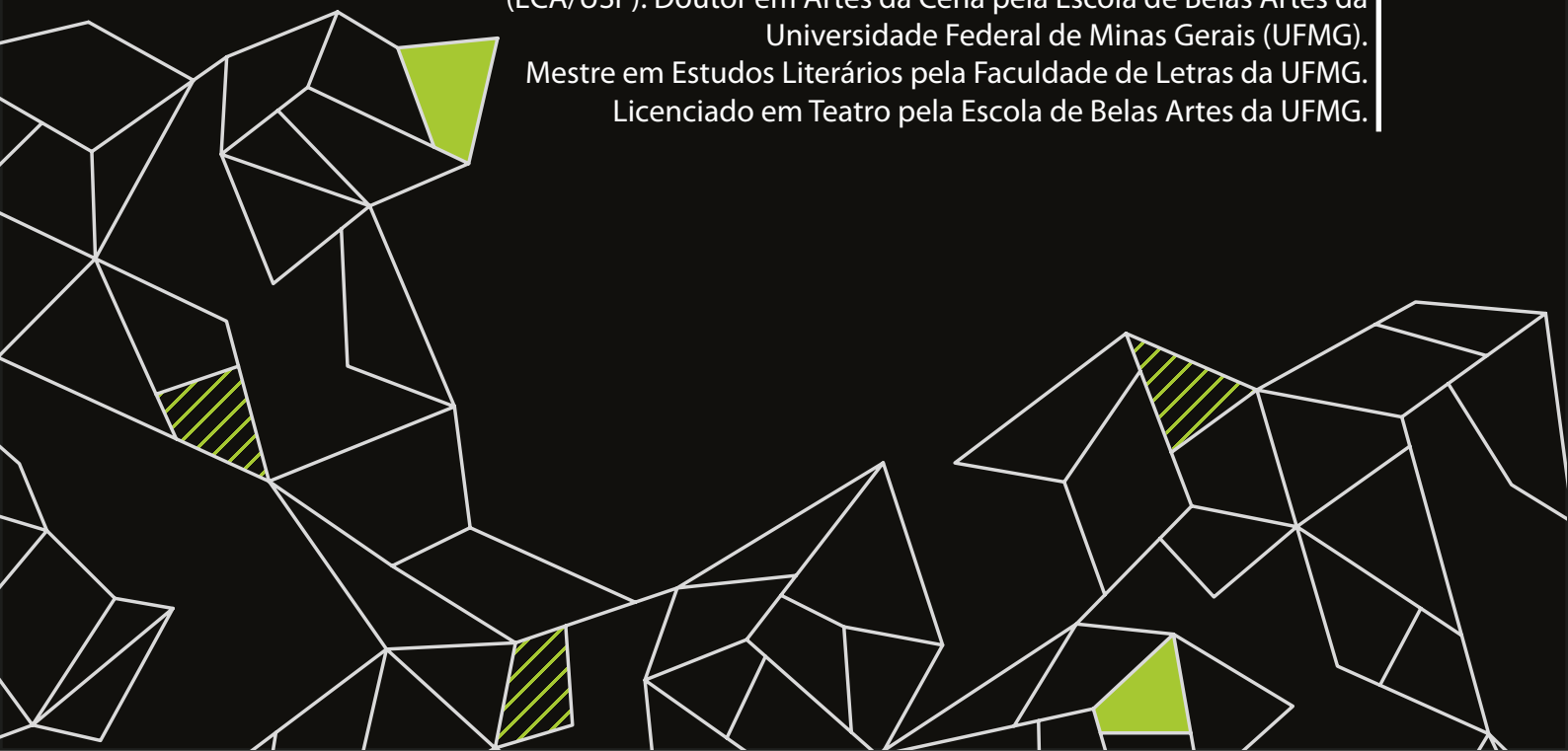
*Politic body, dream body, world body:
scenic insurgencies from South America*

*Cuerpopolítica, cuerposueño y corpomundo:
insurgencias escénicas de América del Sur*

Fabrício Trindade Pereira

Fabrício Trindade Pereira

Artista da Cena, atua, dirige e escreve. Pesquisador de pós-doutorado na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Doutor em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Mestre em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da UFMG. Licenciado em Teatro pela Escola de Belas Artes da UFMG.



Resumo

Este artigo tem como propósito investigar e reconhecer elementos cênicos expressos por algumas obras elaboradas por Pedro Lemebel e Francisco Casas, do duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), de Santiago/Chile; por Ione de Medeiros, do Grupo Oficcina Multimédia (1977), de Belo Horizonte/Brasil; e por Ana Correa, do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima/Peru. As criações, que são referenciadas e habitam a breve travessia crítico-reflexiva que percorreremos, constituem modos de criação e de vida de mestres-artistas que fizeram existir, imaginaram e compartilharam suas criações em contextos de opressão e crise em sulAmérica. A composição deste texto emerge da prática do pensamento artístico para identificar, investigar, refletir e caracterizar elementos conceituais que estruturam e definem as noções *corpólitica*, *corpossonho* e *corpomundo*.

Palavras-chave: Yuyachkani, Oficcina Multimédia, Las Yeguas del Apocalipsis, Teatro latino-americano, Territórios e fronteiras da cena.

Abstract

This study aims to investigate and reconstruct scenic elements expressed in some of the works by Pedro Lemebel and Francisco Casas from the duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997) from Santiago/Chile, by Ione de Medeiros from Grupo Oficcina Multimédia (1977) from Belo Horizonte/Brazil, and by Ana Correa from the Yuyachkani Cultural Group (1971) from Lima/Peru. These referenced creations inhabiting the brief critical-reflective path this study will follow constitute ways of training and of the life of master artists who create, imagine, and share their creations in contexts of oppression and crisis in South America. The composition of this study emerges from the practice of artistic thinking to identify, investigate, reflect, and characterize the conceptual elements that structure and define the notions of *politic body*, *dream body*, and *world body*.

Keywords: Yuyachkani; Oficcina Multimédia; Las Yeguas del Apocalipsis; Latin America theater; Territories and borders of the scene.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar y reconocer elementos escénicos presentes en algunas obras creadas por Pedro Lemebel y Francisco Casas, del dúo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), de Santiago/Chile, de Ione de Medeiros, del Grupo Oficina Multimédia (1977) de Belo Horizonte/Brasil, y de Ana Correa, del Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima, en Perú. Las creaciones, referenciadas y habitadas en el breve cruce crítico-reflexivo que recorreremos, constituyen modos de creación y de vida de maestros artistas que crearon, imaginaron y compartieron sus creaciones en contextos de opresión y crisis en América del Sur. La composición de este texto surge de la práctica del pensamiento artístico para identificar, investigar, reflexionar y caracterizar elementos conceptuales que estructuran y definen las nociones *cuerpopolítico*, *cuerposueño* y *cuerpomundo*.

Palabras clave: Yuyachkani; Oficina Multimédia; Las Yeguas del Apocalipsis; Teatro latinoamericano; Territorios y fronteras de la escena.

Por que estamos no mundo e nunca podemos falar dele? Ainda sabemos tão pouco da nossa história de América Latina: o território das multiculturas. Qual povo é o nosso povo? Qual povo é seu povo? Há uma guerra muito anterior, e quem venceu e vence a disputa? Somos resultado de tantos, tantos, tantos infundáveis assassinatos. Por que é tão custoso juntar fúria para revelar o que nos assassina? Será possível o Sul? Como retomar o leme das caravelas, queimar bandeiras, mastros, ecoar para além-mar, os berros dos gritos silenciados? Escuta! Escuta! Escuta seu corpo. Não esquecer jamais: em 'terra brasilis américa latina,' invasão é descobrimento, desmatamento é plantação

Fabrizio Trindade Pereira, *Liturgia Efêmero – Tiradentes em Cena 2022*, p. 4-5

Introdução

A elaboração crítico-reflexiva deste artigo se insere e foi impulsionada pelo campo de pesquisa denominado como **Teatro Latino-americano**. Nas palavras do mestre Miguel Rubio Zapata, diretor e fundador do Grupo Cultural Yuyachkani, “esse lugar, esta pátria nova que chamamos de Teatro Latino-americano, dá sinais de insurgência em meados do século passado. Trata-se de um paradigma, um sonho compartilhado por muitos, uma grande esperança” (Zapata, 2014, p. 261). Em muitos países de nosso continente –

como Equador, Peru, Brasil, Argentina, Chile, Colmbia – foram realizadas intensamente, a partir dos anos 60, experiências de engajamento artstico sintonizadas aos processos de lutas sociais e de movimentos organizados, populares, aliados aos trabalhadores do campo e da cidade. Bem assim, as artes da cena em Amrica Latina se tornaram espao para insurgir e afirmar modos de vida que se fizeram existir e se tornaram possibilidades de existncia por meio do fazer artstico, teatral. A cena se constituiu como paradigma compartilhado, atrelando-se à constante luta coletiva para a subverso de ideologias dominantes e de estruturas opressoras, com o propósito impulsionado pela sede de transformao social.

Diante dessa perspectiva das artes da cena em sulAmrica¹, perguntamo-nos: como as elaboraes artsticas sul-americanas, sob a perspectiva transversal do corpo enquanto campo material de inscrio da experincia, inserem-se, atualizam e subvertem seus contextos sociais e histricos? Nesses modos de fazer, é possível reconhecer elementos operadores, gestos-ação que configuram uma arte realizada a partir das emergências de seus territórios, disponíveis à insurgência de outras possibilidades e com miradas voltadas ao porvir? A fim de levantar possíveis ideias e formulações impulsionadas por estas questões, nos dedicaremos, nestas poucas páginas, a elaborar uma reflexo sobre: (1) as ações cênicas *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989) e *De que se ríe presidente* (1989), realizadas por Pedro Lemebel e Francisco Casas, do duo Las Yeguas del Apocalipsis (1987-1997), de Santiago, Chile; (2) o *Concerto Misto* e o *Museu de Arte Viva (MAAV)*, dois acontecimentos artísticos realizados por Ione de Medeiros e pelo Grupo Oficcina Multimédia (1977), de Belo Horizonte, Brasil, entre o final dos anos 1970 e meados de 1980; (3) a obra *Feito no Peru, vitrines para um museu da memória* (2001), criao e realizao da atriz Ana Correa, do Grupo Cultural Yuyachkani (1971), de Lima, Peru.

1 Inspirados pelo artista Joaquín Torres García e sua importante criao *América Invertida*, de 1943, utilizamos este termo “sulAmérica” para referenciar, em alguns momentos do texto, o continente latino-americano. Optamos colocar o “sul” à frente de América, instituindo um outro modo de nominar, a fim de declarar, inclusive pelo grafismo da linguagem, que esta pesquisa dá fundamental importância aos pensamentos e elaborações comprometidas com os saberes produzidos a partir e pelo território sul-global.

Esses artistas e obras estão reunidos neste texto para promover reflexão, com o desejo de confluir trajetórias de criadores fundamentais às artes da cena em nosso continente latino-americano. Todos eles arriscaram realizar produções de arte mesmo em territórios e contextos sob constante ataque, violência e opressão. O duo Las Yeguas del Apocalipsis (doravante, Las Yeguas ou Éguas) começou a realizar ações artísticas nos espaços públicos e coletivos de Santiago do Chile, em 1988, dedicando-se a uma arte cênica marginal e contestatária. Em 1988, os chilenos lutavam para destituir o governo militar ditatorial e realizar o processo de redemocratização do país. O coletivo se fundou como uma força subversiva com potencial para realizar acontecimentos cênicos e colocar no campo público de visibilidade o questionamento e a reivindicação da existência de pessoas que eram esquecidas, invisibilizadas e insistentemente perseguidas não só pelo governo militar, mas também pelo campo opositor ao regime.

Onze anos antes do surgimento das Éguas, em 1977, surge o Grupo Oficina Multimídia (GOM), da Fundação de Educação Artística, em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, no Brasil, como um espaço de pesquisa de linguagem cênica e de criação experimental de arte com o propósito de efetivar o transbordamento dos limites e normatividades conformadas nas linguagens artísticas. A constituição do grupo se deu no contexto de efervescência cultural dos festivais de inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), que aconteciam anualmente de modo subversivo à violência e repressão perpetrada pelo governo autoritário da ditadura militar, que se mantinha no poder já havia 13 anos. Os eventos realizados pela UFMG eram polo mundial para a produção, difusão e fomento das artes experimentais de vanguarda.

Também em um contexto de efervescência e movimentação cultural nacional, o Grupo Cultural Yuyachkani é criado em 1971, seis anos antes do GOM, em Lima, no Peru. Nesse momento, o país já estava há três anos sob o comando do militar nacionalista Comandante Geral do Exército, General Juan Velasco Alvarado. Tal presidente foi o líder da chamada Revolução Nacionalista, que teve como meta a superação do “subdesenvolvimento peruano”, estabelecendo uma via de desenvolvimento nacional própria, que expressasse uma vontade popular autodeterminada, a fim de melhorar as condições materiais e existenciais. Para isso, o programa de governo

do general baseou-se na nacionalização de diversos setores da economia peruana. Além disso, Alvarado investiu com afinco no aparato de propaganda política e de manipulação da população, resultando na imposição de restrições à imprensa e na expropriação das mídias e das formas de comunicação livre no país. É nesse contexto político e econômico que Yuyachkani inicia sua prática artística. Desde sua criação, o coletivo se relaciona diretamente aos processos político-sociais do país, evocando a memória como meio para compreensão dos acontecimentos, contextos e conflitos público-sociais do Peru.

A reunião desses artistas latino-americanos, suas práticas e criações inventivas, se dá com dois propósitos principais: o primeiro, desvelar engrenagens e modos operativos que as elaborações cênicas estabelecem na inter-relação entre subversão e invenção em seus contextos próprios de criação; e o segundo, reconhecer criações e **obras experimentais que** desafiam o campo da arte como tecnologia de perpetuação de paradigmas normativos estético-modernos europeus. Las Yeguas, o Multimédia e o Yuyachkani constituíram trajetórias e práticas de criação que, por meio de potencialidades teatrais, apostam e arriscam composições imagéticas, construções simbólicas subversivas e linguagens expressivas que não se limitam aos contornos pré-estabelecidos pelas disciplinas-categorias artísticas. Eles materializam uma arte que interrelaciona as visualidades, a plasticidade, a dança, a música, o teatro, o vídeo. E utilizam de espaços distintos, públicos ou privados, formais ou alternativos, para realizar e compartilhar essa arte.

Os três grupos e, sobretudo, seus artistas se atrelam a uma perspectiva que compreende os processos artísticos como possibilidade do exercício de invenção e criação de escrituras cênicas como forma de, nas palavras de Rubio, “transitar pelos caminhos mais diversos, para saber dizer e saber estar no momento apropriado, para nos aproximarmos das formas genuínas de teatralidade nascidas da necessidade de comunicar” (Ibid., p. 264). Essa necessidade de comunicar tem como premissa o **corpo**, assim como a própria existência. E, desse modo, são artistas que instituíram como prerrogativa, ao longo de suas longevas carreiras, a construção de uma íntima relação de trabalho, de conhecimento, de exposição, de treinamento, de consciência com, sobre, no e a partir de seus próprios corpos. Portanto, ao tentarmos realizar esta reflexão relacionando-nos às práticas dos supracitados artistas, partimos da

constatação do corpo tanto como recurso quanto como derivação, como espaço relacional do existir no mundo, como força de existência, de resposta, de ação e reação, não apenas material, mas também de manifestação simbólica e imaterial. Ou seja, reconhecemos corpo como lugar de consistência física e material, cuja própria carne é um campo palpável de inscrição da experiência, onde confluem intensidades catalisadoras de ações, proposições, sentidos, reações, resistências, escolhas, aproximações e distanciamentos. É ele que nos possibilita especular modos, inventar maneiras, fabricar composições diversas do viver, fazendo arte, criando e recriando distintas existências. E, ao mesmo tempo, reconhecemos corpo como ideia-síntese operadora do pensamento em arte, como nomenclatura-princípio para mover reflexão sobre vivências sensíveis que, por vezes, são efêmeras como sopros de ar. E, mesmo que se constituam de modo temporário, não perceptíveis imediatamente, elas se efetivam como experiência significativa, permanecendo incorporadas, latejando vestígios.

As obras que impulsionam esta reflexão são composições que emergiram em território latino-americano. E é inescapável reconhecermos que os contextos sociais, políticos e econômicos em sul'América demonstram-se, historicamente, desde a colonização, como espaços de vida precária, sob diversas perspectivas sanitárias, educacionais, agrárias, habitacionais, culturais. Assim, existir neste território é sobreviver, apesar da permanente exposição à agressão e ao risco de extermínio, e, também, resistir, não apenas como resposta às violências sofridas, mas como resiliência de recriar o próprio existir, diante do intento de aniquilação imposto pelo outro. Os corpos com os quais nos relacionamos neste texto são existências que, marcadas pela tentativa de extermínio, segregação social e outras inumeráveis violências, desafiam as epistemologias de tradição moderno-ocidental, pois, por meio das artes da cena, objetivam constituir saberes sensíveis e práticas inventivas subversivas.

A composição deste artigo, a fim de estabelecer princípios basilares e elementos conceituais emergidos da prática do pensamento artístico, dispõe obras e artistas como entes de forças encarnadas que evocam e afirmam a vida, apresentando de modo condensado os termos **corpolítica**, **corpossonhos** e **corpomundo**, três neologismos compostos da palavra **corpo**, associada, respectivamente, às palavras **política**, **sonho** e **mundo**.

Corpolítica se relaciona às supracitadas ações realizadas por Las Yeguas Del Apocalipsis, com propósito de demonstrar um modo de fazer arte como espaço para existir e se insurgir contra a invisibilidade. **Corpossonho** se relaciona aos acontecimentos artísticos realizados por Ione de Medeiros e pelo Grupo Oficcina Multimédia, com objetivo de demonstrar um modo de fazer arte como espaço para imaginar, realizar pensamento-ação em arte experimental. **Corpomundo** se relaciona à criação de Ana Correa na referida obra do Grupo Cultural Yuyachkani, com propósito de demonstrar um modo de fazer arte como espaço para compartilhar, fazer existir mundos-feito-nós. Essa tríade de conceitos, como aglutinadores reflexivos, referencia e desvela forças motrizes de corpos que tomam posição e se colocam, em seus distintos contextos espaço-temporais, como lugar vivo; como materialidade que torna possível a realização de gestos-ações localizadas; como fulgurações de subjetividades; como insurgência de sensibilidades que vêm à visibilidade e expõem modos de fazer artes cênicas que, por vincularem-se a contextos localizados, específicos, confluem em teatros latino-americanos vivos.

Corpolítica: existir como luta, insurgir conquista

No dia 4 de julho de 1989, no *Festival Viva la Gente*, congresso organizado pelo Partido Comunista, Francisco Casas e Pedro Lemebel, representando *Las Yeguas del Apocalipsis*, realizaram o manifesto artístico *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989), primeira de uma série de outras irrupções intempestivas criadas pela dupla. Francisco Casas, em entrevista concedida a Federico Galende (2009), contou que ele e Lemebel foram ao estádio onde acontecia o congresso do Partido Comunista trajando roupas muito elegantes, casacos, sobretudo e espartilhos por baixo. Os dois entraram no evento, direcionaram-se ao meio do campo, em frente à tribuna oficial, e tiraram os casacos e revelaram os trajes femininos. Após essa revelação, abriram a faixa que continha a seguinte frase: “HOMOSSEXUAIS POR MUDANÇA” “E aí deu merda, uma merda enorme, o estádio inteiro gritando ‘bichas’. Nós íamos no meio, e, ao redor da gente, a guarda da [Juventude Comunista do Chile] tentando

nos tirar do estádio”² (Ibid., p. 184). Para Casas, ele vivenciou junto a Lemebel “uma das coisas mais brutais” (Ibid.) que já lhe aconteceram em vida.

O artista relata que, antes do ocorrido, era muito amigo de vários líderes e integrantes da Juventude Comunista do Chile (JJCC). No entanto, essa relação afetiva não impediu o rechaço e o linchamento *de los maricas*. A ação-manifesto realizada pelas Éguas produziu um duplo corte: não só atingiu brutalmente os artistas, que foram achincalhados na frente de todos, como tensionou ao limite um território de violência no campo da tão aclamada íntegra e justa esquerda. A provocação aos “companheiros” comunistas, *democratacristianos* (Robles, 2009), deixou explícito que, também, as organizações civis opositoras à ditadura rejeitavam e rechaçavam as solicitações e demandas das pessoas homossexuais. A interpelação *de los maricas* à militância ortodoxa comunista possibilitou emergir a relação discriminatória da esquerda relativamente à homossexualidade. A esquerda militante pensava sua resistência a partir do masculino, que, com sua virilidade, seria capaz de sustentar e sobreviver à luta coletiva contra a opressão. Até aquele momento, a luta se resumia, basicamente, à tensão binária e dicotômica entre classes sociais, ricos/burgueses e pobres/operários, e solapava qualquer outra demanda – de gênero, de sexo, de raça.

O Chile de então estava vivendo o início das discussões e da implementação do que ficou conhecido, posteriormente, como transição à democracia. Porém, esse acontecimento no estádio demonstrou, imediatamente, que o regime de democracia iniciado ali não seria capaz de acolher a diferença, a diversidade. No que diz respeito a gênero e sexualidade, tanto a esquerda militante quanto os militares eram conservadores e se mantinham dentro dos limites e normatividades estruturadas pelo masculino ocidental moderno. Apesar de toda a agressividade experimentada na ação realizada no estádio, Francisco Casas e Pedro Lemebel encaravam a arte como uma tarefa *corpolítica* de reivindicar e afirmar explicitamente, nos espaços públicos de Santiago, a homossexualidade como um projeto. Os dois, aproximadamente um mês depois, resolveram deslocar e provocar novamente os “companheiros”

2 Todos os trechos citados no artigo de obras cuja versão original seja espanhol são tradução nossa. Por motivos de excesso de uso de espaço para notas de rodapé, optamos por não inserir o fragmento em idioma gênese.

de esquerda. Soledad Bianchi (2019), amiga de ambos, narra a ação efêmera *De que se ríe el presidente*:

[...] com o pintor Guillermo Núñez, meu companheiro de vida, íamos entrando no Teatro Cariola. Éramos convidados de uma atividade de intelectuais e artistas, a favor do candidato a presidente Patricio Aylwin. Quando estávamos à espera para mostrar nossos convites, encontramos Pedro e Pancho, elegantíssimos e com casacos longos ou capas de chuvas, muito fechados. Chegaram perto da gente e nos pediram para entrar conosco. [...] Dissemos que tínhamos vindo juntos e, então, entramos os quatro. Eles foram sozinhos, e nós fomos para o segundo piso. De repente, interrompendo o programa, as Éguas, de biquíni e maiô, ocuparam o palco. “Homossexuais para a mudança”, dizia o letreiro editorial que exibiram. Por mais que tente lembrar, só recordo a cara de espanto e incômodo do publicitário e ator Jaime Celedón, que, sentado na fila da frente e virando para Guillermo, opinava confuso que deveriam expulsar da sala os “infiltrados provocadores” e que fazer isso seria um favor à democracia. E, antes da surpresa geral, alguns atrapalhados até gritaram, furiosos, e outros aplaudiram loucamente. E todos cochichavam, sem compreender muito. (Ibid., p. 113)

A ação artística de Casas e Lemebel terminou por deflagrar, mais uma vez, o incômodo e desconforto escancarado no semblante dos políticos e dirigentes do Partido Comunista, sentados na plateia do teatro. As Éguas estavam presentes no evento para, por meio de seus próprios corpos em ação manifestativa, demonstrar que a democracia de transição era sobremaneira excludente. *De que se ríe el presidente*, em sua potência de acontecimento-ação-manifesto, declarava que pessoas homossexuais resistiram ao governo autoritário, ansiavam por uma mudança e reivindicavam participar do processo de reconstrução do país pós-ditadura. Casas e Lemebel realizaram outras diversas ações cênicas insurgentes até 1997³, estabelecendo uma relação conflituosa, inquieta, questionadora e inventiva do contexto em que viviam, inserindo uma forma tática de ocupação política nos espaços normativos da sociedade chilena após a ditadura militar.

Lemebel diz que, no imaginário social, político e sexual dos anos 1980, no qual as Éguas colocavam suas demandas por meio do corpo,

3 Ver mais em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/inicio/>. Acesso em: 14 set. 2023.

a homossexualidade – ou melhor, o corpo agredido da homossexualidade proletária – não tinha discurso público e, por isso, eles pensaram que compartilhar e realizar ações artísticas públicas por Santiago era um gesto importante para aquele momento de transição democrática (Gajardo, 1995, p. 15). “Talvez só o que haja a dizer, como pretensão escritural a partir de um corpo politicamente não inaugurado em nosso continente, seja o balbucio de signos e cicatrizes comuns” (Jeftanovic, 2000, p. 78). E foi por meio dessa pluralidade infinita inscrita em seus corpos e em outros distintos, diferentes, desconhecidos, impossíveis, que o duo se fez desejo *corpolítica*: ação coletiva para a insurgência à existência e visibilidade. *Corpolítica* é: (1) realizar-se em arte diante, em meio, e a partir de experiências interrelacionadas ao “quando”, “onde”, “como”, “com quem” da vida; (2) dispositivo artístico, insurreição destituente, enunciativa, que se insurge para destituir a oficialidade e a unicidade dos relatos, das histórias e das memórias; (3) “ir sendo”, “estar se formando” e encarnar a multiplicidade de identidades diante da força imensurável da totalização da dor que uniformiza o mundo e seus habitantes.

Corpossonho: existir como risco, especular realidades

O Grupo Oficcina Multimédia (GOM) e sua diretora Ione de Medeiros, integrante do coletivo desde a fundação em 1977, há pelo menos 45 anos realizam um trabalho permanente de pesquisa em arte experimental, a fim de gerar um modo múltiplo de criar teatro. A artista e o grupo mantêm uma linguagem teatral, que se define

[...] pela multiplicidade da informação; pela elaboração não-hierárquica entre os diversos elementos da linguagem multimeios; pela flexibilidade na busca de fontes referenciais para as montagens; pela liberdade de expressão criativa sempre fiel à experimentação e ao compromisso com o risco; e por uma concepção de grupo em que o repertório de cada montagem é o resultado da participação criativa de todos os integrantes do elenco.” (Oficcina Multimédia, 2012)

O GOM, desde seu início em 1977, percorre uma trajetória marginal ao campo das artes cênicas brasileiras, por desenvolver uma criação irreverente, aliada ao risco e à imersão no experimentalismo e na pesquisa. É fundamental

reconhecer que o surgimento do GOM se deu quando o Brasil vivia sob um governo militar autocrático, que durou de 1964 a 1985. Portanto, esse modo de ação transgressor tornava-se, por si só, gesto político de enfrentamento, resistêcia e reexistência à opressão do governo militar, imposto por meio de extrema violêcia física e simbólica oficializada. Principalmente a partir do ano de 1968, com a outorga do Ato Institucional nº 5, que decretou à nação o fechamento do Congresso, a censura aos meios de comunicação, aos artistas e, sobretudo, o cerceamento dos direitos civis e públicos no Brasil. Minas Gerais tornou-se, nessa época, um lugar fundamental para a cultura de resistêcia à ditadura militar e ponto de convergência de jovens, artistas, intelectuais, artesãos e hippies, principalmente em razão da criação do Festival de Inverno da UFMG no estado. Por exemplo, uma das cidades que recebiam o festival era Ouro Preto. A primeira edição aconteceu em 1967 e foi considerada uma das maiores promoções culturais do país naquela década. Em plena ditadura militar, o evento era visto como espaço de liberdade de criação e experimentação artística, mantendo diálogo intenso com as propostas estéticas de vanguarda, além de ter se tornado espaço de trocas culturais e de experimentações estéticas que possibilitaram a criação cênica para além dos limites disciplinares.

Ione de Medeiros participou e contribuiu com uma cena de vanguarda artística dos anos 1970 no Brasil, atuando diretamente na cena de Belo Horizonte, como professora da Fundação de Educação Artística e à frente dos Festivais de Inverno da UFMG, que, na época, representavam dias e momentos de extremo compartilhamento artístico-educacional entre profissionais e aprendizes. A Escola de Belas Artes da UFMG reunia professores que faziam parte da movimentada cena da vanguarda das artes plásticas belo-horizontinas, e incorporava tais tendências em seus projetos em relação ao Festival. O mesmo ocorria com os professores da Fundação de Educação Artística, que havia surgido, em 1963, como uma alternativa ao ensino fortemente conservador existente no meio musical mineiro. A partir de 1970, a Fundação e o Festival de Inverno deram uma guinada em direção à vanguarda, integrando um importante movimento de renovação e circulação da música erudita de vanguarda na América Latina. A forma como era

organizado o Festival proporcionava um contato intenso, constante e informal entre professores, artistas e estudantes.

Inseridos nesse contexto, no final dos anos 1970, Ione de Medeiros, Paulo Santos – na época percussionista do Uakti – e o artista plástico Estevão Machado, os três integrantes do Oficina Multimídia, resolveram formar o coletivo Mandioca com Rim. Segundo Machado (Trindade, 2022), o coletivo não existia formalmente; era como um laboratório de criação do GOM. Nas palavras do artista, “assim, a gente não marcava reunião, a gente se encontrava no supermercado e em meio as compras, observando o cotidiano, dizíamos, isso é uma ação do Mandioca com Rim, podemos fazer isso” (Ibid., 2022, 6’42”-6’49”). Nessa informalidade, o trio organizava atividades culturais com o fito de ativar ideias, provocar experiências e processos de criação com articulação entre diversas linguagens artísticas. Eles criaram um tipo distinto de concerto musical, o *Concerto Misto*, que acontecia na Fundação de Educação Artística (FEA), onde eram realizados com frequência concertos musicais tradicionais. O concerto criado pelos integrantes do Mandioca com Rim distorcia a tradição a fim de criar na comunidade artística e na programação da FEA um espaço de liberdade e invenção. Segundo Medeiros, o *Concerto Misto*

[...] era um evento cultural que podia ter música, performance, leitura ou declamação de algum texto. Podia se compartilhar propostas artísticas de quaisquer linguagem. As pessoas chegavam, se inscreviam e faziam um experimento qualquer. Não existia formalidade, era um evento cuja natureza era totalmente experimental [...] o que era apresentado no *Concerto Misto*, as cenas e propostas, gerava vários acontecimentos. Dali os experimentos frutificavam em outras criações e experimentos. (Medeiros, 2022, 8’17”-12’19”)

Nos *Concertos Mistos*, os professores-artistas, alunos e quem mais se interessasse em participar podiam realizar ou compartilhar suas experiências artísticas em distintas linguagens e propor diversos modos de apresentação. A ideia era não ensaiar o que seria compartilhado; e os combinados para o experimento eram realizados de maneira muito informal. Essa informalidade gerava um ambiente que atraía artistas e público a vivenciar experimentos de criação desapegados e desafiantes às normas artísticas vigentes. O compromisso

cada vez mais intenso daqueles artistas aliava-se aos seus desejos de liberdade artística e de criação e à força de realizar arte experimental. O que estava em jogo era o modo de operar a elaboração criativa enquanto exercício de materialização das ideias no fazer. O compartilhamento público das criações artísticas se instituía não como fim, mas como espaço-laboratório para erigir gestos ousados de criação artística. Desse modo, o *Concerto Misto* foi se constituindo como um espaço efêmero e movediço para experimentação de linguagem. Movidos por tudo que acontecia e era experimentado nas suas edições, Medeiros, Machado e Santos resolvem produzir o Museu de Arte Viva (MAAV), outro evento intempestivo, “transgressão assumida” (Id., 2019, p. 3), que aconteceu em três edições nos anos 1980, também na Fundação de Educação Artística.

O MAAV acontecia por meio da ocupação de todos os espaços da FEA, que, naquela época, funcionava num casarão antigo. Em uma das edições, por exemplo, a cozinha foi transformada em biblioteca — os móveis, utensílios e eletrodomésticos serviam de estante para livros, assim como o forno, as prateleiras, a pia, a geladeira, o congelador. O ambiente tinha sido criado a fim de que o público ficasse acomodado, para ler ou para conversar. Em outro espaço da FEA, uma das salas de aula, eles instalaram um escritório. E, assim, cada ambiente da Fundação era modificado, de acordo com a criação a ser instalada. O critério para essa ocupação tinha, principalmente, foco nessa experimentação artística indisciplinada – que já estava sendo experimentada no *Concerto Misto* –, visando ao uso dos espaços de forma a deslocar e subverter o modo como eram utilizados no dia a dia da instituição.

Medeiros (2022, 17’40”-17’46”) conta que Paulo Santos uma vez chegou para ela e Estevão e disse: “Ô, gente! Vamos fazer um Museu na Fundação?” Medeiros respondeu imediatamente negando a proposta: “Ah não, gente, Museu? Muito convencional... Museu? Essa coisa meio morta...” Eles continuaram a conversar sobre a ideia e, depois de um curto tempo, elaboraram juntos que poderia ser interessante fazer um museu, mas de arte “viva”! Nas palavras da artista, “o que já é uma contradição, né? O Estevão, então, nomeou com a sigla, abreviação, ‘MAAV’, uma mescla entre Museu de Arte Viva e ave. Por isso, dois ‘as’. ‘Museu’, algo que tem a função, tradicionalmente, de arquivo, algo finito, com ‘ave’, um animal volátil, símbolo de liberdade” (Ibid., 2022,

17'46"-18'14"). Logo no princípio, o nome do museu traz consigo um subversão irônica, expondo o tédio e a ausência de vivacidade das instituições culturais que arquivam e guardam obras artísticas. Ou seja, ao elaborarem um museu de arte viva, o Mandioca com Rim expunha uma compreensão que define museu como uma instituição que guarda objetos antigos, velhos, que não são mais utilizados e não têm mais valor de uso; e, a partir disso, o trio propunha a criação de um museu que se dedicaria a expor arte viva, sinônimo de conexão com o contexto sociopolítico da época, com a produção experimental que, como meta, desejava ampliar e aprofundar as possibilidades de criação, expressão e elaboração artística.

O *MAAV* não era divulgado. Medeiros, Machado e Santos não se preocupavam em produzir um material gráfico, nem textos explicativos, programas, sinopses e nenhum registro, foto, vídeo – nada. As edições aconteciam apenas uma vez, em qualquer dia da semana, e nunca mais se repetiam. As proposições compartilhadas no *MAAV* eram diversas e miravam o estímulo à criação de arte experimental, livre de possíveis normatividades e limites impostos às linguagens e, sobretudo, instituindo um fazer artístico que instaurava relações inaugurais entre pessoas, objetos e ambientes, de modo a subverter seus usos utilitários no cotidiano. Ao realizar essa operação subversiva, esse museu denunciava, implicitamente, a paralisia e imobilidade das instituições culturais, cuja responsabilidade e função social é arquivar, catalogar, preservar e expor objetos antigos, que perderam seu valor de uso no cotidiano. Ao mesmo tempo, estruturava-se a partir da ideia de esvaziar, subverter e ressignificar os modos utilitários de relação cotidiana constituídos. Ou seja, se por um lado criticavam o caráter “morto” dos museus de objetos sem utilidade, propunham, por outro lado, deslocar as relações utilitárias do cotidiano, por meio de uma ocupação museológica e expositiva pulsante, viva, que, sobretudo, experimentava estabelecer relações antiutilitaristas entre seres vivos e não vivos.

Por exemplo, em uma das edições do *MAAV*, em uma das salas de aula da FEA, os artistas instalaram uma repartição pública, com mesas, telefones, máquinas de escrever, pastas de arquivo, “papelada”, processos em cima das mesas, cadeiras giratórias, enfim, móveis, objetos e materiais que estabeleciam uma típica sala de um escritório de uma instituição burocrática. Em um dado momento do evento, os artistas-funcionários da repartição começaram

a anunciar que senhas seriam distribuídas ao público. Para isso, os procedimentos eram muito, muito simples. Os interessados tinham que se dirigir ao segundo andar, na sala da repartição, para pegar a senha. Ao chegar ao setor de distribuição de senhas, um processo se instalava e o acesso só se efetivava caso algumas etapas fossem cumpridas: cada pessoa tinha que se cadastrar e, depois, responder a um questionário. Cada etapa do processo durava muito tempo. Em referência a experiências cotidianas de qualquer cidadão que se atreve a reivindicar seus direitos e/ou restituir algum dano infringido por uma grande empresa privada e/ou pública, os artistas-atendentes do setor demoravam a processar as informações, ficavam conversando aleatoriamente ao telefone, respondendo palavras cruzadas, criavam dificuldades e problemas com os documentos e as respostas apresentadas, discutiam entre si, gritavam, brigavam. A burocracia nessa imagem-acontecimento era o motor para a cena, e ao mesmo tempo o uso da ironia gerava uma situação-problema, tornando-se ponto fulcral para que a relação entre ação cênica e público se estabelecesse. Portanto, a memória, a burocracia, a ironia e o sarcasmo eram matérias-primas dessa ação. Mandioca com Rim apostava – não só na referida ação, mas também em outras – na relação com o público por meio de circunstâncias baseadas em vivências cotidianas em nosso país.

Assim como a matéria prima das propostas artísticas do Mandioca como Rim eram as experiências e vivências cotidianas, Sidarta Ribeiro diz que uma característica inerente ao sonho é que “para sonhar com emoções tão fortes é preciso vivê-las na vigília. A matéria do sonho são as memórias, ninguém sonha sem ter vivido” (Ribeiro, 2019, p. 16). Portanto, a reativação de memórias está na raiz das funções cognitivas do sono e do sonhos, porém, como terreno do onírico, a intrusão de elementos ilógicos, as associações imprevistas, os surpreendentes e inesperados deslocamentos, a subjetividade composta por elementos, objetos, lugares, e a fragmentação fazem com que a memória não baste “para explicar a complexidade simbólica que caracteriza a ‘narrativa’ onírica” (Ibid., p. 16). Ribeiro destaca que “os sonhos variam em intensidade, indo de impressões confusas e débeis até intrincadas epopeias de imagens vívidas e reviravoltas surpreendentes. Eles podem ser plenamente agradáveis ou desagradáveis, mas em geral são caracterizados por uma mistura de emoções” (Ibid., p. 16). Segundo Ione Medeiros (2019, p. 4),

no MAAV a ideia era traduzir a simultaneidade de ações, movimentos e acontecimentos das ruas de uma cidade e, também, da própria modernidade, que gera e impõe cotidianamente a sensação de que sempre se está perdendo alguma coisa. Nas palavras da artista,

a gente ocupava todos os cômodos da fundação e transformava todos [...], nada se repetia, então, por exemplo, quando uma ação se iniciava, as outras também! O público tinha que escolher qual ele gostaria de participar e, fatalmente, ele perderia alguma coisa. Como na vida, né? [...] queríamos isso mesmo, que o público se dividisse. E cada ação tinha um tempo de duração específico, que acontecia apenas na edição corrente e não, nada, se repetia. (Medeiros, 2022, 18'14"-18'59")

Essa forma de acontecimento acabava por criar um ambiente de alvoroço e excitação, porque alguns que tinham experimentado determinadas instalações cênicas e acontecimentos contavam para os outros que as tinham perdido. Outras ações eram compartimentadas, “começavam num espaço e terminavam em outro, promovendo leituras diferenciadas para quem assistia apenas uma das partes” (Ibid., 2019, p. 4). As cenas fragmentadas, acontecimentos-instalações cênicas em ocupação na FEA, tinham duração variável e, por assim serem, instituíam um curso de sonho imprevisível, de lógica própria, fluida, errática, que impunham descontinuidade, fragmentação, cortes abruptos, surpreendentes, irrepetíveis. As instalações cênicas do MAAV em seu complexo de existir estabeleciam um encadeamento entrecortado dos símbolos, determinado por “um tempo caracterizado por lapsos, fragmentações, condensações, deslocamentos, gerando camadas de significado múltiplas e até mesmo díspares” (Ribeiro, Op. cit., p. 14). Assim, as criações do GOM apresentaram-se como *corpossonho*, com uma distinta e indisciplinada configuração, na qual o espaço, a temática e as formas de compartilhamento não se fixavam e a ênfase era dada à livre experimentação e manifestação artística.

Nesse sentido, de modo efêmero e temporário, as circunstâncias engendradas pelo Oficina Multimédia, na forma do Mandioca com Rim, materializavam outras formas de serestar mundo, caleidoscópio sensorial de imagens capazes de ampliar os limites das modalidades de sentido dos acontecimentos cotidianos, transmutados em ações cênicas, efêmeras,

que aconteciam uma única vez. *Corpossonho*, portanto, traduz-se em: (1) arte que experimenta o onírico como modo de expressão e que realiza sua montagem imagética pela descontinuidade, fragmentação, que compõe realidades e enfrenta a ideia dominante que define essa – corriqueira – é a realidade e ela é incontornável; (2) composições que emergem de um contexto e, em resposta-reativa a ele, modificam-no, desmontando automatismos, dando corpo ao sonho que, pensado ideia, se substancia imagem de arte fabulada em vida, como mundo feito inteiro; (3) convocação para imaginar o que (ainda) não está, para deixar vir o que (ainda) não existe, para transmitir o que não se fala, para realizar a potência de um gesto extraordinário que conjura o impossível.

Corpomundo: existir como pele, cultivar comunidade

O Grupo Cultural Yuyachkani foi criado em 1971 e, desde então, já produziu 34 obras teatrais, os trabalhos cênicos do coletivo se relacionam diretamente aos processos sócio históricos, culturais e políticos do Peru, evocando a memória como meio para compreensão dos acontecimentos, contextos e conflitos passados e contemporâneos do país. O exercício de lembrar e resgatar eventos, marcos, acontecimentos e sintomas coletivos, por meio de obras artísticas, estrutura os trabalhos do Yuyachkani. Decisivamente, a trajetória do grupo, de mais de 50 anos de trabalho coletivo ininterrupto, faz com que o espectador questione a si mesmo e as narrativas coletivizadas, hegemônicas e oficiais, legitimadas pelas instituições de poder: quais são as coisas feitas para lembrar? Quais são aquelas propositalmente esquecidas?

Yuyachkani, em quéchua, significa “estou recordando, estou lembrando”. Experimentar as obras de Yuyachkani é impelir a prática de investigação artística ao propósito da constante busca por conhecer e reconhecer nossos contextos latino-americanos, exercício de operação a partir, com, sobre o território sulamericano. Ao mesmo tempo, um modo de conhecer, reconhecer, interpretar e me relacionar com o mundo, com os limites para além da América Latina, assumindo nossa localização, nossa cultura e nossas referências como perspectiva, como ponto de vista. O Grupo Yuyachkani provoca a percepção, a busca constante por lembrar e revolver as histórias contadas pelos livros

de história, pela mídia oficial e pelo Estado, tidas como oficiais em nossos países colonizados em sul'América.

Em 2001, inspirados em uma galeria – palavra que designa o espaço onde se expõe a obra de arte e, também, um lugar composto de lojas avizinhas onde se comercializam mercadorias diversas – e como símbolo do aniversário de 30 anos de trajetória, Yuyachkani compôs, coletivamente, sob a direção de Miguel Rubio Zapata, a obra *Feito no Peru, vitrines para um museu da memória*. Esta obra cênica foi um modo de o grupo expressar sensivelmente uma perspectiva crítico-poética sobre o contexto político-social vivenciado no Peru nos anos anteriores, como a ditadura violenta e corrupta de Alberto Fujimori, que durou de 1990 a 2000, e o Conflito Armado Interno, que durou de 1980 a 2000. A instalação partia da ideia de o público percorrer seis vitrines, cada uma ocupada por um integrante do Yuyachkani que, simultaneamente, expunha, em forma de ação dramática *unipersonal*⁴, uma proposta para um museu da memória, uma declaração de compromisso e responsabilidade político-social com a cultura e a história peruana. Num espaço de aproximadamente 2m X 2m, cada atriz e cada ator realiza sua ação dramática solo, expondo cenicamente na vitrine sua relação peculiar com alguma temática sociopolítica fundamental e urgente do Peru nas décadas de 1980 a 2000, como a espiritualidade popular, os ícones da pátria, os migrantes, os indígenas, as mulheres e a corrupção. As vitrines eram denominadas de *El Dorado*, *Pieles de mujer*, *La mano poderosa*, *Embarque desembarque*, *La madre patria* e *El asesor*. O espetáculo estreou num centro comercial no centro da cidade de Lima, o que permitiu que os espectadores fossem pessoas comuns e transeuntes da cidade que entravam para assistir a obra e escolhiam por quanto tempo e qual vitrine veriam.

Ana Correa, uma das atrizes do grupo, em *Feito no Peru*, realizou a vitrine *Pieles de mujer* [Pele de mulher]. Ana, em meio à projeção de vídeos e a muitas peças de roupa, vestia-se e desvestia-se, tomando vida naquelas indumentárias, para desvelar distintas presenças femininas. A atriz, em sua ação cênica, compartilhava com o público os distintos papéis sociais das

4 Optamos por manter a palavra em espanhol, do modo como o Grupo Cultural Yuyachkani denomina suas criações elaboradas a partir dos desejos e impulsos individuais dos artistas integrantes do grupo.

mulheres no Peru: líderes de movimentos sociais, defensoras da democracia, trabalhadoras à procura de todo tipo de atividades para sobreviver e sustentar suas famílias. Os arranjos de elementos e modos de ser artista – expressos pela caracterização do espaço cênico na vitrine das peles de mulher, com as roupas instaladas, e a projeção de vídeo, e pelo modo como Ana conduz a partilha cênica – demonstram múltiplas dimensões sensíveis ao expor e colocar em cena diferentes mulheres e funções exercidas por elas no Peru daquele momento. Ana Correa, com o rosto coberto por uma maquiagem com as cores e grafismo da bandeira do Peru, assumindo seu corpo como plataforma de exposição e testemunho, coloca diante de nós uma mulher-lavadeira. No desenrolar da ação, a atriz desata suas trouxas de roupa para, com as peças desprendidas, fazer aparecer outras mulheres-peruanas, como as senderistas, as mineiras, as israelitas, as das cozinhas populares, as mães e irmãs dos desaparecidos/assassinados no conflito interno.

Para Ana Correa (Centro de Artes Hidalgo, 2021), a proposta do grupo, ao criar as vitrines da memória, era estabelecer um museu itinerante, partindo das artes da cena, já que o governo do Peru não respondia à urgente necessidade que os peruanos tinham de gerar espaços e instituições dedicadas a preservar as memórias do que fora vivido durante o conflito interno no país. *Feito no Peru* foi a primeira obra do grupo realizada como instalação cênica, inaugurando, no repertório de espetáculos de Yuyachkani, a relação de extrema liberdade entre as experiências cênicas e o público. As pessoas, espectadoras-participantes, vão ao museu das memórias e, ao adentrarem-no, encontram um espaço que não possui o formato tradicional de uma casa de espetáculos. Para além da conformação em vitrines, é notável a ausência de assentos. Essa escolha é feita como uma forma de convocar o público ao deslocamento, à não quietude, à escolha, ao posicionamento e à tomada de decisão. O espectador decide o que, quando e quais os modos como ele vivenciará a instalação cênica. Ele é que decide por se acomodar por um tempo no chão, em um canto, ou ficar parado num mesmo lugar, ou movimentar-se para todos os lados, entre outras ações impensadas.

A estruturação espacial da obra de Yuyachkani, por princípio, convoca os espectadores a elaborarem sua própria trajetória, de modo que cada pessoa será individualmente impelida a tomar posse de um caminho-roteiro dramático.

Ou seja, todos que estão ali co-movem juntos por aquelas vitrines, mas cada um fazendo suas próprias escolhas. “Tomar posição frente a” possibilita que os espectadores-dramaturgos elaborem distintas narrativas para existir diante do que vivenciam, como donos de suas escolhas e participantes ativos da proposta cênica. Todas as pessoas, espectadoras-participantes, partilham um mesmo espaço, porém cada uma pondera, escolhe e torna possível sua experimentação em relação à criação do grupo peruano. Como na vida, cada pessoa resolve por si mesma, no ápice do acontecimento, qual trajetória espetacular irá percorrer, compartilhando, em certa medida, a direção com o mestre Miguel Rubio Zapata, responsável pela concepção e direção geral de *Feito no Peru*.

Como mencionado, Ana Correa, em sua ação cênica, tem o rosto maquiado com as cores e grafismo da bandeira peruana, de modo que se transmuta, ao assumir em sua própria face, o símbolo de seu país. A atriz está ali, exposta em vitrine, estampando em seu próprio corpo uma transmutação e empunhando em si mesma o processo de, solidariamente, vestir-se de peles-tecidos para desvestir realidades de outras diversas mulheres peruanas. Na década de 1980, as peruanas trabalhadoras das minas, como forma de luta e resistência, chegavam a caminhar grandes distâncias de seus locais de origem até Lima, em sinal de protesto e de reivindicação por melhores condições de trabalho. Às vezes, essas longas caminhadas eram realizadas por famílias inteiras que andavam durante dias e, ao chegarem na capital do país, ficavam acampadas nas praças e parques, enquanto aguardavam negociações e decisões, se suas demandas seriam atendidas ou não. Ao fundo da vitrine, como uma citação a acontecimentos factuais peruanos e compartilhamento de documentos, estão projetadas imagens das grandes marchas das mulheres mineiras nas décadas de 1980 e 1990, sobre as várias peças de roupas armadas como um telão. Ana Correa compartilha-se em/com peles de mineiras, colocando sua existência naquela vitrine como suporte expositivo, prolongamento dessas peles de mulher. A atriz conta que, no processo de criação de *Feito no Peru*, ela estava envolvida por sua necessidade de refletir sobre a partida de sua mãe que tinha desencarnado há pouco tempo. E em meio a esse processo pessoal, ela começa a refletir sobre as mulheres de seu país:

[...] essas mulheres que lutaram todos esses anos e que viveram o desaparecimento de seus filhos [...] e também imagino Sarita Colonia, uma santa não reconhecida pela Igreja Católica, que o povo inventou, as prostitutas inventaram, e os ladrões, porque precisavam de uma santa e de um apoio espiritual [...] e Edith Lagos, que era um jovem guerrilheira que, no início, nas origens do Sendero, teve muita aceitação do povo, quando ainda não sabíamos o que o Sendero Luminoso iria acabar sendo, [...] as mulheres de Cayara, desenterrando, procurando seus filhos. [...] as jovens caminhantes [...] exercendo violência, comandando, ordenando a matança ou se matando. Ou, ainda, as mulheres da Associação de Familiares de Detidos e Desaparecidos, que juntas enfrentaram tudo. (Correa, Young, Zubiarte, 2002, 7'10"-9'44")

Em exercício-devaneio-especulativo, pensemos sobre a pele, revestimento externo do corpo, o maior e mais pesado órgão, que nos embala e que, para além de nos proteger, é nosso tecido latitudinal, extenso, fibroso, reticular, frouxo e elástico; capaz de dar forma e de se mobilizar em distintos modelos; é flexível e resistente, se descama e se refaz; é sensível às vibrações, ao frio, ao calor, ao tato, à pressão; é dotada de terminações nervosas sensitivas e responsável pela termorregulação. *Peles de mulher* demonstra-se como uma prática artístico-cênica que implica assumir as potencialidades múltiplas de *ser pele*: o puxar, repuxar, torcer, retorcer e distorcer formas; o compartilhar, receber e alterar padrões; o transmitir sensações, conexões, histórias em relação; o encontrar e perder pontos de encaixe, portos de ancoragem e de desfazimento-descamação; o elaborar condições relacionais para se prolongar e proteger, ser flexível em extremos pontiagudos, deter-se e receber, acolher impacto, evocar, junto e de maneira recíproca, o existir atado com intensidade a corpos e lugares específicos.

Nesse sentido, é reconhecível, no modo de operação-pele, materializado no fazer artístico de Correa, o enredamento estruturante das culturas de tradição andina. De acordo com Vadillo (2019, p. 36), na cosmogonia andina, a existência de cada indivíduo “não se refere à margem de uma totalidade concreta que o integra. O ‘indivíduo’ possui identidade não como mera singularidade ou diferenciação social abstrata, mas está incluído organicamente dentro de um contexto, no interior ou *uku* de um tecido específico de relações.” Segundo o autor, *uku*, em quechua, significa interior, interno, o que está dentro. É palavra usada

para [se] referir ao corpo, reporta o antigo vocabulário 'quichua,' de 1608, de González Holguín, [e] na atualidade essa mesma palavra *ukhu* ou *uku* está referenciada no dicionário do *quechua* cusquenho e serve para aludir ao 'corpo, parte material de um ser animado,' [e] é notável que essa singularidade corporal siga vinculada à sua animação. [...] o que esse corpo singular leva dentro não é apenas materialidade orgânica, mas também sua animação, sua condição subjetiva. Ao mesmo tempo, esse corpo é um microcosmos configurado dentro ou *uku* do grande desenho macrocósmico, quer dizer, o corpo físico-anímico é uma particularidade imersa dentro da totalidade viva. (Ibid., p. 35)

Portanto, vestir peles de mulheres para desvestir realidades peruanas é perspectiva associativa que se compreende enquanto elemento atado mutuamente, em companhia, feito nó que não se desenlaça e compõe um tecido/pele específico de relações. Realizar *Peles de mulher* implica certo exercício de escavação, dinâmica de movimento que se diz-faz gesto-ponte; que resgata, restitui e propõe enredamento, mundo-nó, mundo-vivo, mundo-compartilhado de prática artística que rechaça o individualismo, o excepcionalismo humano, e reivindicava vidas co-movidas, invoca seres co-laborativos. Vestir-se de peles em uma dinâmica-descamação é exercício de fazer-se ruína, deixar pedaços soltos, rastros memória-carne-peles comprometidas.

Vadillo (Ibid., p. 36) explica que, no uso verbal do *quechua*, a palavra ñoqa – yo/eu – está incluída, solidariamente, na expressão nós ou ñoqánchis, utilizada para se referir à pessoa integrante da tessitura reticular sociocomunitária. A cosmovisão andina não considera cada ser de modo individual. O andino sempre “busca se referir à sua terra natal e à rede social de seu lugar de origem que o inclui” (Ibid., p. 35). Quando se pergunta a um desconhecido “quem você é?”, “ele responderá, ‘Sou de Andahuaylas.’” (Ortiz Rescaniere apud Ibid.). O que significa que o andino se define para o outro-desconhecido, estranho, a partir de sua cidade, de sua localização. E, caso aqueles que estão se conhecendo sejam da mesma cidade, “diante da mesma pergunta, [dirão] seu nome, seguido de uma referência ao lugar que ocupa em uma rede de parentesco, ‘sou fulano, filho de sicrano, sobrinho de beltrano.’” (Ortiz Rescaniere apud Ibid., p. 36).

Assumimos aqui essa perspectiva andina, pautada na coletividade, como lente afinada à experiência a que *Peles de Mulher* nos convida:

um exercício de comprometimento e ocupação das ruínas, disseminação da contaminação em prol de instituir uma sinergia colaborativa para rastrear e co-mover a constelação *Corpomundo*. Esta, por sua vez: (1) vislumbra “um teatro baseado nas ritualidades, em vínculos comunitários e reciprocidade, no vínculo com tudo o que está vivo, [...] uma teatralidade de convivência, [...] do convívio com todos os seres vivos, com os animais e as plantas” (Lledó, 2022, p. 22); (2) proposta-resposta da pessoa às suas próprias perguntas, tarefa “de dar resposta de maneira recíproca a [...] tempos confusos encharcados de dor e alegria; de padrões amplamente injustos de dor e alegria, de um desnecessário assassinato da continuidade, mas também de um ressurgimento necessário” (Haraway, 2019, p. 19); (3) fazer comunidade de peles e sobre peles, e entre peles se fazer existir fazendo outros existirem, em companhia mútua, instaurando confrontação especular, por meio da arte, com consciência de que “cada momento histórico, cada geração, cada comunidade tem todo o direito de indagar sobre sua própria cultura e gerá-la no presente” (Lledó, Op. cit., p. 22).

Constituir constelações de *corpos* antes do fim

Corpolítica, *corpossonho* e *corpomundo* são constelações em confluência, comunidades de parentes de peles flexíveis que se fizeram existir como mundo-feitos-nós, como perspectivas existenciais, lentes de leitura de experiências vividas por meio de práticas e criações artísticas configuradas por Francisco Casas e Pedro Lemebel e as Éguas do Apocalipse, Ione de Medeiros e o GOM, e Ana Correa e o Grupo Cultural Yuyachkani. Neste texto registramos, de modo condensado, a reflexão sobre modos de se fazer arte que extinguem limites prévios e se autoinstituem, em fricção vivencial, como zonas de especulação intersticial, materializadas por ações cênicas para além dos modos convencionais paradigmáticos do teatro.

Corpolítica é forma de abrir campo para existir por meio de ações cênicas que reivindicam a participação. É modo de se fazer arte como gesto-ação para **existir**. Destaco a potência de irrupção, questionamento e manifestação que as obras artísticas das Éguas do Apocalipse tiveram ao serem compartilhadas nos espaços públicos de Santiago, no Chile, como, por exemplo,

nas ações cênicas *Que no muera el sexo bajo los puentes* (1989) e *De que se ríe presidente* (1989). Por meio dos recortes de jornais da época, podemos inferir que, de alguma forma, as ações das Éguas, na sociedade chilena do fim dos anos 1980, trouxeram ao campo da visibilidade corpos e existências que não estavam em pauta na discussão. Por isso, *corpolítica* é existir como luta. A existência Éguas foi se formando; foi sendo gradativamente luta para que seus próprios corpos e outros tantos pudessem existir das mais diversas, transitórias e efêmeras formas. Casas e Lemebel nos propõem uma arte corpolítica que experimenta a efemeridade radical. Primeiro, porque as ações expostas eram irrupções no cotidiano chileno e, sobretudo, no processo de transição democrática do país. As Éguas serestavam uma prática artística que só se fazia existir porque, diante de tantas mortes, desaparecimentos e silenciamentos vividos naqueles anos de ditadura militar, ainda perdurava a esperança, a crença, o humor, a ironia. Elas acreditavam no existir bicha latina como luta. Acreditavam que era possível conquistar outros modos de sociedade, outras formas de viver.

Corpossonho é configurar ranhuras de imaginação, fendas para imaginar e campos para se fazer pensamentação experimental. É compreender arte como modo vivencial de liberdade. É deslocar as relações utilitárias e cotidianas, com ironia e humor. É transmutar o íntimo-privado em íntimos-compartilhados. *Corpossonhos* são imagens que se com-põem de forças incapturáveis, potências de teatros-fronteiras, para além dos paradigmas da representação. É modo de se fazer arte como gesto-ação para **imaginar**. Destaco a potência de liberdade, transformação e proposição experimental que as obras artísticas de Ione de Medeiros, junto ao Grupo Oficcina Multimédia, tiveram ao se realizar para além dos paradigmas convencionais e conformados pelos limites definidores das linguagens artísticas. Por meio do compartilhamento das criações de Mandioca com Rim e dos modos configurados nos processos de invenção, registramos e materializamos operações de memória como especulação, tais como os acontecimentos artísticos e as ações materializadas no *Concerto Misto* e no *Museu de Arte Viva* (MAAV). Traduzimos graficamente eventos que, substancialmente, aconteceram, porém não foram captados por meios tecnológicos. É importante destacar que a materialidade corpossonho de Medeiros se fez/faz existir por força potencial e desejo radical

de experimentação artística, inerente à imaginação subversiva geradora de possibilidades diversas, fabulares, especulativas do mundo.

Corpomundo é modo de se fazer arte como espaço de partilha, como campo para com-partilhar e realizar mundo-feitos-nós. É transmutação pele, arte que se despega das normatividades sociais e age em gestualidades compositivas de memória, que se realiza em ruínas, por elas. Ações cênicas de criação *corpomundo* existem com e a partir dos vestígios de uma comunidade de parentes. É potência de pluriculturas multilinguísticas. É com-mover, com-prometer, com-fluir e com-memorar. É modo de se fazer arte como gesto-ação para **compartilhar**. Destaco na prática artística de Ana Correa, conjuntamente com o Grupo Cultural Yuyachkani, a potência de se fazer comunidade, de se interrelacionar com o mundo, com os seres vivos – humanos e não humanos – de forma associativa, transitória, efêmera, em reciprocidade e corresponsabilidade, como nos procedimentos e experimentos estabelecidos na obra espetacular *Feito no Peru, vitrines para um museu da memória* (2001). Gostaria de destacar, também, no acionar de Correa, a atitude artística de se conectar às culturas e tradições ancestrais milenares dos povos andinos, não só para transformá-las e colocá-las no campo da visibilidade e da discussão, mas, sobretudo, como modo constituinte e estruturante do existir em vida, como forma que dá base e contorno ao próprio viver. Desse modo, é importante retomar a percepção de que os estratos de obras que compõem *corpomundo* têm a capacidade de estabelecer vínculos com as comunidades no interior do Peru e, simultaneamente, com diversas outras partes do mundo, como é possível reconhecer nas diversas turnês e apresentações que a atriz e o grupo fizeram/fazem por todos os continentes. E, assim, estabelecem uma rede de diálogo, reconhecimento e associação ampla que possibilita o reconhecimento de corpos como potência encarnadas do mundo. A gestualidade propositiva de Ana Correa e do Yuyachkani estabelece um modo comunitário de vida implicada e com-movida pela interrelação, pela mutualidade, pelo compromisso com as histórias que estamos vivendo agora, com aquelas que viveram os nossos ancestrais e, também, com aquelas que viverão os que vierem depois de nós.

É fundamental reconhecer que essas três constelações são modos de configurar, cultivar e registrar práticas artísticas que se fizeram existir

desde território sulamericano. *Corpolítica, Corpossonho, Corpomundo* são gestos-ações que, em confluência: (1) instituem perspectiva que traz ao protagonismo o território sulamericano e sua diversidade de valores, saberes, conhecimentos, elaborações afetivo-intelectuais e artísticas; (2) compõem escritura que se com-promete com as diversas formas de criação artística-existencial em sul'América e que têm como propósito cultivar comunidade, multiplicar afetos e viver relações em reciprocidade para especularem infindáveis mundos-feitos-nós, ainda não pensados, mas que estão por vir; (3) demonstram práticas artísticas que materializam e instauram fabulações especulativas, aliadas aos defeitos, à ruína, ao erro, às incapacidades, às cicatrizes, aos traumas, nos fazendo reconhecer que as lacunas servem não para que sejam superadas, mas para que sigamos vivendo.

Reconhecemos que as ideias até aqui expostas estão em trajetória sem fim de pesquisa e de investigação. Finalizamos este texto com a consciência de que pensar e refletir sobre as criações artísticas desde sul'América é compreender as próprias elaborações reflexivas como respostas-dúvidas e, sobretudo, reconhecer o sentimento de que as perguntas serão companhias permanentes. São inescapáveis a responsabilidade e a disposição de colocar-se aberto às colisões com o mundo para reconhecer as crises, as cicatrizes, os defeitos, as ranhuras e encará-los como elementos irrevogáveis aos processos de invenção em arte. Esticamos nossa pele para além dos limites já conhecidos, comprometendo-nos em um processo que desveste, desvela e dispõe nossas lacunas, nossas falhas, nossas ausências. Nossa pele que se expande e comprime é trama reticular que, por meio de seus espaços-ausência, condição prévia constituinte, assume seu existir.

Referências bibliográficas

- BIANCHI, S. Lemebel de reajo. **Revista Casa de las Américas**, La Habana, n. 295, p. 106-120, 2019.
- CENTRO DE ARTES HIDALGO. **50 años del Grupo Yuyachkani**: Facebook, 29 mar. 2021. Disponível em: <https://fb.watch/hPPn6bQxlv/>. Acesso em: 12 set. 2023.
- CORREA, A.; YOUNG, K.; ZUBIATE, M. **Interview with Ana Correa (Grupo Cultural Yuyachkani)**. New York, 2002. Disponível em: <https://sites.dlib.nyu.edu/hid-vl/95x69pcm>. Acesso em: 22 nov. 2022.

- GAJARDO, A. La cultura mariposa. La Época, Sección Cultura, 2 de junio de 1995. *In*: LEÓN, G. **Lemebel oral**: 20 años de entrevistas – 1994-2014. Buenos Aires: Mansalva, 2018. p. 2-30.
- GALENDE, F. **Filtraciones II**: conversaciones sobre arte en Chile (de los 80's a los 90's). Santiago de Chile: Editorial Arcis, 2009. HARAWAY, D. J. **Seguir con el problema**: generar parentesco con el Chthuluceno. Tradução: Helen Torres. Bilbao: Edición Consonni, 2019.
- JEFTANOVIC, A. Entrevista a Pedro Lemebel: el cronista de los márgenes. **Lucero**, Berkeley, v. 11, n. 1, p. 74-78, 2000. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/89d1v7rw>. Acesso em: 20 nov. 2020.
- LIRA, J. A; MEJÍA, M. H. **Diccionario quechua-castellano, castellano-quechua**. Lima: Universidad Ricardo Palma, Editorial Universitaria, 2008.
- LLEDÓ, M. J. Trajetórias cercanas. **Revista E**, São Paulo, n. 6, p. 16-22, 2022.
- MEDEIROS, I. **Entrevista com Ione de Medeiros**. Zoom. 1 fev. 2022. Disponível em: <https://youtu.be/oTi4TCJMOLI>. Acesso em: 12 set. 2023.
- MEDEIROS, I. **Entrevista sobre o MAAV. Não publicada. 2019.**
- OFICCINA MULTIMÉDIA. **O Grupo Officina Multimédia**. [S.l.]: 2012. Disponível em: <https://oficcinamultimedia.com.br/v2/o-grupo-oficcina-multimedia/#>. Acesso em: 8 set. 2023.
- PEREIRA, Fabício Trindade. **Liturgia Efêmero** – Tiradentes em Cena 2022. Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <https://acaocenicafemero.tumblr.com/>. Acesso em: 07 de set. de 2023.
- RIBEIRO, S. **O oráculo da noite**: a história e a ciência do sonho. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ROBLES, V. H. Vamos a andar. *In*: HUGO, V.H. **Bandera Hueca**. Santiago, 2009. Disponível em: <http://banderahueca.blogspot.com/>. Acesso em: 2 nov. 2020.
- TRINDADE, F. **Sessão de lembrança com Estevão Machado**. Youtube, 26 jan. 2023. Disponível em: <https://youtu.be/bdbD3CnYOU8>. Acesso em: 12 set. 2023.
- VADILLO, D. H. A. **Una comprensión andina del cuerpo**. Lima: Multigrafik Ediciones, 2019.
- YEGUAS DEL APOCALIPSIS. Que no muera el sexo bajo los puentes. **Revista Trauko**, Santiago, n. 16, p. 19, 1989. Disponível em: <http://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-que-no-muera-el-sexo-bajo-los-puentes/>. Acesso em: 12 de set. de 2023.
- ZAPATA, M. R. O teatro e nossa América. Tradução: Léo Kildare Louback. **Urdimento**, Florianópolis, v. 1, n. 22, p. 259-266, 2014. DOI: 10.5965/1414573101222014259.

Recebido em 05/11/2023

Aprovado em 18/03/2024

Publicado em 30/04/2024