

## César Vallejo e *El último ensayo* (2008), de Yuyachkani: quando o sonho e a realidade estão em cena

Carla Dameane P. de Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Trazer à cena teatral representações e imaginários relacionados a uma consciência intelectual situada numa tradição pós-colonial implica uma série de questões, tais como: quais são os desafios enfrentados por intelectuais e artistas que se propuseram representar identidades consideradas subalternas? Partindo do contexto posterior ao Conflito Armado Interno (1980-2000) e a constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação no Peru, o objetivo deste artigo será analisar a montagem *El último ensayo* (2008) do teatro de grupo Yuyachkani, apontando que nela são evocadas as imagens de César Vallejo, José Carlos Mariátegui e Yma Sumac e, a partir delas, questionados os imaginários que circulam sobre os sujeitos andinos do Peru. Serão abordados também os aspectos estéticos do espetáculo, que, entre a linguagem onírica e metateatral agrega várias disciplinas artísticas, temas sociais e políticos, estabelecendo um diálogo com as propostas teatrais de Vallejo presentes em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934).

**Palavra-chave:** César Vallejo; Yuyachkani; sujeito andino; teatro.

**Abstract:** To bring representations and the imagery related to an intellectual consciousness located in a post-colonial tradition into theater implies a number of questions such as: what are the challenges faced by the intellectuals and artists who intended to represent identities considered to be subordinate? Based on the post Internal Armed Conflict context (1980-2000) and the Commission of Truth and Reconciliation constitution in Peru, this article aims to analyze the

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Assistente na Universidade Federal da Bahia. E-mail: carladameane@gmail.com. A Pesquisa realizada durante o Doutorado recebeu apoio parcial da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

---

theater play *El último ensayo* (2008) by the group Yuyachkani, highlighting that it evokes the images of César Vallejo, José Carlos Mariátegui and Yma Sumac and, based on them, the imaginary which surrounds the Andean subjects from Peru is questioned. It also aims to approach the aesthetic aspects of the spectacle, which, between the oneiric and metatheatrical language, assemble several artistic subjects, social and political topics, establishing a dialogue with Vallejo's theatrical project found in *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934).

**Keywords:** César Vallejo; Yuyachkani; Andean subject; theater.

## Introdução

Neste artigo apresentarei um estudo sobre a montagem teatral *El último ensayo* (2008), do Grupo Cultural Yuyachkani, um coletivo teatral que deu início a sua trajetória por volta dos anos de 1968 a 1970 e – acompanhado de outros teatros de grupo de Lima, como Magia, Cuatrotablas, Yawar Sonqo, Barricata, Raíces, Ensayo, Expresión e Nosotros – estimulou uma intensa atividade teatral, constituindo-se hoje como um dos grupos de teatro peruanos mais reconhecidos internacionalmente. As reflexões que serão realizadas em torno dessa obra teatral, resultam de um diálogo com as *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934), do poeta também peruano César Vallejo, mas, principalmente, levam em consideração o fato de que em *El último ensayo* a imagem do escritor aparece como personagem, acompanhada das imagens do também escritor e pensador José Carlos Mariátegui e da cantora soprano Yma Sumac. Minha proposta é avaliar que, nas notas deixadas por César Vallejo e no teatro espetacular do Yuyachkani, o projeto de “representação” da consciência subalterna está aliado a uma consciência intelectual que se situa numa tradição pós-colonial, isto é, de artistas que se enunciam a partir do Peru, após a sua independência, tentando romper com o modelo ocidental imposto pelo processo colonizador e recuperando formas de pensamento, expressões e performatividades pré-coloniais.

### César Vallejo pensando o teatro: por uma nova estética teatral

De ascendências indígena e espanhola, César Vallejo conviveu, desde pequeno, com as mazelas impostas pela parcela hegemônica da sociedade peruana aos camponeses e mineiros andinos das minas de Quiruvilica, em Huamachuco. Durante seu período de estudos, na Universidade de Trujillo, o

poeta começa a cultivar uma autoconsciência reflexiva, interessando-se pela arte, cultura e política. Estimulado por escritores, jornalistas e políticos locais, sua ideologia germina sob o panorama do capitalismo moderno e opressor. Em Lima, no ano de 1917, inserido no contexto cultural e artístico da época, conhece e adere a correntes europeias, como o Altruísmo e o Futurismo, passando a fazer parte de círculos literários como *El Norte de Trujillo*, de Alberto Hidalgo, em Arequipa, e o *Colónida*, de Lima. Em 1918, publica seu primeiro livro, *Los heraldos negros*. Acusado de profanar a ordem pública em 1920, o poeta é preso em sua terra natal. Seu segundo livro, escrito no cárcere, é *Trilce*, publicado em 1922. Em liberdade, foge da perseguição política instituída sob o Estado autoritário de Augusto B. Leguía y Salcedo (1863-1932), dirigindo-se, em 1923, a Paris. Na capital francesa, Vallejo passa a fazer parte do grupo de intelectuais de esquerda, vivendo ali os últimos anos de sua vida, no período que antecedeu a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), vindo a falecer em 15 de abril de 1938.

César Vallejo teve acesso ao teatro político durante as viagens que fez a Moscou, em 1928 e 1931, sobre as quais falou em “El día de un albañil: el amor, el deporte, el alcohol, el teatro y la democracia”. O que chamava a atenção do poeta era que esse novo teatro soviético havia se transformado (o teatro como espaço físico) num lugar de encontro entre as classes, onde acontecia a verdadeira revolução. Ali, segundo o autor, “nadie ni nada desentona ni sobresale en la multitud. Ningún desnivel. Ninguna persona está más arriba ni más abajo que las demás. *Pas de vedettes*. Todos se nivelan a la misma altura social” (VALLEJO 1959: 105). Diferentemente do que acontecia nos teatros da tradição burguesa, no novo teatro soviético, os trabalhadores podiam ocupar os lugares que antes eram monopolizados por seus patrões, aristocratas e estrangeiros. Como o escritor não possuía conhecimento da língua russa, acompanhava as peças pondo a atenção na voz dos atores e nos fonemas, durante os diálogos; nos elementos formais; nas pantomimas e gesticulações, e na interação ou comportamento do público. Às vezes, acompanhava os diálogos por meio de traduções simultâneas, feitas por colegas do Partido Comunista que tinham conhecimento do espanhol ou do francês. Sobre sua experiência como espectador desse teatro, ele descreve:

Todo el teatro ruso es político y, más aún, teatro de la producción, teatro del trabajo. El teatro soviético no sólo es político, como el de Piscator en Alemania, sino que es revolucionario dentro de la fábrica, militante dentro de la dinámica económica constructiva. Hasta tratándose de obras clásicas o de otros países, que carecen originariamente de intención política, los *regisseurs* soviéticos se la prestan, modificando a su arbitrio la contextura social de la pieza. Dentro de este plan, he visto en el Teatro Stanislavski, “Hamlet”; “El zar Ivanovich”,

---

,de Tolstoi; “El Pájaro Azul”, de Maeterlinck; “Los Karamazov”, de Dostoievski. En el Teatro Experimental, “Madame Butterfly”; en el Teatro Kamerny, “Los hijos de Dios”, de O’Neill; en el Teatro Juventud, “Los Bandidos”, de Schiller; en el Teatro Meyerhold, “El revisor”, de Gogol, etc., obras todas soviéticas (VALLEJO 1959: 109).

Por meio dessas observações Vallejo compreende que o teatro político russo não exigia determinadas competências estabelecidas pelo formato lírico. Indo ao encontro do público, tornando-se uma forma de expressão mais popular que a poesia, por ser mais comunicativa e estar conectada com as inovações da arte moderna, pensando no Peru, o teatro alcançaria o *status* de uma arte democrática e compreensível a todos aqueles que não tinham acesso à letra.

Além de Vallejo, Mariátegui também observou que as técnicas cênicas estavam se renovando de maneira muito dinâmica, criativa e com grande poder de atingir as massas. Mariátegui chega a escrever que “el *regisseur* adquire tanta importancia y dignidad artísticas como el autor. Los nombres de Copeau, Max Reinhardt y Stanislavski no son menos mundiales que los de Bernard Shaw y Wedekind. Y el teatro de algunos países tiene mejores regisseurs que autores” (2006: 54). Embora, nessa época (1934), a função da dramaturgia textual (sobretudo, literária) ainda fosse fundamental para a encenação, Mariátegui e Vallejo entendiam que as técnicas propriamente cênicas seriam também fundamentais para a criação e a interpretação teatral, no sentido de tornar o teatro ainda mais comunicativo e eficaz como arte popular.

No contexto da valorização cultural e turística do Peru, após a descoberta de Machu Picchu e da promulgação, em 1933, de Cusco como Capital Arqueológica da América do Sul, houve a retomada do teatro quéchua, através do incentivo a dramaturgos quéchuas e da encenação de festas populares, como a *Inti Raymi* e representações de *Ollantay*. O fato é que César Vallejo não participou de nenhuma dessas festas populares, não fazendo alusão, em cartas ou crônicas, a qualquer manifestação de um teatro quéchua no Peru. Neste contexto, só se pode supor que foi pensando em um tipo de montagem influenciada pelas novas metodologias produtivas, vistas em Moscou, e teorizadas, posteriormente, por Bertolt Brecht, que o poeta escreveu seus dramas tendo em vista popularizar o teatro (no Peru, que ele idealizava), chamando a participação do espectador andino, ou mesmo encenar essas peças em Paris, na Espanha ou na própria Moscou.

O problema do projeto dramático de Vallejo reside em sua contradição. Os primeiros elogios que faz ao teatro revolucionário são, de certo modo, refutados, quando em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934) ele tenta defender um tipo de “realismo onírico”, como proposta inventiva para as artes cênicas. Ainda que, nessas notas, continue a reconhecer o teatro de Piscator

como inovador, os questionamentos do poeta se encaminham para uma cobrança, em relação a um modo de produção teatral que poderia ter forma e conteúdo revolucionários. Para ele, mesmo as inovações, no campo da cenografia, perceptíveis, tanto em Meyerhold quanto no *music-hall*, estavam fadadas ao vazio, se nelas não fossem introduzidas “la mayor cantidad de vida y de realidad” (VALLEJO 1985: 172). O que interessa ao poeta quando assume a função de refletir sobre o teatro é pensar o teatro como poeta. Por isso, a sua principal proposta residia na afirmação de que “hay que derribar esta frontera entre subjetivo y objetivo, entre lírica y épica, entre autor y obra creada. Se subjetiviza, así, la obra escénica que debe ser obra de poeta, en la cual aquél pueda contemplarse él mismo y no solamente a través de sus personajes” (VALLEJO 1985: 170).

Quando redige essas notas, em 1934, Vallejo já havia escrito quase todas as suas peças, das quais a última será *La piedra cansada*, produzida em 1937. Mesmo consciente da necessidade de se fazer um teatro poético, a dramaturgia do autor aproxima-se mais de um realismo socialista, em seu conteúdo e na forma como foi pensada, que do realismo onírico, defendido nessas notas. Entretanto, considerando a distância temporal em que leio esses dramas e essas notas, penso que essa cartografia de diferentes poéticas e impulsos criativos, deixada por Vallejo, pode ser trabalhada em diálogo, porque o cotejamento de suas notas como proposta teórica de um teatro de invenção, no meu ponto de vista, suaviza o caráter real socialista de suas obras.

A proposta de um realismo onírico na cena teatral, apresentada por César Vallejo em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934), é resultado de uma reflexão crítica sobre o teatro que ele acompanhava na Europa. Sabemos que os dramas escritos por ele (vinculados a uma dramaturgia pré-cênica) remetem, de maneira tímida, a essa noção de teatro que se inventa numa situação de total liberdade formal. Apesar desse impasse entre o modo como teorizou sobre o teatro e escreveu seus dramas, acredito que se possa ler sua experiência, como crítico e dramaturgo, considerando que a diferença entre as duas práticas demonstra uma postura menos rígida, assumida pelo autor, em relação à criação artística e crítica voltada para as artes cênicas. Essa afirmação pode ser feita com base naquelas críticas que o poeta faz, a partir da comparação entre as artes, no contexto das vanguardas. Para ele:

Las artes plásticas, la música, el cinema gozan de grandes libertades para organizarse y para ofrecer formas complejas, creadas completamente – Lipchitz, Picasso, Schönberg, Hindemith, Stravinsky, Prokofief, los negros, los salvajes, Tziga Vertof (El operador), el empleo de lo vago, de imágenes intercaladas, la inserción de las imágenes entre ellas mismas, la superposición de unas sobre otras, la película Niza en las Ursulinas, en fin, unos dibujos anima-

dos –. ¿Y el teatro? ¿Qué hace él en este dominio? ¿Chanteclair? ¿El pájaro azul? ¿Los pájaros, de Aristófanes? ¿Las escenas múltiples y simultáneas de Brückner? ¿La ficción borrachona de los telones de fondo móviles de los decorados? ¿Los juegos de luces a la manera del Pigalle? ¿La puesta en escena automática e instantánea del teatro de la revolución, en Moscú? ¿Qué más? El mismo *music-hall* tiene libertades formidables que le permiten lograr efectos fantásticos de coreografía. ¿Pero el teatro...? (VALLEJO 1985: 172).

Na opinião de Vallejo, o teatro possuiria todas as condições de se tornar uma arte completa se soubesse aglutinar outras disciplinas a seu favor, mas, para ele, as artes plásticas, a música e o cinema aproveitavam muito mais dessa liberdade, o que tornava o teatro pouco criativo e revolucionário em seus métodos de produção. Pensando o teatro, como produtor teatral, Vallejo admite tudo: a imbricação de gêneros, uma estrutura não aristotélica, a independência da cena em relação a uma dramaturgia prévia, a fusão de mais de um texto dramático e a ausência de um tema principal. Pode-se dizer que suas preocupações foram legítimas e coincidiam com propostas vanguardistas que, naquela época, defendiam uma reforma nas estruturas do teatro. Essas mudanças pretendiam formular, a partir do interior da cena, novas formas de encenar e de estabelecer uma relação com o público, afastando-se das formas tradicionais do teatro ocidental. A teoria defendida pelo autor é a seguinte:

Mi teoría apunta hacia una revolución a fondo de la materia teatral y no de la sustancia psicológica o del contenido humano de las piezas. Jamás se podrá renovar ese contenido en tanto que la máquina teatral, es decir, su molde, quede como es desde hace siglos. Pirandello ha tocado uno solo de los aspectos de este escollo, el menos movedizo, el menos cambiable y con el que no hay nada que hacer, pues se trata de una dificultad original del teatro naturalista o realista. Fuera de ese teatro –teatro fantástico, antiguo, moderno (teatro chino, misterios de la Edad Media, guiñol de niños, etc.)– el problema que él plantea desaparece (VALLEJO 1985: 172).

As críticas que Vallejo oferece sobre a crise pela qual estava passando o teatro estão acompanhadas por indicações de propostas apropriadas para a transformação da cena teatral. Essas sugestões, a meu ver, têm muito em comum com aquelas ideias que fizeram Walter Benjamin (na conferência “O autor como produtor”, ministrada no Instituto para o Estudo do Fascismo, em 1934) afirmar que Brecht foi um exemplo de artista que modificou os métodos de produção de arte vigentes, que então se encontravam débeis, incapazes de resistir às formas massificadas pela indústria cultural. Benjamin pensa o artista, a essa altura, como um especialista, que abdica, de certa maneira, de seu papel

aurático e autoritário, assumindo uma função prática e imediata, dentro do aparelho produtivo:

É verdade que as opiniões são importantes, mas as melhores não têm nenhuma utilidade quando não tornam úteis aqueles que as defendem. A melhor tendência é falsa quando não prescreve a atitude que o escritor deve adotar para concretizar essa tendência. E o escritor só pode prescrever essa atitude em seu trabalho: escrevendo. A tendência é uma condição necessária, mas não suficiente, para o desempenho da função organizatória da obra. Esta exige, além disso, um comportamento prescritivo, pedagógico, por parte do escritor. Essa exigência é hoje muito mais imperiosa que nunca. *Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém*. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ela deve orientar outros produtores em sua produção, e em segundo lugar precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os leitores e espectadores (BENJAMIN 1994: 131-132, grifo meu).

Conhecedor do novo teatro, em relação ao método de produção desenvolvido pelo amigo (o distanciamento do teatro épico de Brecht), Benjamin especifica, de maneira pontual, a nova função que deveria assumir o autor produtor, no sentido de se posicionar frente às emergências de seu tempo, tanto como mentor quanto como participante e modelo para outros escritores – “Um escritor que não ensina outros escritores não ensina ninguém”. Neste ponto, pode-se retornar à questão do entendimento de Vallejo de que a ele não bastava ser um escritor vanguardista se o seu pensamento não estivesse aliado a um método de produção mais eficaz para as transformações sociais. O que Vallejo estava propondo coincidia com o que Brecht realizava: um teatro pensado, produzido e encenado a partir de renovações, nos campos da forma e do conteúdo.

Dentro dessa perspectiva, a diferença entre Brecht e Vallejo está não na orientação marxista, mas no fato de que Vallejo não chegou a ser um teórico teatral em seu sentido orgânico, e suas ideias, presentes em *Notas sobre una nueva estética teatral*, foram reconhecidas a uma grande distância em relação ao seu contexto de produção. Isso, felizmente, não nos impede de considerá-las importantes aportes teóricos, nem de estabelecer diálogos entre elas e a estética do grupo Yuyachkani, especialmente, aquela que se faz presente no espetáculo *El último ensayo*, de 2008.

## A transfiguração da vida, celebração da morte

Em *El último ensayo*, a sala de teatro é também a sala de um antigo cinema, cujo som do projetor é ouvido pelo espectador que acompanha, na tela, projeções de fotogramas diversos em que aparecem situações e personagens reais: Fidel Castro, Salvador Allende, Augusto Pinochet, Evo Morales, Hugo Chávez, Luis Inácio Lula da Silva, George W. Bush e imagens de Nova Iorque. O filme que está sendo projetado alcança o tempo real, frente ao qual os atores podem tanto ser espectadores, seduzidos pelas imagens e letreiros que aparecem na tela, quanto atuar, dividindo o protagonismo das cenas desse filme com personagens da história da América Latina e, sobretudo, do Peru do século XX.

Miguel Rubio Zapata (2008) explica que o trabalho do seu grupo sempre esteve relacionado com uma rotina de treinamentos específicos, que se relacionam com a cultura do ator, que é entendida por este diretor como “un entrenamiento que cada quien hace de acuerdo a su momento de aprendizaje (actitud que tratamos de preservar), intereses de búsqueda o el de trabajar sobre dificultades de personales” (2008: 6), e a necessidade de encontrar novas possibilidades nos processos de criação. Mesmo quando trabalham de forma coletiva, busca-se construir uma harmonia a partir da soma de trabalhos individuais, valorizando as propostas particulares de modo que os atores chegaram a um momento de maturidade e de autonomia que, nos últimos anos, os havia levado, inclusive, a produzir e realizar seus projetos pessoais. Nesse contexto, *El último ensayo* marca um momento de retomada do grupo que, ao envolver-se num treinamento comum, o tango, encontrou uma nova forma de convivência, uma maneira de “volver al abrazo” e a partir daí, “volver a la escucha, a sentir la respiración a valorar la mirada, el tiempo, la distancia, la cercanía, el estar juntos en un espacio que se comparte” (RUBIO ZAPATA 2008: 6-7).

Segundo Rubio Zapata, com esse treinamento e a partir da exploração de todas as possibilidades que possuíam em sua cultura de ator, neste espetáculo, o grupo consegue chegar, por um momento, ao fio (estrito) onde se une a arte com a vida, de forma que é possível perceber, em cena, o movimento e o trânsito entre as “pessoas” dos atores, as “presenças” e os diversos “personagens” que aparecem. Assim, desde o início da apresentação, a irrupção de imagens visuais e da musicalidade nas ações cênicas é entremeada pela situação de convivência entre os atores. Isso atribui a esse espetáculo a atmosfera de um ensaio e de uma celebração do próprio fazer teatral que, na América Latina, se dá como ato de convivência, espaço de diálogo e encontro decisivo “en la búsqueda de nuevos temas, formas de escritura y producción escénica” (DIÉGUEZ CABALLERO 2007: 21).

Se as presenças de certa forma dizem respeito aos próprios atores envolvidos nesse ambiente íntimo do ensaio, os personagens aparecem quando se evocam, na maioria das vezes, os recursos tecnológicos ou outras linguagens

artísticas para a cena. Neste caso, o cinema e a música merecem destaque, não somente pela sua importância em acrescentar imagens visuais e paisagem sonora à teatralidade, mas pela relação que elas mantêm com os personagens que aparecem e, sobretudo, pelo contexto histórico a que pertenceram. Muitas das ações que estão acontecendo no palco são acompanhadas por letrados que aparecem na tela, ao modo de cinema mudo, como legendas que traduzem, em palavras, as situações ou contextos nos quais estão envolvidos os personagens, ou aquilo que eles estão expressando por meio de gestos.

Essa proposta vai ao encontro da ideia do teatro como um sonho, apresentada por César Vallejo. Ele escreveu, em suas *Notas sobre una nueva estética teatral* (1934) sobre um teatro segundo o qual as leis do sonho pudessem fazer vivível tudo aquilo que os teatros – pessoas que trabalham profissionalmente com o teatro (atores, diretores, iluminadores, cenógrafos, dramaturgos) e que também são espectadoras de teatro – pudessem utilizar como material teatral. O teatro pensando por Vallejo, em 1934, é um espaço no qual, como acontece em *El último ensayo*, a metateatralidade, o jogo entre presença e personagens e a fusão de artes trazem para dentro do espetáculo a noção de que tudo é permitido, embora inserido numa partitura. É como se o espetáculo tivesse como fio condutor uma espécie de pulsão anárquica “numa busca de liberdade formal e de conteúdo, independentemente de essa busca ter sido intencional ou não” (ROJO 2011: 22). Essa perspectiva de leitura é interessante, na medida em que se leva em conta que as notas teatrais de Vallejo se fazem presentes em *El último ensayo*, de Yuyachkani, não como uma citação direta, mas como uma das possibilidades que o espetáculo deixa em aberto para o espectador, considerando ainda que é feita uma analogia entre um dos personagens e a imagem de César Vallejo.

Segundo Peter Elmore, responsável pelos textos de *El último ensayo*, o processo de trabalho que envolveu este espetáculo possui uma chave de leitura que não é a do documento, mas a da reinvenção. Os personagens que fazem alusão a personalidades reais não aparecem com a pretensão de se trabalhar a biografia na cena, mas de convocar os ausentes e transfigurar a vida real (ELMORE In: *Yuyachkani. El último ensayo*, 2008). Entretanto, essa evocação e apresentação de fragmentos da vida dessas pessoas públicas, no palco, deixam em aberto, para o espectador, as possibilidades de reunir informações que ele já possui em relação a elas e, além disso, o letrado utilizado no espetáculo também deixa uma possibilidade de leitura, porque organiza em três quadros (“Mariátegui y los paraderos del futuro”, “Vallejo y la Diva” e “Las divas y el letrado”) a forma como os personagens estarão se relacionando em cena com os variados elementos utilizados no espetáculo.

Além de Vallejo e Mariátegui, Yma Sumac, uma cantora que nasceu em 1922 (as biografias de Sumac informam que ela nasceu em Cajamarca, ao norte do Peru. Entretanto, em outras fontes, por exemplo, no ensaio de Burga Delga-

do (2005: 4), encontra-se a informação de que a cantora teria nascido na Província Constitucional de Callao) e atravessou o século XX carregando o título de “Diva Andina”, é citada de forma indireta nesse espetáculo. Com uma voz privilegiada que, segundo a crítica, atingia as 4ª e 5ª oitavas na escala musical, Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo alcançou, como Yma Sumac, um sucesso internacional, tendo se apresentado, nas décadas de 1950 e 1960, em países da Ásia, Europa e América, sendo a única peruana, até o momento, que deixou suas marcas na calçada da fama em Hollywood. Ao currículo artístico de Yma Sumac, acrescenta-se um motivo a mais para que ficasse reconhecida, para além do seu talento de cantar como os pássaros dos Andes. Sobre ela, dizem que descendia diretamente do Inca Atahualpa. Segundo a biografia de Yma Sumac, o então cônsul geral do Peru nos Estados Unidos, José Varela y Arias, declarou em um documento:

Certifico por esse meio que, no meu entendimento e em concordância com as afirmações de autoridades na História dos Incas e História Peruana de modo geral (cujos nomes serão publicados segundo requerimento) Yma Sumac é uma descendente do Imperador Inca Atahualpa, havendo sido sua mãe Emília Atahualpa, descendente do último Imperador Inca do Peru (Disponível em: <http://www.yma-sumac.com/biography.htm>). Acesso em 20 de jun. de 2012).

No ano de 2007, Yma Sumac, que residia em Los Angeles, dirigiu-se até Lima, onde recebeu várias condecorações e reconhecimentos públicos por parte do Estado peruano, que, até então, nunca lhe havia ofertado uma homenagem, segundo Delgado Burga (2005: 6). Envelhecida e debilitada, por trás de sua figura glamorosa, do tardio reconhecimento “oficial” de seu trabalho, e da importância, como representante cultural do Peru no exterior, estava o tempo vivido por ela, o tempo do século XX. Acredito que a situação do fim da carreira de Yma Sumac chamou a atenção dos criadores do grupo Yuyachkani que, apoiados por Peter Elmore, aproveitaram-se do espaço teatral para inventar situações que encontram, num formato onírico, a possibilidade de evocar a imagem da soprano como um ícone utópico, aliado às imagens de Vallejo e Mariátegui. A partir dessas três personalidades, emergem no palco as histórias do Peru e também a do grupo Yuyachkani.

Com que finalidade, porém, há o estabelecimento de um diálogo entre Yma Sumac, Vallejo e Mariátegui? Talvez a de, como disse Elmore, transfigurar a vida, imaginando, como em um sonho, que ela poderia ter sido diferente e que aquelas três pessoas poderiam um dia ter se encontrado; a de imaginar outro ensaio sobre a realidade peruana, aquele que Mariátegui não pôde escrever; imaginar para Vallejo um encontro com essa Diva, para quem dedicaria seus poemas como se os estivesse dedicando a uma ideia de pátria representa-

da na voz de uma mulher: “Tenho a ideia de um livrinho com tema peruano, em três atos, para uma só pessoa e seis vozes. Quantos poemas teria escrito pensando nela...?” (YUYACHKANI 2008). Mas também se considera a necessidade de celebrar a ideia de uma utopia política, que, tão bem idealizada por Mariátegui e Vallejo, aparece na contemporaneidade nivelada às necessidades mais urgentes de que se ocupa o Estado peruano, rasurado pela memória de uma guerra interna. Daí que, neste espetáculo, apareçam, em contraste com os letreiros e personagens de um filme sobre o século XX, as imagens da história recente do país, sobretudo a dos conflitos políticos e da culminância da violência. Essa fusão de linguagens e temas cria uma atmosfera liminar entre o que se imagina no palco e o que acontece na tela, em uma evocação dos mortos que também se dá em duas dimensões: a da *pietas* e a da *fama*. Segundo Aleida Assmann, piedade é “a obrigação dos descendentes de perpetuar a memorização honorífica dos mortos” (2011: 37) e somente os vivos podem tê-la pelos mortos. A fama, pelo contrário, não depende diretamente dos vivos, pois é uma memorização cheia de glórias, “que cada um pode conquistar para si mesmo, em certa medida, no tempo de sua própria vida” (ASSMANN 2011: 37).

Vallejo, Mariátegui e Yma Sumac levaram ao exterior o nome do Peru, direta ou indiretamente, associado às discussões que envolviam a diversidade cultural do país e sua relação com as identidades andinas e com o passado pré-hispânico. Entre passado e presente, *El último ensayo* evoca os três personagens, homenageando essas vidas como obras inacabadas. Mas essa infinitude tem a ver, especialmente, com a *fama*, a eternização do nome de cada um, como variante mundana da salvação de suas almas.

Vallejo e Mariátegui deixaram sua herança à posteridade. E, além do legado nos campos artístico, literário, crítico e sociológico, a postura de ambos como intelectuais defensores de ideais socialistas sustenta até à contemporaneidade a relação perene entre suas imagens e a de um posicionamento político que funda uma tradição da esquerda peruana. A eles se atribui muitas vezes, principalmente a Mariátegui, que foi o fundador do Partido Socialista (PS) do Peru, a responsabilidade por terem germinado as sementes de um pensamento subversivo para as gerações posteriores. Esse pensamento teria seu auge na tentativa de se fazer uma revolução pela força, como foi o caso da experiência do Partido Comunista do Peru, Sendero Luminoso, que buscou nos escritos de Mariátegui o caminho para uma prática revolucionária maoísta-leninista.

A memória de Mariátegui e a de Vallejo aparecem impressas em ruas, em instituições culturais, universidades, entre outros espaços públicos que foram batizados com seus nomes. Suas memórias estão em bustos espalhados pelo Peru, retratando o que diz a primeira legenda da cena em que aquele personagem inspirado em Mariátegui, e interpretado por Augusto Casafranca, aparece em sua cadeira de rodas, sendo empurrado pela jovem Diva, ao som da Internacional: “Dónde se ha visto una estatua en silla de ruedas” (YUYACHKANI 2008), diz a legenda, “¿A cuál José Carlos Mariátegui quiere ir?” (YUYACHKANI 2008).

Em *El último ensayo*, a fama deixada pelas personalidades reais tem o seu momento de homenagem, mas essa homenagem dá lugar também para a humanização dessas pessoas, pois dialoga com a imagem mítica que elas adquiriram como ícones culturais no panorama da história nacional do século XX. Mariátegui em sua cadeira de rodas seria uma metáfora das pulsões e da (in)dependência do pensamento intelectual latino-americano em relação às ações efetivas, práticas orgânicas e possibilidades concretas de se transformar a realidade e a história nas décadas em que viveu. Seus propósitos políticos chegaram mais longe do que se pensou, quando o PCP-SL põe em prática – ainda que de maneira parcialmente equivocada – um pensamento teórico que já vinha sendo amadurecido desde os *Siete Ensayos de la Interpretación de la Realidad Peruana*.



FIGURA 1 – César Vallejo e Mlle. Georgette Philippart, no Parque de Versalles. Verano de 1929. Foto de Juan Domingo Córdoba. Fonte: ARDITI, 2009, p. 16.

Nesse mesmo sentido, aparece a imagem de Vallejo como um sujeito que tem a sua vida marcada por uma série de contradições relativas à forma como escolheu viver em Paris. No letreiro, cria-se uma narrativa ficcional: ele teria conhecido Yma Sumac em Paris “sem aguaceiro”, teria contado à soprano sobre a ideia de escrever uma ópera ambientada no tempo de Tupac Inca Yupanqui e sobre o tesouro das catorze dinastias. No palco, entretanto, aparecem, ao som de “Tayta Inty” (canção interpretada por Yma Sumac, no filme *Secret of the Incas* (1954)), aquele que seria Vallejo junto a Georgette Philippart,

sua companheira francesa, numa situação similar à de uma foto do escritor muito difundida em suas biografias.

A foto apresenta uma atmosfera melancólica que estabelece um contraste com os letreiros da tela. Neles, Vallejo e Yma Sumac, imersos na narrativa criada por Elmore, discutem sobre os detalhes da ópera que Vallejo estaria escrevendo. Ele pensa nas interpretações que Yma Sumac daria para os textos e personagens de sua ópera, enquanto a soprano preocupa-se com as plumas que serão utilizadas em seu figurino. Ao fim do encontro, entretanto, Vallejo preocupado com as condições que lhe permitirão escrever tal ópera, diz para a diva:

Trabajo en las condiciones más adversas, arrancando para la creación el poco tiempo que la subsistencia me deja...  
La conozco, la he tratado, una mujer como usted, Peruana y del orbe, ancestral y de nuestro tiempo...  
¿Podría enviarme un giro de 600 francos a la dirección que  
Al pie de esta carta consigno? (YUYACHKANI 2008).

Essa fala soa humorística para os espectadores, mas também é triste, porque possui, indiretamente, raízes em dados da biografia do escritor, principalmente no que se refere às suas correspondências pessoais, por exemplo, aquelas endereçadas ao seu amigo e então diplomata na França, Pablo Abril de Vivero (1894-1987). Essas cartas relatam-nos sobre fases em que Vallejo esteve doente, internado em hospitais, necessitando de ajuda financeira para pagar dívidas relacionadas com suas despesas pessoais e com suas tentativas de investir em projetos de edição e publicação de periódicos. Nelas se percebe que o poeta teve uma vida na qual, entre a boemia e o engajamento político, estavam as dificuldades de sobreviver como artista numa sociedade em que mesmo os intelectuais se dividiam em classes.

*FIGURA 2 – Da esquerda para a direita: Augusto Casafranca, Teresa Ralli e Amiel Cayo em El último ensayo (2008).  
Fonte: Foto de Francesca Sissa.  
Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151773195074451&set=a.10151773195074451.1073741834.186998769450&type=3&theater>>. Acesso em 24 de jul. de 2013.*



De fato, só a partir de 1929 é que Vallejo alcançaria alguma estabilidade em Paris, após decidir mudar-se para a casa de sua namorada Georgette Philippart e nos anos em que pôde contar com uma bolsa de estudos concedida pelo governo espanhol. Mas após se casar com Georgette, em 1934, o casal volta a sofrer a instabilidade financeira, situação constante naqueles últimos anos que Vallejo teria de vida. Em *El último ensayo*, o fato de esse personagem pedir ajuda àquela que seria Yma Sumac provoca ironia, já que esta cantora, diferentemente do poeta, alcançou, no estrangeiro, além do sucesso, uma fortuna em milhões de dólares. Evidentemente, a forma como viveram essas personalidades difere em suas posturas políticas e na maneira como alcançam a fama em contextos geopolíticos e históricos distintos. Quando transportados a um realismo onírico, a sugestão é de que essa cantora poderia ser mecenas para o escritor, na medida em que adquiriu um *status quo* popular e financeiro superior ao de Vallejo.

A condição de “Diva” que se atribui a essa personagem, inspirada em Yma Sumac, é levada a um processo de desglamorização quando, por exemplo, na pele de Débora Correa, vive as dificuldades constantes de ensaios para atingir a sua perfeição na interpretação de canções com temáticas incas. Quase ao fim do espetáculo, em forma de ritual, essa Diva é vestida com um traje típico andino. Menos que carregá-lo de uma simbologia exótica, característica da Diva da vida real, durante a cena, o traje é tratado de maneira carinhosa, transferindo para o ato de vesti-lo uma sacralidade que se relaciona com o modo de ser da mulher andina e não com uma identidade extravagante. Daí que essa imagem do sujeito andino feminino em seu contexto natural se contraponha à de uma Diva, não tão jovem, interpretada por Rebeca Ralli. Frágil, ela atravessa o tapete vermelho com o apoio de uma bengala. Ela recebe, nesse espaço ficcional, as homenagens do Estado e discursa um agradecimento, em inglês, com tradução simultânea para o quéchua. Não deveria ser o contrário? Depois, as duas mulheres se encontram e trocam algumas palavras:

As divas e o Letreiro.

\_ O que diz esse letreiro?

\_ Leia você, que é mais jovem.

\_ Qual, o que aparece no cassino?

\_ Esse mesmo, como se eu, com essa visão pudesse enxergar mais que furtas cores.

\_ ‘Não se deixe enganar...’

\_ Diz só isso? Você está me enganando, eu posso ver que ali tem um monte de letras.

\_ Não me interrompa, o que acontece é que eu leio devagar ‘pelas imitações’...

\_ Ah, sim, não se deixe enganar pelas imitações. Bom, depende da imitação: eu canto para você o canto dos pássaros que já estão extintos.

- \_ Mas assim, qualquer um canta! Se não existe original, como se pode saber se saiu idêntico?
- \_ Aí está a surpresa! Eu sou agora a original e também a cópia.
- \_ Então, aquela que imitar você será duas vezes original e o dobro da cópia?
- \_ Ah... Você foi esperta. Mas não fique com a última palavra, mal criada! Ajude-me a atravessar a rua. Para que saiba, a última palavra é minha.
- \_ Como você quiser, afinal, quem se importa com a última palavra...? (YUYACHKANI 2008).

A conversa acontece antes, finalmente, da jovem Diva entrar numa jaula e cantar pela última vez o tema “*Vírgenes del Sol*”. Meses após a estreia de *El último ensayo*, em primeiro de novembro de 2008, Yma Sumac faleceu. Após a sua morte, a analogia que há entre essa personagem e a cantora pode ser realizada de várias maneiras e por isso a obra alcança ainda mais as características de uma celebração solene da vida e da morte. Refiro-me às vidas que se encerram no espetáculo: a dos atores, espectadores e envolvidos no projeto cênico, e a dos mortos que encontram no teatro um lugar para sua recordação, principalmente, quando se trata de mortos que não podem ser nomeados, os desaparecidos, os que se encontram em valas comuns, aqueles cuja memória ainda se deseja celebrar. Neste caso, Yuyachkani rompe essa fronteira, pois, ao trazer para o teatro a recordação desses mortos anônimos estimula-se a *pietas*, a piedade dos que estão vivos para com as vítimas do Conflito Armado Interno (1980-2000).



FIGURA 3 – Da esquerda para a direita: Amiel Cayo, Augusto Casafranca, Débora Correa, Rebeca Ralli, Ana Correa, Julian Vargas e Teresa Ralli em *El último ensayo* (2008).  
 Fonte: Foto de Francesca Sissa. Disponível em: <[https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151\\_77319\\_7619451&set=a.10151773188509451.1073741834.186998769450&type=3&theater](https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151_77319_7619451&set=a.10151773188509451.1073741834.186998769450&type=3&theater)>. Acesso em 24 de jul. de 2013.

A metateatralidade presente nesse espetáculo cria um tipo de fissura, porque mesmo nesse formato de ensaio, em que os atores agem livremente, eles se fixam a uma partitura que dá sequência às ações e culmina, ao fim da peça, na celebração do próprio teatro como espaço de trabalho e criação, onde os atores vivem, passam a vida e morrem. A celebração da morte no teatro e a pitada de anedota, referente à analogia que se realiza em relação às personalidades reais em situações teatralizáveis, trazem para dentro do espetáculo uma proposta que mistura a vida e a ficção. Assim, a comemoração final em *El último ensayo* faz alusão à Festa da Caveira, uma manifestação popular, no México, que acontece no contexto das celebrações pelo dia dos Mortos.

O grupo traz ao palco essa celebração por meio do uso de máscaras confeccionadas pelo ator e artista plástico Edmundo Torres e que tiveram inspiração na personagem *La Catrina*, do ilustrador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Estas máscaras dialogam ainda com os esqueletos que se fazem presentes na Companhia de dançarinos “Diablada”, de Puno, e a meu ver, também remetem às antigas imagens de esqueletos do período pré-hispânico, como esta escultura da Cultura Moche, que leva um instrumento musical em suas mãos e parece mover sua cabeça, como se estivesse dançando ao ritmo da música.



FIGURA 4 – Garrafa com imagem de um esqueleto que toca tambor. Museu Nacional de Arqueologia, Antropologia e História do Peru. Foto de Yuataka Toshii.  
Fonte: DOIG; OLAZA, 2008, p. 30.

Rubio Zapata (2011: p. 104) conta-nos que a utilização das máscaras nos espetáculos do Yuyachkani segue a lógica que se dá nas festas tradicionais do Peru e é resultado de pesquisas sobre as origens do teatro realizadas pelos integrantes do grupo. Na máscara, de fato, o coletivo encontra um índice de ancestralidade que envolve as identidades dos povos pré e pós-hispânicos que vivem no Peru. Para além da utilização das máscaras em vários de seus espetáculos, é importante registrar que na Casa Yuyachkani encontra-se um ateliê

dedicado a confecção de máscaras e que, durante os Laboratórios Abertos do Grupo, sempre há a oferta de uma oficina chamada *Detrás de la Máscara – Demostración teatral sobre el uso de la máscara*, ministrada pela atriz Débora Correa. Além de Débora Correa, Augusto Casafranca igualmente ministra oficinas sobre o uso de máscaras. Amiel Cayo e Edmundo Torres também se dedicam a pesquisas sobre a origem e a confecção de máscaras.

## Conclusão

Em *El último ensayo*, tem-se a projeção de uma situação ficcional que se dá devido à presença de atores que estão ali para criar um espetáculo, e apresentam para o público esse contexto, os desafios, as técnicas, as posturas individuais de cada ator no momento da criação. Ao mesmo tempo, porém, assistimos à simbiose de presenças, que encontram um momento de emergir, surpreendendo os espectadores, porque transfigurados em outros sujeitos culturais, intercalando temas e contextos variados, inscrevendo seus corpos nesse espaço compartilhado. Como escreveu Miguel Rubio Zapata, em *El último ensayo*, nenhum movimento escapa à partitura cênica que se escreve no espaço teatral “en cada silencio, en cada traslado del cuerpo o de un objeto, la bandera busca su lugar, igual que la silla o el instrumento musical que también espera. Aun el texto que se dice y no se entiende es parte del texto” (RUBIO ZAPATA 2008: 05). A meu ver, quando escreveu suas notas sobre teatro e estabeleceu relações entre o teatro e a linguagem onírica, Vallejo pensava em um tipo de teatro como *El último ensayo*. Trata-se de um teatro onde tudo pode ser transformado em texto, onde as imagens, os movimentos e as sensações são explorados no espaço com toda a liberdade, procurando não ser mais o espelho da realidade, mas o seu reverso, as leis do sonho aplicadas à cena: não a vida refletida, mas transfigurada.

Desse modo, tanto na proposta teatral de César Vallejo, apresentada na primeira metade do século XX, quanto na proposta do Grupo Yuyachkani, no século XXI, aparece a ideia de uma dramaturgia expandida, que remete a um tipo de experiência teatral que, a partir de um exercício metateatral, busca elaborar um texto dramático através do exercício de autorreferencialidade cênica, e da exploração da potencialidade da linguagem dos sonhos, introduzida no real da ficcionalidade dramática. Nesse tipo de dramaturgia, como tentei demonstrar, aparecem ainda aqueles ingredientes que partem do subjetivo e do político inerentes aos saberes subalternos que os artistas trazem para a cena a partir da relação bilateral que possuem com o sujeito andino: por um lado, por estarem fazendo teatro inseridos em seu lugar de enunciação; por outro lado, porque esses artistas agenciam alternativas estéticas que têm como uma de suas finalidades fazer com que os saberes subalternos próprios desse lugar de

enunciação sejam reconhecidos dentro de uma macronarrativa nacional, sem que passem por estratégias de representação.

## Referências bibliográficas

ARDITI, Álvaro. *César Vallejo: Poeta Peruano e Universal*. Lima: Março de 2009. Arquivo eletrônico disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/13528052/Cesar-Vallejo-Biografia-y-Obra-Literaria>>. Acesso em 23 de jul. de 2013.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória cultural*. Projeto de Tradução Coordenado por Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011. 453 p.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Vol. I. Tradução de Sergio Paulo Rounet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. 253 p.

BURGA DELGADO, Felipe. Yma Sumac Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo. In: *La Batuta*. Lima. Año II. N. 3. 2005.

DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios Liminares: teatralidades, performances y política*. 1 ed. Buenos Aires: Editora Atuel, 2007. 224 p. (Colección Biblioteca de Historia del Teatro Occidental Serie Siglo XXI).

DOIG, Robert Gheller; OSTOLAZA, Villacorta Luis Felipe. *Rostros del Perú Antiguo*. Lima: AFP Integra, 2008. 129 p.

ELMORE, Peter. "La Víspera del Homenaje". In: GRUPO CULTURAL YUYACHKANI. *El último ensayo*. Direção: Miguel Rubio. Lima: Casa Yuyachkani, 2008. Año I. N. 1. Año de las cumbres mundiales en el Perú, 2008. p. 3.

MARIÁTEGUI, José Carlos. *Literatura y estética*. Caracas. Republica Bolivariana de Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007. 263. p.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica. Estudos Teatrais no Brasil, Chile e Argentina*. Belo Horizonte: Nandalaya. UFMG/CNPQ/CAPES/Fapemig, 2011. 151 p.

RUBIO ZAPATA, Miguel (dir.) e ELMORE, Peter (legendas). *El último ensayo*. Belo Horizonte: FIT, 2012.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas maestros y caminos del teatro en América Latina*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011. 234 p.

\_\_\_\_\_. *El Cuerpo Ausente (performance política)*. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani. Segunda Edição, 2008. 216 p.

\_\_\_\_\_. Miguel. "La última vez como si fuera la primera". In: GRUPO CULTURAL

YUYACHKANI. *El último ensayo*. Dirección: Miguel Rubio. Lima: Casa Yuyachkani, 2008. Año I. N. 1. Año de las cumbres mundiales en el Perú, 2008. p. 6-7.

VALLEJO, César. *Correspondencia Completa*. Edição, estudo preliminar e notas de Jesús Cabel. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. 495 p.

\_\_\_\_\_. Crónicas de Poeta. Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho. Colección La Expresión Americana, 1996. 207 p. Disponible em: <[http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin\\_at=160&tt\\_products=269](http://www.bibliotecayacucho.gob.ve/fba/index.php?id=97&backPID=103&begin_at=160&tt_products=269)>. Acesso em 20 de nov. de 2013.

\_\_\_\_\_. Notas sobre una nueva estética teatral. In: PODESTÁ, Guido. *César Vallejo. Su estética teatral*. Minneapolis/Valencia/Lima: Institute for the study of ideologies & literature. Instituto de cine y radio-televisión. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1985. p. 169-179.

\_\_\_\_\_. *Rusia en 1931*. Reflexiones al pie del Kremlin. Lima: Editora PERÚ NUEVO, 1959. 215 p. Carátula de Luis Herrera. Versão Eletrônica. Disponible em: <<http://www.scribd.com/doc/15838771/Cesar-Vallejo-Rusia-en-1931>>. Acesso em 14 de jul. 2013.

YUYACHKANI (Grupo Cultural). *El último ensayo*. Dirección: Miguel Rubio. Lima: Casa Yuyachkani, 2008. Año I. N. 1. Año de las cumbres mundiales en el Perú, 2008.

\_\_\_\_\_. *El último ensayo*. Texto de Peter Elmore. Lima, 2008. Não publicado.