



INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

**O PESO DAS NOSSAS HERANÇAS: A NARRATIVA
TESTEMUNHAL NA OBRA DE TEATRO DOCUMENTAL
PERUANA *PROYECTO 1980-2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ***

RAFAEL DA SILVEIRA FALCÃO

Foz do Iguaçu

2020

INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
(ILAACH)

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS
LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)

**O PESO DAS NOSSAS HERANÇAS: A NARRATIVA TESTEMUNHAL NA
OBRA DE TEATRO DOCUMENTAL PERUANA *PROYECTO 1980-2000, EL
TIEMPO QUE HEREDÉ***

RAFAEL DA SILVEIRA FALCÃO

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Estudos Latino-Americanos da
Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre
em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Profa. Dra. Débora Cota

Foz do Iguaçu

2020

RAFAEL DA SILVEIRA FALCÃO

**O PESO DAS NOSSAS HERANÇAS: A NARRATIVA TESTEMUNHAL NA
OBRA DE TEATRO DOCUMENTAL PERUANA *PROYECTO 1980-2000, EL
TIEMPO QUE HEREDÉ***

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação Interdisciplinar em
Estudos Latino-Americanos da
Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito
parcial à obtenção do título de Mestre
em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Profa. Dra. Débora Cota
UNILA

Prof. Dr. André Carreira
UDESC

Prof. Dr. Emerson Pereti
UNILA

Prof. Dr. Fernando Faria
UNILA

Foz do Iguaçu, 31 de agosto de 2020.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação

Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

F178

Falcão, Rafael da Silveira.

O peso das nossas heranças: a narrativa testemunhal na obra de teatro documental peruana Proyecto 1980-2000, el tiempo que Heredé / Rafael da Silveira Falcão. - Foz do Iguaçu - PR, 2020.
119 f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2020.

Orientador: Débora Cota.

1. Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé. 2. Testemunho. 3. Literatura latino-americana. I. Cota, Débora. II. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. III. Título.

CDU 821.124

Dedico este trabalho aos amigos e familiares que me apoiaram, da maneira que puderam, durante esta jornada.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço a professora orientadora Dra. Débora Cota não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo pela sua amizade, empatia e motivação.

Sou enormemente grato à Claudia Tangoa, não só pela entrevista concedida e todo acervo pessoal disponibilizado à pesquisa, mas sobretudo a sua simpatia e amizade; sem as quais, este trabalho não seria possível.

Aos professores Dr. Emerson Pereti e Dr. Fernando Faria pelas orientações na banca de qualificação, e sobretudo, pela sincera disponibilidade ao debate.

Tive o enorme privilégio em assistir às aulas de grandes nomes do teatro latino-americano, foram eles: Alfonso Santistevan, Jorge Villanueva, Lucero Medina, Rodrigo Benza Guerra e Manuel Guerrero. À estes professores e artistas, toda a minha admiração.

Aos professores do curso de graduação realizado na UFPR Litoral, em especial: Dr. Judson Lima – orientador do meu trabalho de conclusão de curso –, Dra. Ana Josefina Ferrari – professora e amiga –, Dra. Elisiani Tiepolo, Dra. Andrea Knabem, Dr. Álvaro Fujihara, e Dr. Fábio Messa.

À família: minha mãe Alcilene, meu pai Fernando, minhas irmãs Patrícia, Patrícia e Maíra, aos meus irmãos Gustavo e Pedro Henrique.

Aos velhos amigos: Jullyana, Cezar e Daniel,

Às artes cênicas e à cultura popular, em específico aos grupos de maracatu filhos das nações Encanto do Pina e Porto Rico: Omo Omi (Matinhos), Alvorada Nova (Foz do Iguaçu), e, Baques do Pina (Rio de Janeiro). Definitivamente, sem arte só teríamos acesso à metade do mundo que esta aí.

O DIRETOR

*Que verdade, faça-me o favor! Aqui
estamos no teatro!*

A verdade, até certo ponto!...

Seis personagens à procura de um autor

Luigi Pirandello, 1978, p. 431

RESUMO

Este trabalho tenta compreender a partir da obra peruana *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* (2012) como o testemunho articula uma perspectiva histórica e literária sobre os processos de rememoração. Os jovens partícipes da peça de teatro documental são familiares de agentes políticos diretamente envolvidos num dos piores momentos da história recente do país, o conflito armado interno. Segundo Seligmann-Silva (2003), o testemunho até 1980 restringia-se aos gêneros clássicos da representação: biografia, jornalismo, etc. Consequentemente, não faz parte da sua tradição questionar os limites e possibilidades da representação, por outro lado, e, principalmente nas últimas décadas, o testemunho tem sido peça-chave em diferentes jogos e experimentações artístico-literária. Logo, quais seriam os aportes que a análise do testemunho na dramaturgia latino-americana traria para ajudar a compreender este fenómeno enunciativo? Que alcances a zona cinza entre a ficção e a realidade possui no estudo do teor testemunhal, da memória, da comunidade, e da identidade? Para tal recorreremos aos estudos do testemunho de Giorgio Agamben, Pilar Calveiro, Márcio Seligmann-Silva; à distinção entre memória e recordação reliazada pela autora Aleida Assmann; à elaboração da comunidade enquanto *práxis* feita por Roberto Esposito; aos conceitos de identidade de Bauman; ao estudo do Teatro Documental feito por Marcelo Soler; e, não menos importante, à perspectiva latino-americana de produção e circulação dos saberes e conhecimentos conduzida por Walter Mignolo e Milton Santos.

Palavras-chave: *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*; testemunho; teatro documental peruano; literatura latino-americana contemporânea.

RESÚMEN

Este trabajo trató de comprender a partir de la obra peruana Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé (2012), cómo el testimonio articula una perspectiva histórica y literaria sobre los procesos del recuerdo. Los jóvenes participantes en la obra documental son familiares de agentes políticos directamente involucrados en uno de los peores momentos de la historia reciente del país, el conflicto armado interno. Según Seligmann-Silva (2003), el testimonio hasta 1980 se restringió a los géneros clásicos de representación: biografía, periodismo, etc. En consecuencia, no es parte de su tradición cuestionar los límites y las posibilidades de representación, por otro lado, y, especialmente en las últimas décadas, el testimonio ha sido un elemento clave en diferentes juegos y experimentos artísticos y literarios. Entonces, ¿cuáles serían las contribuciones que aportaría el análisis del testimonio en la dramaturgia latinoamericana para ayudar a comprender este fenómeno enunciativo? ¿Qué alcance tiene el área gris entre ficción y realidad en el estudio del contenido testimonial, la memoria, la comunidad y la identidad? Para ello, recurrimos a los estudios del testimonio de Giorgio Agamben, Pilar Calveiro, Márcio Seligmann-Silva; la distinción entre memoria y recuerdo hecha por la autora Aleida Assmann; la elaboración de la comunidad como praxis por Roberto Esposito; Conceptos de identidad de Bauman; el estudio del teatro documental de Marcelo Soler; y, no menos importante, la perspectiva latinoamericana de producción y circulación de conocimiento y conocimiento dirigida por Walter Mignolo y Milton Santos.

Palabras clave: Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé; testimonio; Teatro documental peruano; Literatura latinoamericana contemporánea.

ABSTRACT

This work tried to understand from the Peruvian work *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* (2012) as the testimony articulates a historical and literary perspective on the processes of remembrance. The young participants in the documentary play are relatives of political agents directly involved in one of the worst moments in the country's recent history, the internal armed conflict. According to Seligmann-Silva (2003), testimony until 1980 was restricted to the classic genres of representation: biography, journalism, etc. Consequently, it is not part of their tradition to question the limits and possibilities of representation, on the other hand, and, especially in recent decades, testimony has been a key element in different artistic and literary games and experiments. So, what would be the contributions that the analysis of the testimony in Latin American dramaturgy would bring to help understand this enunciative phenomenon? What scope does the gray area between fiction and reality have in the study of testimonial content, memory, community, and identity? To this end, we resort to studies of the testimony of Giorgio Agamben, Pilar Calveiro, Márcio Seligmann-Silva; the distinction between memory and remembrance made by the author Aleida Assmann; the elaboration of the community as a praxis by Roberto Esposito; Bauman's concepts of identity; the study of the Documentary Theater by Marcelo Soler; and, not least, the Latin American perspective of production and circulation of knowledge and knowledge led by Walter Mignolo and Milton Santos.

Keywords: *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*; testimony; peruvian documentary theater; contemporary latin american literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. PARA TRÁS E PARA FRENTE: CONTEXTUALIZANDO.....	16
1.1 A problemática.....	16
1.2 Leitura das artes cênicas do Peru contemporâneo.....	19
1.3 Estudos sobre o <i>Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé</i>	28
1.4 Contexto de publicação: a revista <i>GESTOS</i>	31
2. A ESCRITA TESTEMUNHAL.....	36
2.1 Primeira análise: o texto a partir da revista <i>GESTOS</i>	36
2.2 O Testemunho e o <i>Testimonio</i>	39
2.3 Práticas e procedimentos testemunhais.....	43
2.4 Segunda análise: o texto e o testemunho.....	55
3. MINHA VIDA, MEUS MORTOS, MEUS CAMINHOS TORTOS: COMUNIDADE, MEMÓRIA E PROVOCAÇÕES.....	62
3.1 Comunidade e o simulacro da identidade.....	62
3.2 Memória é obra de ficção.....	69
3.3 Projetos, documentos e arquivos.....	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	86
LISTA DE ANEXOS.....	89
Anexo A: <i>Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé</i>	90
Anexo B: Entrevista com a dramaturga e diretora Claudia Tangoa.....	113

INTRODUÇÃO

Patrice Pavis¹ abre um de seus capítulos, em *O teatro no cruzamento de culturas*, com uma citação de André Leroi-Gourhan que diz: “Quando se procura o homem, encontra-se a si mesmo. Toda teoria envolve um pouco de autorretrato” (2008, p. 2). Embora eu teria substituído “o homem” por “o humano” ou “a humanidade”, entendo que Leroi-Gourhan é fruto de seu tempo, tal como eu também o sou. É sob esta premissa que apresento meu trabalho, pois me coloco, rompo com qualquer pretensão de neutralidade e entendo-me como um sujeito sensível, portanto limitado, e que é atravessado por narrativas e discursos outros, estranhos e alheios.

Meu trabalho de conclusão de curso na UFPR se intitulou: Os limites e possibilidades do texto dramaturgico no ensino de literatura (2017). Este trabalho contou com valiosas colaborações, dentre elas, a do professor Dr. Manuel Guerrero², pesquisador de história e dramaturgia latino-americana que, conseqüentemente influenciou meu projeto de mestrado submetido ao Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-americanos (IELA), ofertado pela Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA), sob orientação da professora Dra. Débora Cota.

Minha primeira dificuldade se converteu em parte do propósito de pesquisa. Por que há tão pouco trânsito de conhecimentos e saberes entre o Brasil e a América hispânica, ou melhor dito, por que tal relação se restringiria aos estudos universitários? Augusto Boal, com seu trabalho de Teatro do Oprimido (1980), foi sem dúvida alguma um dos maiores expoentes que buscaram estabelecer efetivamente esse diálogo, que iniciado por ele no final da década de 60, continuou pela década de 70, tendo passado pelo México, Argentina, Peru e Equador. De algum modo, artistas e pesquisadores se esforçam em manter esse diálogo aberto.

Se, por um lado, me interessa pelo espaço político que é pensar o teatro desde e para América Latina, por outro, me interessa compreender como uma pessoa lida

¹ Patrice Pavis pesquisador francês nascido em 1947, foi professor de Estudos Teatrais na Universidade de Kent em Canterbury, na Inglaterra. Seu trabalho contribuiu principalmente nos estudos de semiologia e interculturalidade do teatro.

² Doutor em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Paraná (2015). Mestre em Artes Cênicas pelo programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, co pesquisa sobre Dramaturgia e História. (2010). É formado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2002) e pela Escuela de Teatro pela Pontificia Universidad Catolica del Perú (1994).

com sua própria história, com seus traumas, com o tempo histórico que lhe tocou viver e, a partir disso, continuamente, ressignifica a sua identidade. Por que será que há histórias que nos arranham a garganta por dentro, e que se não são contadas, nos matam pouco a pouco?

Ambos interesses convergem no estudo do teor/função testemunhal no teatro que, como tal, possui uma estrutura específica, que delimita a experiência humana de indagar sobre suas origens e recriá-las, na tentativa de constituir narrativas que deem conta de entender o seu caminho. Dentro destas premissas, me deparei com a peça de teatro peruana *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, à primeira vista, uma obra consciente sobre o seu trabalho testemunhal e caráter político e que chama a atenção pelo fato de estar baseada em um projeto teatral argentino. Movimentos teatrais argentinos, chilenos e peruanos, despontam como vanguardas que debatem sobre seus respectivos contextos sócio-históricos, mais precisamente, instauram de maneira crítica no debate contemporâneo o que herdaram enquanto sociedade.

Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 11), diz que não basta politizar a arte, a arte política ainda serve a qualquer fim. Sua proposta é a de que é necessário levar em consideração o paralelismo política e arte de maneira crítica. Por isso, entendo que neste momento, cabe compreender o movimento artístico e político dos vizinhos latino-americanos, para, quiçá num futuro contrastar com os processos de manipulação da memória, descredibilização da arte e do conhecimento científico impulsionados no Brasil atual.

Considero que o início efetivo desta dissertação ocorre durante o trabalho de conclusão de curso da graduação, e que após meses de pesquisas e reelaborações oportunizadas pela pós-graduação, ainda está longe de ser finalizado. Logo, este texto representa mais bem um processo do que um produto, é dizer, as pretensões idealistas que outrora permeavam a proposta de investigação, depararam-se não apenas com uma temática particularmente difícil, mas também, com um processo muito mais complexo do que se suponha a princípio. O trabalho, portanto, não se encerra com o término da escrita deste texto, considero-a um retrato de um momento particular, o trabalho é, antes, a fotografia de um momento específico e nunca ideal.

Sobre a metodologia empregada na abordagem ao tema, evidentemente que foi necessário a organização em algumas direções, os caminhos traçados tiveram a intenção de desenhar dois processos igualmente complementares. Por um lado,

enquanto jovem pesquisador, o propósito era o de reunir as teorias consideradas fundamentais dentro da delimitação do tema. O objetivo era conhecer as bases conceituais que organizam os estudos sobre a utilização da experiência do sujeito como cerne do processo de criação literária.

O outro ponto orientador desta dissertação era, evidentemente, o de encontrar quais as características que destacavam o trabalho realizado na peça *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* – concebida e dirigida por Claudia Tangoa e Sebastián Rubio – de outros trabalhos do mesmo período no Peru. Para entender o projeto artístico e político desta obra, brevemente, foi necessário situar esta específica modalidade teatral num contexto de produção, ao identificar a trajetória epistemológica da qual os criadores nutriram-se.

A interseccionalidade que se origina no estudo da utilização da experiência particular do sujeito, no processo de criação artístico-literária da obra peruana, demandou a estruturação de um percurso de análise. Ao entender que o relato da experiência do sujeito é construído no campo da memória, cuja construção se faz obrigatoriamente mediada pela linguagem, a este enunciado particular, construído principalmente durante o processo de rememoração que lhe é atribuído o valor de testemunho. Além disso, e especificamente na obra peruana, são várias as vozes, ou seja, é preciso verificar a narrativa testemunhal também em relação ao estabelecimento de uma comunidade enunciativa, e que, portanto, demanda um reconhecimento histórico-identitário; e não menos importante, que todo este processo acontece dentro de normas e convenções teatrais.

A publicação de leitura da obra peruana *Proyecto 1980-2000 el tiempo que heredé* é inédita no Brasil, e para tal, este trabalho organizou-se da seguinte maneira: o primeiro capítulo é responsável por apresentar-nos o contexto artístico cultural peruano, de modo breve, apresentamos alguns dramaturgos e diretores, além de suas respectivas produções. Em seguida, direcionamos a atenção aos trabalhos que, ao longo dos últimos anos, se propuseram à leitura da obra estudada nesta dissertação. Este capítulo segue com a exposição das perguntas que nortearam a pesquisa, e a partir daí, compartilhamos alguns dados sobre a revista Gestos – responsável pela publicação do texto da peça –. A proposta deste capítulo, principalmente em relação aos últimos pontos, era o de pensar, numa perspectiva macro, como circulam as

produções dramatúrgicas latino-americanas em algumas revistas e periódicos, contrastando-as.

O capítulo dois incide sobre o testemunho, conceito considerado chave de leitura à peça. Ao longo do capítulo o conceito é apresentado desde diferentes paradigmas, em direta relação ao *Proyecto 1980-2000*. O terceiro capítulo traz os órgãos do testemunho. Percebemos, a partir dos enunciados dos jovens no projeto cênico, que o testemunho está diretamente associado à perspectivas memorialísticas, comunitárias, além de questões identitárias. Partimos do entendimento do testemunho, enquanto um fenômeno enunciativo.

1. PARA TRÁS E PARA FRENTE: CONTEXTUALIZANDO

*Si el teatro fuera un verbo, éste sería –
recordar –.*

Anne Bogart

1.1 A problemática

Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé é uma obra de teatro peruana, dirigida por Sebastián Rubio³ y Cláudia Tangoa⁴. Sua estreia ocorreu em 2012/2013, no festival de artes performáticas do MALI (Museu de Arte de Lima). A obra se caracteriza como teatro documental/testemunhal e foi inspirada no processo de construção cênica de *Mi vida después*, de Lola Arias (dramaturga argentina), peça que estreou em 2009 e foi apresentada não apenas na Argentina, mas também no Chile, Uruguai, Brasil, México, Espanha, França, Eslovênia, Alemanha, Inglaterra e Suíça.

Em *Mi vida después*, seis atores nascidos no final da década de setenta e princípio da década de oitenta, reconstroem a juventude de seus pais a partir de fragmentos de memória contidos em fotos, cartas, fitas de vídeo, roupas, relatos e memórias apagadas. Estes dados estão disponíveis na página web⁵ da dramaturga. Aproveito a oportunidade para ressaltar a utilização do conceito “memórias

³ Sebastián Rubio, ator e diretor (Lima, 1985). Formado em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP). Realizou um *internship* no *Bread and Puppet theatre* de Vermont, participou de seminários com atores do *Odin Teatret* da Dinamarca e do Grupo Timbre 4 da Argentina. Como ator de teatro, trabalhou em diversas montagens entre as quais se destacam: *En la jungla de las ciudades* de Bertolt Brecht; *La cocina* de Arnold Wesker e *Electra/Orestes*, ambas dirigidas por Gisela Cárdenas; e *Sin título (técnica mixta)* de Yuyachkani. No cinema participou como ator no longa-metragem *Cielo Oscuro* dirigido por Joel Calero e *La navaja* de don Juan de Tom Sánchez, além de ter protagonizado *El abuelo* de Gustavo Saavedra. Seu último trabalho como diretor é, *Desde afuera*, obra documental com membros da comunidade LGTBQ+. Atualmente é apresentador do programa de televisão *AmbienTV* que é transmitido pela TVPERÚ.

⁴ Claudia Tangoa, diretora e professora de teatro (Lima, 1986). Formada pela Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP). Membro do *Lincoln Center Theater Director's Lab 2013* (NY). Participou de oficinas de Performance com Jill Greenhalgh (UK), Rocío Solís (Espanha) e Carlos Cueva (LOT - Peru). Também participou de oficinas e seminários com Arístides Vargas (Equador), Grupo Yuyachkani (Peru), *Odin Teatret* (Dinamarca), Franz Merijnan (Bélgica) e Finn Iunker (Noruega). Atuou como performer em *Bocana-Ofelia Project*, dirigida por Sebastián Rubio, e *Aula Lot*, dirigida por Carlos Cueva. Trabalhou como assistente de direção de Gisela Cárdenas em *Medea*, *En la jungla de las ciudades*, *La cocina* e *Electra/Orestes*. Dirigiu *Colgados* e *Aulide-Apología de la familia*. Atualmente é coordenadora assistente e professora no curso graduação em Artes Cênicas da Universidade Científica do Sul, e assistente de projetos na Associação para a Investigação Teatral LOT.

⁵ Disponível em: <<<http://lolaarias.com/>>>

apagadas”, traduzido livremente de “*recuerdos borrados*”, termo utilizado por Lola Arias em seu processo de criação. Mais adiante, retornarei a este conceito ao tentar ler o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* dentro da chave paradigmática proposta por Márcio Seligmann-Silva, ao diferenciar “testemunho” e “*testimonio*” na América Latina, a partir do silêncio e da representação, respectivamente.

A obra argentina questiona os limites entre o real e a ficção, o encontro entre gerações, o *remake*, outro termo utilizado pela autora, como forma de reviver o passado e modificar o futuro, o cruzamento entre contexto histórico e história privada. Tais elementos se mantêm na obra peruana, e o primeiro indício é a estruturação do texto. Entendo o texto em análise como literatura dramática ou dramaturgia do texto, diferentemente dos diversos textos que compõem a cena, como por exemplo: o corpo, a cenografia, a sonoplastia, entre outros.

No *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* participam cinco jovens que cresceram durante o período de violência interna no Peru, familiares de personalidades-chave desta época, são eles: Manolo Jaime, filho da secretária de Vladimiro Montesinos⁶; Lettor Acosta, filho de um militar e afilhado do ex-presidente Alan García; Sebastián Kouri, filho do ex-congressista Alberto Kouri; Amanda Hume, filha do jornalista Gilberto Hume; e Carolina Oyague, irmã de uma das estudantes assassinadas no caso *La Cantuta*. Eles se reúnem ao redor de uma mesa para compartilhar suas biografias, compartilhem e, o mais importante, reconstroem suas percepções de mundo, e consequentemente, reconstroem o contexto socio-histórico que lhes coube viver.

Deste modo, um dos espaços organizadores do teor testemunhal no texto do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* é percebido pela indicação “CENA”, estas vão de 01 a 26. Como pode ser observado a seguir:

CENA 01 (Herança); CENA 02 (Nascimentos); CENA 03 (Cartas); CENA 04 (Colégio Militar); CENA 05 (Convite da festa de quinze anos); CENA 06 (Pertex); CENA 07 (14 de setembro de 2000 – VLADVIDEO); CENA 08 (Primeira marcha); CENA 09 (Genética); CENA 10 (Árvore genealógica); CENA 11 (Hábeas Corpus); CENA 12 (Karisma); CENA 13 (Barrios altos – Las torres); CENA 14 (Apagão); CENA 15

⁶ Vladimiro Lenin Montesinos Torres é um ex-político e ex-militar peruano. Foi chefe do Serviço de Inteligência Nacional do Peru e assessor presidencial entre 1990 e 2000, durante o golpe de Estado dado por Alberto Fujimori. Em 2001 foi preso em Caracas acusado dos crimes de: corrupção, tortura, assassinato, tráfico de armas e drogas. Montesinos foi identificado como integrante do grupo paramilitar Colina, e sua sentença foi de 25 anos de prisão.

(Debate na universidade de San Marcos); CENA 16 (Patinar pelas ruas); CENA 17 (Luta); CENA 18 (O cão: Vladimiro Montesinos); CENA 19 (Discussão com o pai – busca por justiça); CENA 20 (Discussão com o pai – 11 anos depois); CENA 21 (Fashionista); CENA 22 (Etiquetas); CENA 23 (Morte); CENA 24 (Busca de um caminho próprio); CENA 25 (Videogames); CENA 26 (Futuro). De modo não linear, como pode ser observado, todas estas cenas compõem um espaço de recordação.

Neste sentido, o outro espaço organizador do teor testemunhal no texto é percebido através da disposição de uma “Linha do tempo”, não linear, que é responsável pela organização dos “fatos históricos”, mas não somente, também é possível encontrar algumas experiências particulares vividas pelos atores e atrizes relacionados ao conflito armado interno peruano. Tais fatos dispostos em uma linha do tempo, relativamente linear, é um recurso simbólico-pragmático, porque a linha do tempo compõe estruturalmente o texto e o cenário da peça. No texto, todas as datas que compõem a linha do tempo possuem destaque em negrito, e no cenário é possível vê-la durante toda a obra sendo preenchida pelos atores e atrizes, e supostamente legitima o discurso memorialístico, quase que jornalístico, do espaço da recordação. As datas vão desde 1980 a 2014. Até o momento leio este espaço como uma prática de organização da memória cultural/coletiva.

Este espaço está disposto da seguinte maneira: Linha do tempo: **1980** – Sendero Luminoso; **1987** – Crise econômica; **1999** – Reeleição; **1992** – Divórcio; **1992** – Dissolver; **1986** – Advogado: Vladimiro Montesinos; **1991** – Regresso do Golfo; **1992** – O caso Cantuta; **1989** – Pombas de estimação; **1989** – Viagem à Moquegua; **1995** – Anistia ao pelotão Colina; **1983** – Massacre em Uchuraccay; **1992** – Tarata; **2000** (19 de novembro) – Renúncia por fax; **1983** – Lucanamarca; **2013/2014** – MOVADef (Movimento pela Anistia e Direitos Humanos Fundamentais), e força popular. Contexto histórico (memória cultural) e história privada (espaços de recordação) possuem um espaço de circunscrição bem específico no texto: (1980 → 2013/2014), e (Herança → Futuro); entretanto, se desenvolvem de acordo com o movimento/ritmo das recordações, num exercício de ida e volta, aproximações e distanciamentos constantes, que são marcados todo tempo por instâncias dialéticas: lembrar | esquecer; memória cultural | memória pessoal; *testimonio* | testemunho; realidade | ficção; política | arte.

Apesar de a obra apresentar duas estruturas narrativas/descritivas, que por vezes se tocam, se misturam e se superpõem, a peça mantém uma progressão relativamente linear – passado, presente, futuro -, começa com o debate sobre “o que herdamos” (CENA 01 – Herança); e termina com uma reflexão sobre o que lhes aguarda no “futuro” (CENA 26 – Futuro).

É importante deixar claro que o repertório de enunciados presentes na peça não é representativo de todos os setores envolvidos no conflito armado interno. Conforme já apontou Lucero Carroll Medina Hú, em sua tese de mestrado intitulada *La ficción de nuestros padres: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú)* (2018), estão ausentes neste projeto de teatro documental/testemunhal os discursos referentes ao Sendero Luminoso, e ao MRTA (Movimento Revolucionário Túpac Amaru). Além disso, outra observação sobre este projeto é a de que torna possível o encontro de sujeitos que no convívio social não puderam confluir, e é a partir do movimento de re-memoração que as diferentes narrativas se encontram, já sob o contexto do pós-conflito, aponta Medina. Pode-se imaginar que apenas o fato de reunir estes testemunhos já confere caráter político à obra, uma vez que torna possível algo que não sucedeu em seu momento. Entretanto, a que mecanismos ou propósitos responde a confluência destes enunciados? O que se diz, como se diz e quais são seus efeitos de sentido?

1.2 Leitura das artes cênicas do Peru contemporâneo

No capítulo introdutório ao livro *Dramaturgia peruana II* (2010), de Roberto Ángeles⁷, encontramos uma análise dos últimos quinze anos da produção dramatúrgica de Lima, composta em grande maioria por jovens, com alto índice de produtividade e projeção nacional (2010, p. 9). O autor destaca o acolhimento obtido pelas obras de autoria nacional por público que se identifica com os temas, histórias e seus personagens (2010, p. 9).

⁷ César Roberto Ángeles Tafur (1953), é dramaturgo, diretor de teatro, professor de teatro e de teatro na Pontifícia Universidade Católica do Peru, em Lima.

Ángeles estudou o trabalho de 26 jovens dramaturgos peruanos⁸ e identificou algumas constantes que organiza tematicamente: romance/sedução; ausência paterna; identidade sexual; futuro: trabalho-estudos-migração. Sobre as ausências no teatro contemporâneo peruano, para Ángeles (2010, p. 11), o medo e a vontade de esquecer um passado atroz são os principais fatores que contribuem para o fato de a dramaturgia jovem peruana não abordar tão expressivamente temas políticos. Entretanto, há, por parte de alguns jovens, criações que rodeiam o assunto, são elas: *Norinalda*, de Javier Acevedo; *Entre dos luces*, de César Bravo; e *Pare*, de Miguel Ángel Pimentel. Temas como o terrorismo de Estado, a violação dos direitos humanos, crise econômica, são mais frequentes na geração de dramaturgos anterior, a observar-se em *Pequeños héroes* e *El caballo del libertador*, de Alfonso Santistevan; *Contacto*, de Ricardo Velásquez e Roberto Ángeles; *Antígona*, de José Watanabe; *Contraelvient*, o de Yuyachkani; *Encuentro con Fausto*, de Alonso Alegría.

Roberto Ángeles também acusa outras ausências. Segundo ele (2010, p. 12), esta geração de escritores por alguma razão ainda não discute: o protagonismo feminino na história recente do Peru; o HIV; racismo; a perda da credibilidade dos dirigentes políticos; o isolamento do país; crise econômica; a miséria; o catolicismo exacerbado; entre outros. Para o autor, estes temas deveriam estar presentes nos palcos, nos textos, nas ruas. É oportuno lembrar que tal crítica foi escrita em 2010, e que praticamente uma década depois, já é possível perceber o quanto a cena teatral limenha se diversificou, manteve alguns eixos temáticos, abriu-se a novos temas, e ainda negligencia alguns outros, mas que, principalmente, está em constante movimento.

Além da organização temática, Ángeles identifica um formato comum na maioria das obras, que é a comédia. Neste momento, o autor se faz duas perguntas: o que tem de importante nessas comédias? O que é possível identificar nelas? Para ele, o mais importante nessas comédias é a presença dos jovens, e a possibilidade de identificar a busca pelo amor, a falta de identidade e um pessimismo em relação ao futuro (2010, p. 13). Em seguida ele conclui que

⁸ São elas/eles: César De María, Eduardo Adrianzén, Jaime Nieto, Gonzalo Rodríguez, Mariana de Althaus, Daniel Dillon, Claudia Besaccia de la Puente, César Bravo, Juan Manuel Sánchez, Roberto Sánchez Piérola, Rafael Dummet, Miguel Ángel Pimentel, Enrique Planas, Ángel Barros, Rolfe Mejía, Javier Acevedo, María Teresa Zúñiga, Javier Fuentes León, Pedro José Llosa, José Castro Urioste, Gerardo Ruiz Miñán, Javier Maraví, Santiago Roncagliolo, Augusto Cabada, Alfredo Bushby e Aldo Miyashiro.

Esto, de alguna manera, unifica a la gran mayoría de estas obras y, aunque todavía no presentan un nivel importante de desarrollo dramático, ni tampoco una gran profundidad en el tratamiento de los temas, tienen una significativa convocatoria por parte del público joven, que se identifica con los temas, historias y personajes, y en particular con el humor y el lenguaje. Esto es lo más importante que ha conseguido esta generación: la identificación del público joven, que se reconoce y proyecta de la platea al escenario en una búsqueda de identidad, que coincide significativamente con la misma búsqueda de identidad de los dramaturgos de esta generación (ÁNGELES, 2010, p. 13).

Nos Anais do Simpósio da *International Brecht Society*, vol.1, 2013. Rodrigo Benza Guerra⁹ publica seu ensaio intitulado “Um olhar sobre o Peru: teatro documental contemporâneo¹⁰”, no qual analisa quatro obras de teatro limenhas estreadas entre 2009 e 2012. São elas: *Proyecto empleadas* (2009); *P.A.T.R.I.A.* (2011); *Criadero* (2011); e *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* (2012). Segundo ele, essas obras compartilham características fundamentais, que são, também, reflexo dos debates e experimentações do contexto teatral de Lima. Todas estas obras são frutos de processos coletivos de criação, seus diretores/as são jovens que cresceram durante o conflito interno armado e a crise econômica do Peru dos anos 80 até os 2000. Fazem uso de uma multiplicidade de linguagens artísticas. Mas, principalmente, utilizam documentos e testemunhos dos próprios atores e atrizes para desenhar diferentes aspectos da sociedade peruana.

Para Guerra (2013), o teatro é uma arte que dialoga diretamente com o contexto social. Talvez a máxima dessa relação esteja presente justamente no teatro documental, que, em aspectos gerais, é o teatro que surge a partir de documentos e testemunhos. Por documentos, podemos entender que se referem, assim como propõe Márcio Seligmann-Silva (2003), aos gêneros clássicos da representação, tais como a própria historiografia, reportagens, material biográfico, entre outros. Este teatro busca, deste modo, colocar no espaço tradicionalmente ficcional do palco, textos do cotidiano, com o objetivo de desenvolver um tema que talvez repercuta socialmente.

Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé é justamente o objetivo de análise deste trabalho. Para Guerra (2013), este projeto é lido como um experimento cênico

⁹ Rodrigo Benza Guerra, é mestre em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), bacharel em Artes Cênicas pela Pontifícia Universidade Católica do Peru, na qual é docente.

¹⁰ Traduzido do espanhol “*Una mirada al Perú: teatro documental contemporáneo*”.

interdisciplinar, que põe em diálogo, teatro documental e teatro testemunhal, ainda que a fonte primária no processo de criação do texto tenha sido os testemunhos dos jovens envolvidos no projeto.

Pode-se dizer que as obras estão basicamente constituídas por monólogos, ainda que em algumas cenas esteja presente a estrutura do diálogo, ponto também observado na crítica de Lucero Medina (2018), ao *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* que detalharemos mais adiante. Guerra (2013), aludindo a Patrice Pavis, diz que a principal característica do teatro documental é de que no lugar da fábula ou da ficção, os materiais, sejam eles: os testemunhos, reportagens, dados biográficos etc., estão organizados de acordo com o seu valor de contraste, ou seja, seu potencial didático.

Outra característica apontada neste ensaio sobre o teatro documental contemporâneo do Peru é o uso de recursos multimídia, tido como principal meio de exploração do material documental, com o intuito de fortalecer o cunho político das obras, utilizam-se projeções com vídeos, reprodução de áudios etc. Além disso, nestas obras as personagens se dirigem, quase que exclusivamente, ao público, fazendo de alguns *voyeurs* e de outros partícipes das histórias. Embora essa dinâmica não seja estritamente uma característica do teatro contemporâneo no geral, quer dizer, a relação plateia e palco é tensionada e reinventada desde o início do século XX, ainda assim, está muito marcada no teatro documental atual, afirma Guerra (2013). Neste sentido, apontam unanimemente os diretores/as das obras, em entrevista a Guerra (2013), que os testemunhos ganham força ao vincularem-se com o social, porque constroem um diálogo direto com o público.

Cabe ressaltar que todas as quatro obras contaram com a presença de um público que não está acostumado a frequentar o teatro, e apresentaram um material histórico que remete a um momento muito próximo. Rodrigo Benza Guerra (2013) conclui, a partir da análise das obras, que o teatro contemporâneo do Peru tem por objetivo encontrar alternativas de convivência, que busca evidenciar as contradições da sociedade para que, a partir da representação da realidade em cena, possam começar a construir-se socialmente relações mais justas.

1.3 Estudos sobre o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*

No texto escrito dois anos depois de ter estreado a peça *Sobre o tempo que herdamos*, Claudia Tangoa e Sebastián Rubio, fazem algumas considerações sobre a trajetória do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. Eles retornam ao processo de criação do projeto, observando que lhes inquietava a busca por uma linguagem própria para abordar as biografias dos atores (2014, p. 149). Os diretores referem-se aos cinco jovens protagonistas do projeto como “atores” e mais adiante a menção utilizada é “atores sociais”. Parece unânime que nem a crítica e nem os diretores possuem uma categoria estanque que abarque a função de representar-se a si mesmo no teatro documental.

A primeira estratégia no processo de criação, segundo eles, era conectar a biografia de cada ator com o público, coincidentemente, a relação pais-filhos emergiu (2014, p. 149). Comentam eles que foi então que se depararam com o trabalho de Lola Arias, uma dimensão social de discussão e reflexão política sobre a História de um país visto desde o presente. Rubio e Tangoa contam que tomaram muito cuidado em reunir os cinco jovens, não queriam que os preconceitos e estigmas de suas histórias familiares impedissem eles de se conhecerem, por isso, só revelaram dados mais específicos de suas biografias depois que já haviam se consolidado como grupo. (2014, p. 149).

Para os diretores os jovens peruanos se mostram como uma geração apolítica, fruto do desencanto e ceticismo que deixaram as revoluções frustradas (2014, p. 149). Mesmo assim, é impossível dissociar o teor político das biografias, pois falar do terrorismo de Estado no Peru, é abordar a primeira infância de cada um deles (2014, p. 150). Além das perguntas motivadoras do projeto, que seguem sendo atualizadas após dois anos da montagem, fruto do retorno do público e da crítica, agora os diretores dizem ter se deparado com novas problemáticas, analisar por exemplo, que discussão eles levaram ao público durante as apresentações? Quais foram as respostas que tiveram e como partir delas para levar a reflexão à ação? (2014, p. 150). A preocupação em ver-se também como agente constituidor do contexto sócio histórico surge a partir da devolutiva do público.

Também está presente a reflexão crítica sobre a impossibilidade do projeto de abarcar todos os pontos de vista sobre o assunto, mencionam que foi o primeiro objetivo, mas que logo se deram conta da dimensão e da impossibilidade de representar todas as vozes impactadas pelo conflito armado interno, e que por isso,

realizaram o recorte geopolítico e de classe, mas ainda assim, está a preocupação de como ir mais além da própria esfera social e promover o encontro com outras histórias sobre uma época em que a realidade, segundo eles, alcança tal contundência que desafia a ficção (2014, p. 150).

A principal autocrítica dos diretores é com relação a ausência de posicionamento político da obra. Segundo eles, possuir um posicionamento político em Lima é tido como suspeito, pelo que pude depreender da conclusão da nota dos diretores, a falta de posicionamento político da obra tem a ver com um objetivo de gerar um espaço livre de inclinações políticas, com a intenção de validar a presença dos atores diante do público através das memórias, e de seus respectivos pontos de vista (2014, p. 151).

Gino Luque Bedregal¹¹ publica seu ensaio: Memórias traumáticas, narrativas de si e reelaboração do passado no *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*. No qual o autor buscou compreender a relação entre memória e identidade a partir da peça de teatro peruana. Para o autor (2014, p. 111), identidade é aquilo que somos (ou que em todo caso, reconhecemos que somos e aceitamos que somos. Segundo Gino Luque, o projeto se trata de teatro testemunhal, e é composto por 5 *performers*. Compreendo o motivo pelo qual o autor utiliza a denominação *performers*, e comparto da colocação. Frente à complexa relação que é de interpretar a si mesmo, a melhor denominação é a de *performers*, pois desestabiliza a noção de personagem. Ele se interessou em explorar uma resposta sobre como, no espetáculo, os cinco *performers* que a protagonizam se relacionam com o passado, individual e coletivo, que se revela como traumático, e como elaboram, cenicamente, a partir de suas recordações, uma narrativa sobre eles mesmos vinculada ao contexto sócio-político do Peru.

Neste ensaio, o autor, assim como em outras fontes, ressalta como ponto positivo o fato de o projeto reunir diferentes perspectivas sobre os fatos ocorridos entre as décadas de 80 e 90, no Peru. Entretanto, não estão presentes na obra os enunciados do Sendero Luminoso, e do MRTA. Os 5 *performers* ainda que não tenham convivido durante o conflito armado interno, compartilham classes sociais muito parecidas, são todos da capital, ou seja, o projeto na sua diversidade discursiva na obra não aborda o que foi período de conflito armado interno para algum(a) integrante

¹¹ Gino Luque Bedregal é doutor em artes cênicas pela Universitat Autònoma de Barcelona, Espanha. Atualmente é professor e coordenador da Faculdade de Artes Cênicas na Pontifícia Universidade Católica do Peru, em Lima.

das comunidades andinas, para um(a) trabalhador(a), para um(a) imigrante, etc. Não digo que deveria abarcar todas as perspectivas e possibilidades de enunciação, é impossível, e está bem fazer o recorte, mas que a partir de um olhar crítico, que tenha-se cuidado ao exaltar que, pelo fato de serem 5 testemunhos, não dão conta de representar uma geração ou muito menos um contexto histórico que vai muito mais além.

Para Gino Luque (2014, p. 113), o teatro não funcionou como um espelho que devolveu mecanicamente a imagem estática da realidade, mas bem foi o espaço privilegiado para explorar e dar forma à realidade por meio da imaginação. Bedregal (2014, p. 113) afirma que a disposição da linha do tempo e sua organização, quer dizer, o registro dos fatos relevantes da história política do país, na parte superior, e as recordações, na parte inferior, ativam uma narrativa contrária ao movimento do esquecimento de um passado traumático para a nação, através de uma ética, de um recordar para que não se repitam os erros do passado, ou inclusive para evitar o retorno do mal. Através da crítica de Seligmann-Silva (2003) ao dizer que a arte política ainda serve a qualquer fim, imagino que esta reflexão também possa se estender à memória. A memória também pode servir a qualquer fim, seja ele “bom” ou “mal” – para usar as palavras do autor –, porque ela também é um espaço de disputa de poder e construção de discursos.

Gino Luque (2014, p. 113), diz ter identificado nos jovens um desejo de acolhimento por uma comunidade, sem especificar qual seria essa comunidade, e que, não obstante, manifestam a necessidade de criar um vínculo de pertencimento. Gino Luque dá atenção especial às fotografias utilizadas no projeto, as lê como (2014, p. 114) a materialização do vínculo entre duas gerações, o testemunho de um instante, e que portanto, interferir nesse documento, rasurar, recortar, pintar, etc., demonstra um interesse em alterar a memória em si. Neste ensaio, Bedregal aponta o uso do humor na obra (2014, p. 115), como uma forma de manter distância de uma memória dolorosa, à qual, ainda não se pôde atribuir sentido narrativamente, e, conseqüentemente, evidencia a existência de uma ausência simbólica, a qual o sujeito não é capaz de enfrentar diretamente.

Neste ensaio o autor considera que são três os momentos em que as/os *performers* reconstroem suas identidades (2014, p. 115): Primeiro, quando eles/elas perdoam seus pais por tê-las/los falhado na infância e adolescência, entretanto, ele

considera que este ponto da obra acontece de maneira praticamente acrítica, com exceção de Carolina, cuja história familiar está irremediavelmente quebrada pelo sequestro e assassinato da sua irmã, fato que nunca poderá ser justificado. O segundo momento é quando cada *performer*, (na metade do texto Gino passa a referir-se aos jovens como atores, seguirei referindo-me a elas/eles como *performers*, por acreditar ser mais representativo a função/papel exercida por elas/eles) escreve um pequeno cartaz, com um adjetivo que sintetiza o juízo valorativo que a sociedade pensa a respeito de seus pais. O terceiro momento ocorre logo em seguida, cada uma delas/delas escreve atrás do cartaz uma resposta. Segundo o autor (2014, p. 116), neste exercício, os *performers* são capazes de relativizar a influência dos prejuízos assignados a seus pais e ensaiam uma resposta, e, finalmente num resgate da própria voz, recortam as letras dos cartazes e formal juntos a frase: “vivo por reivindicar meu tempo cálido”. O terceiro momento, segundo Bedregal, é o final da obra, quando cada *performer* projeta como será seu futuro dali por diante.

O autor conclui que sua intenção não foi de julgar os relatos dos *performers*, de acordo com critérios de adequação a uma verdade fática, muito pelo contrário, ele diz compreender o *eu* que se enuncia na obra, como uma versão de si mesmo, que está atravessado pelo que ele chama de coordenadas subjetivas, políticas, históricas e Culturais. O autor volta a referir-se sobre a memória como algo terminado, e por tanto, que não pode ser modificado, diferentemente do futuro, que é aberto, incerto e indeterminado. A continuação, afirma que o caráter mutável da memória está na sua atribuição de sentido. Logo, essa característica fornece à memória a capacidade de reconfigurar o presente, o que remete a interdependência das categorias de memória e identidade no processo de invenção de si, os limites entre o real e o imaginário se tornam fluídos e, inclusive, irrelevantes. Não necessariamente utilizaria a palavra irrelevante para referir-me a correlação entre o *real* e o imaginário, na construção de si, ainda mais se tratando da análise de uma obra de teor testemunhal. O teor ficcional está presente no testemunho, em maior ou menor grau, varia de acordo com a modalização do discurso e outros fatores, mas sobretudo, há na função testemunhal a latência de uma realidade que constitui e é constituída por imaginários, que não são para nada irrelevantes.

Laurietz Seda¹² da universidade de Connecticut, inicia seu artigo *Trans/ações da memória: Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, ao pôr em debate uma reflexão trazida do livro de Paula Sibila intitulado, *O show do eu: a intimidade como espetáculo* (2008). Em dito livro, Paula critica o fato de a sociedade atual estar em busca do que é realmente real, ou, pelo menos, algo que pareça real (2014, p. 65). Quer dizer, em pleno auge dos *reality-shows*, o espetáculo da realidade tem êxito. Laurietz atribui a repercussão do projeto de Claudia Tangoa y Sebastián Rubio, a sede de consumo de vidas alheias, encontrada na sociedade contemporânea. Inclusive, diz que foi por isso que a CCTV, num quadro chamado *Americas Now* fez uma reportagem sobre o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, e se chamava *A Arte da Verdade*¹³, (2014, p. 65). A autora acredita que, num primeiro momento o público se acerque ao teatro para consumir a intimidade alheia, mas que aos poucos há um movimento que ela identifica como “trans/ação”, em que se cria uma comunidade que está disposta a escutar, e talvez, disposta até a refletir sobre os períodos mais difíceis do Peru contemporâneo. Não fica claro se para a autora este movimento acontece em linhas gerais, com relação ao teatro documental, ou se, foi algo observado apenas nesta obra em questão.

Outra informação trazida pela estadunidense é que, além de *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, a obra da dramaturga Marina de Althaus chamada *Criadero: Instrucciones para (No) crecer*, também foi inspirada na peça de teatro *Mi vida después*, da dramaturga argentina Lola Arias. Numa breve análise da obra *Criadero*, a autora utiliza a expressão “para fazer mais real o testemunho¹⁴” (2014, p. 67), referindo-se a utilização de fotos familiares pelas atrizes em cena, recurso também utilizado pelo *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, tem sido recorrente o uso de estratégias que reafirmem e potencializem o caráter do “real” nas obras deste período, ao invés de explorar os limites e possibilidades da representação do real através da linguagem. Seda atribui a criação da obra *Padre nuestro*, estreada em 2013, na qual os atores questionam e mostram-se como pais, filhos e esposos; ao sucesso que obteve *Criadero*.

¹² Laurietz Seda, é doutora em Língua espanhola e Literatura latino-americana pela universidade do Kansas/EUA, e especialista em teatro latino-americano.

¹³ Traduzido do inglês “*The Art of Truth*”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BKvKde6ULRE&t=333s>

¹⁴ Traduzido do espanhol “*Para hacer más real esa confesión*”.

À continuidade, a autora afirma que a maior diferença entre *Criadero* e *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, é que a última obra não é composta dos atores, mas por parentes de pessoas envolvidas politicamente no período de conflito armado interno peruano. Vale a pena esclarecer, que dentre os 5 jovens envolvidos na proposta cênica de Claudia Tangoa e Sebastián Rubio, Amanda Hume, filha do jornalista Gilberto Hume é atriz de formação egressa da Pontifícia Universidade Católica do Peru, do Centro de Formação de Teatro (TUC), atualmente estuda cinema em Los Angeles. Manolo Jaime, filho da ex-secretária de Vadmiro Montessinos Matilde Pinchi Pinchi, é egresso da escola profissional de circo “La arena” de Buenos Aires. Sebastián Kouri, filho do ex-congressista Alberto Kouri, além de músico profissional. Aparentemente apenas Lettor Acosta, filho do militar Héctor Acosta, e Carolina Oyague, irmã de Dora Oyague, não possuíam experiências em apresentações artísticas.

A continuidade, Laurietz Seda (2014, p. 68), define Trans/Ação¹⁵, como o uso consciente da atuação e da negociação como estratégia para viver um espaço fragmentado, entre culturas, etnicidades, nações, profissões, gêneros, entre outros. É aquilo que se atreve a ir além de conceitos binários, da atuação e da performance. Segundo ela, quando um sujeito trans/atua, ignora as definições e as categorias absolutas, agrega, remove e mistura elementos para criar sistemas e identidades fluidas. Não possuo todas as ferramentas paradigmáticas para entrar no mérito da questão da Trans/Atuação, o que posso identificar é que, uma vez que a maior parte do elenco possui experiência em apresentações artísticas, e que os estudos que versam sobre o trabalho do ator, da atriz e dos *performers* contemporâneos têm questionado o exercício da atuação, não vejo a contribuição inovadora desta perspectiva. No Teatro do Oprimido, por exemplo, está a função do Coringa, que requer um trabalho do ator e da atriz em completa consciência e negociação com o público, levado a cabo desde a década de 80.

A autora reitera que os jovens “não são atores”, mas, além das informações anteriores, é observável que os testemunhos estão organizados em uma dramaturgia textual, e que durante os 70 minutos de duração da obra, os jovens estão completamente inseridos na convenção teatral. Concedo o argumento de que não são atores de profissão, mas durante aquele momento estão atuando, ou melhor dito,

¹⁵ Traduzido do espanhol “*Trans/Acción*”.

performando uma apresentação de si. O fato de que não são atores profissionais não quer dizer que “elas/eles” estão encarnados no palco ou no texto, o discurso está sempre modalizado. É óbvio que o objetivo não é colocar em questão os efeitos de sentido que acarretam eles contarem suas próprias histórias, afinal, este é o pilar do teatro documental, o acesso à experiência e relato direto do sujeito no processo de criação artística, e consequentemente na apresentação. A representação da intimidade, não é a intimidade.

Segundo a autora (2014, p. 73), o teatro se transforma num espaço neutro, no qual os protagonistas realizam suas Trans/Ações da memória e do tempo que herdaram. O teatro não é um espaço neutro, é um espaço estético-político, que oportuniza confrontos, reconciliações, promove catarse, é um espaço privilegiado de manifestação cultural. Por teatro me refiro ao ritual, à teatralidade, que está muito além do espaço físico. Uma das críticas apresentadas por Laurietz Seda (2014, p. 73) é a de que, para Rubio, a importância de trabalhar com pessoas da sua geração, é porque esta manifesta apatia, ausência de memória e até ignorância com respeito ao ocorrido nas décadas de 80 e 90. Dá a entender que a vantagem de trabalhar com pessoas da sua geração também é a possibilidade de que o discurso alcance mais pessoas dessa mesma geração, justamente para combater a apatia, a ausência de memória e a ignorância entre os jovens.

Com relação à técnica, fazia parte da obra o recurso do circuito interno, que era a possibilidade de os jovens manusearem uma câmera em cena, e as imagens serem projetadas ao vivo em telão. O recurso foi utilizado em alguns momentos para dar *close-up* nas interpretações, como por exemplo, (2014, p. 75), quando Lettor está narrando o debate na universidade de San Marcos, e descobre que seu pai era considerado um assassino, acusado de crimes de lesa humanidade. Neste momento a câmera “enfoca totalmente o rosto de Lettor para que o público possa apreciar mais de perto a sua cara compungida de dor enquanto relata sua história privada¹⁶” (2014, p. 76; Tradução nossa). Já na conclusão do seu trabalho, a autora identifica a diversidade dos enunciados, como um “eu” fragmentado (2014, p. 78), já que faltam outras vozes no projeto. Apesar de identificar esta fragmentação, a diversidade dos

¹⁶ Traduzido do espanhol “... enfoca totalmente el rostro de Lettor para que el público pueda apreciar de cerca su cara compungida de dolor mientras relata su historia privada”. Tradução nossa.

enunciados ainda é trabalhada ao longo do texto como universalizante, onde os jovens representam uma geração, a obra representa o conflito interno etc.

O objetivo da pesquisa de Medina intitulada “A ficção nos nossos pais: o político do testemunho dos filhos no teatro documental pós-conflito nas obras *El rumor del incendio* (México) e *PROYECTO 1980/2000, el tiempo que heredé* (Perú)”, foi o de tentar demonstrar que em ambas peças, consideradas pela autora como obras de teatro testemunhal de segunda geração. Nelas, segunda a sutora, seria possível abordar criticamente as narrativas particulares a respeito de instâncias de violência política a partir do confronto com a memória coletiva. Ela buscou comprovar se a ressignificação do passado se realizou através de estratégias teatrais específicas, separadas por ela em três categorias: palavra, corpo e abordagem do material de arquivo em cena por meio da perspectiva da não-ficção inerente ao testemunho.

Segundo Medina (2018, p. 2), o corpo e a palavra do *performer*, somadas ao arquivo (testemunho), são combinados e ressignificados de acordo com uma carga afetiva-simbólica, com propósito de desestabilizar a leitura da memória cultural oficial que detém o espectador sobre o mesmo período histórico. Ela conclui que a enunciação do artista como testemunha que se posiciona e escolhe utilizar a sua própria história como matéria prima de criação é relevante tanto para o debate no âmbito artístico, quanto para os estudos da memória cultural.

O ponto importante na pesquisa de Medina (2018, p. 122), e que ela faz à raiz do trabalho de José Sánchez (2016), é o de pensar a obra *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, como um discurso que, apesar de se enunciar desde o lugar do histórico, da não-representação e não-ficcionalidade, em função da herança do labor memorialístico e testemunhal proveniente de outros gêneros na América Hispânica. Medina e Sánchez dizem que a perspectiva ficcional da obra não deve ser entendida como “mentira”, mas sim, como uma possibilidade singular de organização do material simbólico. É observável que na peça de teatro a função testemunhal, enquanto estrutura discursiva, desenha um processo de reorganização do material simbólico por meio da recordação, e evita assim, a retenção e coisificação da experiência através do trabalho da imaginação.

Na matéria publicada na revista *CARETAS*, de outubro de 2012, por Fernando Carvalho¹⁷, surgem alguns dados interessantes, como por exemplo, o fato de os jovens da obra *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, terem pedido para não serem identificados na matéria, ainda que o artigo publicado inicie com uma foto colorida do elenco, e que ocupa toda a página. Para o colunista, diretores e atores convertem o que poderia apenas ter sido denúncia e terror, em irreverência e humor. É a primeira fonte secundaria que encontro que traz essas perspectivas da obra.

Em outra afirmação, o colunista diz que a atitude destes cinco jovens condensam o posicionamento de toda uma geração pós-ideológica que se interroga pela peculiar maneira em que vivemos o presente. Rodrigo Benza Buerra diz que os diretores Claudia Tangoa e Sebastián Rubio deram ênfase de que o processo de criação é tão importante quanto apresentação da obra, e aqui convergem com as informações do colunista, ao destacar que os diretores deixaram os cinco jovens com total liberdade de expressão, conduzindo o papel do diretor para um mediador do texto dramatúrgico, o que também é uma característica comum nos processos de construção coletiva.

Para Fernando Cavallo, o público ficou com a sensação de que o encontro aleatório destes cinco jovens antecipa uma sociedade que é capaz de aprender da sua própria história recente. Carolina, em debate ao final da obra, aponta, "La sociedad opina que deberíamos estar sacándonos los ojos, pero mira, aquí estamos, actuando juntos y reviviendo que nos tocó vivir". Também consta no artigo que, para Sebastián e Manolo, a obra configuraria uma nova proposta de encenação, entretanto, sabemos que deste uma perspectiva estrutural, a obra é um *collage* do projeto de Lola Arias, na Argentina.

1.4 Contexto de publicação: a revista *GESTOS*.

A *GESTOS – Revista de teoria e prática do teatro hispânico*, é uma revista acadêmica de divulgação científica e apresenta-se dentro do contexto hispânico, passando, longo dos anos, por transições de aspectos políticos. Segundo a análise de alguns exemplares publicados, a revista já alcinhou-se o recorte latino-americano

¹⁷ Fernando de Carvalho, (1954), é filósofo formado pela Pontifícia Universidade Católica do Perú, em Lima. Atualmente é jornalista e professor.

(ainda que, as produções brasileiras, e/ou em língua portuguesa foram anexadas à revista posteriormente ao emprego da identidade sócio-político de latino-americanidade). Depois, a revista converte-se em Ibero-americana, ao inserir as produções portuguesas. O histórico de publicações da GESTOS, vai de 1985 – ano de sua fundação – com edições bianuais até 2015. Sua última edição foi a de número 60, lançada em novembro/2015. A revista possuía sede no humanidades e era composta pelo colegiado dos cursos de Espanhol e Português da Universidade da Califórnia, na cidade de Irvine/EUA.

A primeira edição da revista foi publicada em 1986, e até a edição de número 40 a revista era exclusivamente impressa. A partir da edição número 41 a revista passou a ter circulação tanto impressa quanto digital, muito embora no site¹⁸ da GESTOS, estejam disponíveis as revistas apenas a partir da edição número 45 de abril de 2008. Paralelamente, o corpo editorial da GESTOS realizou a publicação de 18 obras, dentre elas:

- DE LA LUZ HURTADO, María. Teatro chileno y modernidade: identidade y crisis social. 1ª Edição. EEUU: Editora Gestos, 1997.

- PROAÑO GÓMEZ, Lola. Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano. 1ª Edição. EEUU: Editora Gestos, 2007.

- GEIROLA, Gustavo. Teatralidad y experiencia política en América Latina. 1ª Edição. EEUU: Editora Gestos, 2004.

- D'AVILA, G.; HODGE, P.; VILLEGAS-SILVA, C. (Ed.). Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008. 1ª Edição. EEUU: Editora Gestos, 2009.

Nota-se, tanto através das obras publicadas ao longo dos anos pela editora GESTOS, como também pelos debates, que cada edição da revista colocava em circulação um constante olhar autorreflexivo sobre a identidade do próprio grupo. Isso acontecia na medida em que sua identidade editorial partia dos estudos e autores que a revista dava a conhecer, o que permitia ao grupo repensar sua prática enquanto divulgava diversos trabalhos sobre as artes cênicas latino-americanas. Tal perspectiva resultou, por exemplo, na sua posterior abertura às artes cênicas do Brasil e, também à iberoamérica, ao inserir Portugal. Segundo Benedetto Vecchi, na introdução que faz

¹⁸ Gestos se encontra disponível em: <https://www.humanities.uci.edu/gestos/>

para a entrevista de Zygmunt Bauman em 2005, esse processo é característico dos envolvidos nos estudos pós-coloniais.

A obra peruana *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* – objeto de estudo deste trabalho – foi publicada, na categoria de <<texto inédito>> na edição (Ano 29, nº 58 de novembro de 2014 | Título: *Nuevas estrategias y memoria histórica*), de desta revista.

Uma síntese das resenhas críticas que dizem respeito ao *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, e que foram publicadas em duas edições da revista, será apresentada no capítulo 2 deste trabalho, são elas: Sobre o tempo que herdamos, por Claudia Tangoa e Sebastián Rubio – diretores e idealizadores do projeto –, e Trans/ações da memória no *PROYECTO 1980/2000, el tiempo que heredé* por Laurietz Seda, pesquisadora norte-americana.

Muito brevemente, trarei aqui do editorial de 4 edições da revista. O objetivo da análise é o de conhecer qual foi o espaço – semântico-pragmático – no qual foi publicado o texto da obra. A seleção de tais edições se deu em base a alguns critérios, como por exemplo, edição (Ano 23, nº 45 de abril de 2008 | Não possui título), por ser a primeira edição disponível na internet; edição (Ano 29, nº 57 de abril de 2014 | Título: *En los escenarios del mundo hispánico*, 2013), por conter o ensaio de Laurietz Seda; edição (Ano 29, nº 58 de novembro de 2014 | Título: *Nuevas estrategias y memoria histórica*), por ter sido a edição que publicou o texto da obra; e, edição (Ano 30, nº 60 de novembro de 2015 | Título: *Gestos transitórios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro*), por ser a edição final da revista, após este exemplar, o grupo GESTOS encerra as suas atividades.

A revista estrutura suas edições em quatro segmentos: o primeiro deles é o Ensaio, cujo objetivo, segundo a apresentação online da GESTOS, é estimular o desenvolvimento de teorias dramáticas e teatrais. Entretanto, a revista diz que em cada edição serão incluídos um ou dois ensaios exclusivamente teóricos, sem que estes façam necessariamente referência produção artístico-cultural hispânica (GESTOS, 2008, nº 45). Sobre isto, a revista reafirma que não recusa nenhuma estratégia, e que desde o princípio, tem dado certa prioridade aos estudos teatrais que dão importância ao teatro como fenômeno textual e espetacular. À continuação, a revista diz que também busca tratar de estimular os estudos que relacionam as produções teatrais com as culturas em que se produziram, e com as condições

históricas e sociais nas quais se desenvolveram essas culturas (GESTOS, 2014, p.11-13). Os três segmentos seguintes são, Texto; Resenha; e, Para a história do teatro, respectivamente.

Consta na apresentação da revista em sua página web, que o foco é estimular os estudos teóricos sobre o teatro, integrar e estabelecer o diálogo entre especialistas de várias disciplinas, dar a conhecer textos dramáticos inéditos e proporcionar materiais para futuras histórias do teatro. Outro dos seus objetivos é o de promover uma maior integração entre os espaços dos teatros da Espanha, América Latina e dos latinos radicados nos Estados Unidos da América, e que com o tempo, considerou-se necessário ampliar os interesses a Portugal e Brasil.

Segundo o editorial online¹⁹ da GESTOS, a maior parte das revistas tendiam a limitar-se a áreas específicas e, no mundo hispânico, não havia revistas com preocupações teóricas referentes ao teatro. As revistas existentes não tendiam a facilitar o intercâmbio entre as diferentes áreas. Entretanto, é possível encontrar a revista CONJUNTO (1964)²⁰, cuja apresentação anuncia que o seu propósito é o de estimular as expressões culturais da América Latina, especialmente aquelas que apresentam maior dificuldade de difusão, e que, por isso, foi criada. Fundada em 1964, a revista cubana estuda a cena latino-americana e caribenha desde uma perspectiva histórica, e sua consequente articulação com o contemporâneo. Publica artigos e ensaios especializados, entrevistas e críticas, e pelo menos um texto teatral de autores que sejam latino-americanos, ou caribenhos. A revista se diz acreditar em dois objetivos: oferecer um campo para difundir o que se produz no teatro e romper a ausência de comunicação entre teatrólogos. Todas as suas 186 edições estão disponíveis online na íntegra e gratuitamente. A CONJUNTO foi fundada pelo Manuel Galich, escritor, dramaturgo e político guatemalteco, que também foi ministro da educação e embaixador da Guatemala em diversos países da América do Sul. Em 1977, recebeu o prêmio Ollantay²¹ de Bogotá por parte da federação de festivais de teatro da América do Sul. Além de integrante do partido político Frente Popular Libertador.

¹⁹ Disponível em: (<https://www.humanities.uci.edu/gestos/spanish.html>)>> | último acesso em: 26/02/2020);

²⁰ CONJUNTO se encontra disponível em: (<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php> | último acesso em: 27/07/2018);

²¹ Ollantay ou Ollántay, é um drama escrito originalmente em Quéchuá colonial, de origem incaico – é talvez, o mais antigo registro da literatura quéchua.

Além da CONJUNTO, encontra-se disponível a revista de teatro da Associação Brasileira de Autores Teatrais – SBAT. Fundada em 1917, por dramaturgos, escritores e compositores, dentre os quais estão: Chiquinha Gonzaga, Viriato Correa, Odulvado Vianna, Luiz Peixoto, Oscar Guanabarro, Raul Penderneiras e João do Rio. É uma sociedade de utilidade pública, que administra e arrecada direitos autorais de seus associados. Associada à CISAC (Confederação Internacional das Sociedades de Autores e Compositores), em diálogo com organizações estrangeiras, promovendo a comunicação intercultural e sem fins lucrativos. A revista teatral da SBAT em circulação entre 1924 e 2002, foi bimestral em alguns períodos, trimestral em outros. Foi relançada em 2008, segue vigente e está no número 520. Desde 1944 cada edição da revista lança o texto de uma peça de teatro. O acervo está disponível no site da SBAT e no site da Biblioteca Nacional.

Embora as edições analisadas da *GESTOS* apresentem um corpo editorial múltiplo, com colaboradores de distintos países, trago o exemplo da edição nº 45, na qual, observa-se a lista dos correspondentes que contribuíram para o lançamento de dita edição, são eles: Heidrum Adler (Alemanha), Leonardo Azparren Giménez (Venezuela), José Roberto Cea (El Salvador), Daniel Gallegos (Costa Rica), Eduardo Guerrero (Chile), Roger Mirza (Uruguai), Osvaldo Obregón (França), Osvaldo Pelletieri (Argentina), Roberto Ramos-Perea (Puerto Rico), e María Francisca Vilches de Frutos (Espanha). Quando a relação é de colaboradores ou representantes, encontramos maior representação latina, mas na análise do núcleo duro, que é o corpo editorial da edição nº 45, essa proporção fica de 3 latinos para 12 não-latinos.

2. A ESCRITA TESTEMUNHAL.

Não existe maior agonia do que suportar uma história não contada dentro de você.

Maya Angelou

2.1 Primeira análise: o texto a partir da revista *GESTOS*

O intuito de trazer esses dados é pensar como se articula politicamente a revista norte-americana *GESTOS*, espaço no qual o texto do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* foi publicado pela primeira vez; em contraste com outras duas revistas teatrais que são produzidas desde e para América Latina. Neste exercício de análise é importante tentar identificar como e a serviço de quê ou quem se organizam as relações de poder, sejam elas, hegemônicas ou contra hegemônicas, evidenciadas no tensionamento entre teoria e prática dentro da revista e de que maneira isto reflete no texto da obra peruana.

Partilho do debate de que falar sobre arte, estritamente em termos técnicos não é suficiente para entendê-la. É necessário, justamente buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões humanas, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação. Por isso, me causa certo estranhamento, quando em sua apresentação, a revista *GESTOS* diz, em sua descrição online, que em suas edições são incluídos até dois ensaios exclusivamente teóricos sem necessária relação a textos provenientes do contexto hispânico.

Clifford Geertz (1997, p. 146), no capítulo 5, *Arte como sistema cultural*, evidencia que o processo de atribuição aos objetos de arte de um significado cultural é sempre um processo local, mesmo que as qualidades intrínsecas que transformam a força emocional em coisas concretas possam ser universais, ou seja, os meios através dos quais a arte se expressa e o sentimento pela vida que os estimula são inseparáveis. Pelo fato de que quando há um espaço na revista que se propõe a teorizar sobre o teatro latino-americano, mas a revista isenta-se de fazer referência à textos oriundos ao contexto hispano. Pode-se tirar daí duas conclusões: primeira, o teatro hispânico não é capaz de teorizar sobre sua prática, ou, segundo, que ainda

somos lidos como o exótico, o outro a ser estudado pelos intelectuais do hemisfério norte.

Frente à prática da construção desse “outro” é que Walter Mignolo (2000), em seu texto *Historias locales/Diseños globales: colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo*, postula a necessidade de um Paradigma Outro que estabeleça um pensamento crítico e utópico que se articule em todos aqueles lugares aos quais a expansão imperial/colonial negou a possibilidade da razão, do pensamento e de pensar o futuro, fosse através de uma lógica outra, uma língua outra e um pensamento outro. Sob esta ótica, a chave de leitura que apresenta melhor rendimento analítico para compreender a revista em análise é a da multiculturalidade. Uma vez que mantêm a lógica da construção de olhar o outro, como estrutura de poder.

Por isso, é imprescindível a necessidade de pensar o conhecimento como um espaço geopolítico, ao invés de pensá-lo como lugar universal ao que todos possuem acesso, mas somente alguns possuem a chave. Nesta reflexão, Mignolo (2000), chama a atenção para a importância da dupla tradução, que questiona o projeto da *diversidade* como *universalidade*. Tendo o desafio que a dupla tradução apresenta, como o de lidar e desfazer os lugares de poder assignados aos diferentes tipos de conhecimento, em relação a sua criação, reprodução e transformação.

Na tentativa de articulação dos estudos culturais, com recorte no pensamento decolonial, orientamos por um lado, a busca sobre como na obra, os jovens, por meio dos testemunhos, se organizaram para lidar com os lugares de poder – hegemônicos/legitimadores – que previamente constroem discursivamente o conflito armado interno, e, conseqüentemente, o impacto que essas narrativas possuem sobre as suas identidades. Conforme já apontado por Lúcerio (2018), os testemunhos perdem força justamente porque não foi explorada a potência dos espaços liminares, ou seja, seus encontros. Cada personagem está mais focado em seus próprios dilemas familiares e, conseqüentemente, em como o contexto sócio histórico os impacta, do que em reconstruir as narrativas sobre o período histórico e confrontá-la. Com exceção da personagem Carolina que busca justiça por sua irmã demandando o Estado.

Chamar a atenção para o conceito de cultura a partir da revista e em direção à peça, fornece combustível para pensar outros problemas. A diversidade enquanto

universalidade não é suficiente para desenhar uma matriz cultural, a multiplicidade de vozes precisa confluir, caso contrário, muito possivelmente os testemunhos serão lidos como 5 narrativas autobiográficas, perspectivas distintas de um mesmo contexto.

Segundo Pavis (2008, p.1), a encenação historicizada dos clássicos transmutou-se no que ele chama de Teatro Arte e que posteriormente, este daria lugar a um Teatro de Cultura(s). Ao entender que “a arte dramática tem, menos do que exprimir o real, significá-lo”. (BARTHES, apud PAVIS, p. 117, 2008). Me pergunto se o teor testemunhal no teatro documental, atravessado pelos estudos culturais, se inclinaria à perigosa tentativa de recobrir o real, ou de propor um espaço semântico-pragmático de significação e reiteração da memória? Mais do que qualquer outro espaço, o drama, enquanto sinônimo de ação e de conflito é o gênero que melhor oportuniza aos testemunhos, um diálogo, uma negociação com a memória?

Para pensar o projeto político da obra peruana sob o signo da contemporaneidade é preciso pensar o contemporâneo, como uma continuação das estruturas da modernidade, que por sua vez, apresenta-se como a reconfiguração das ideologias coloniais (Walter Mignolo, 2000). É propor uma leitura dos mecanismos de produção do conhecimento científico, e analisá-los criticamente. Observar que o processo de hierarquização do conhecimento, e o conhecimento propriamente dito, são indissociáveis, e, portanto, configuram uma instância de retroalimentação na qual o mito da globalização, enquanto multiculturalidade, invisibiliza inúmeras configurações culturais em detrimento de outras. Milton Santos, diz que pensar

em aldeia global para fazer crer que a difusão instantânea de notícias realmente informa as pessoas. A partir desse mito e do encurtamento das distâncias – para aqueles que realmente podem viajar – também se difunde a noção de tempo e espaço contraídos. É como se o mundo se houvesse tornado, para todos, ao alcance da mão. Um mercado avassalador dito global é apresentado como capaz de homogeneizar o planeta quando, na verdade, as diferenças locais são aprofundadas. Há uma busca de uniformidade, ao serviço dos atores hegemônicos, mas o mundo se torna menos unido, tornando mais distante o sonho de uma cidadania verdadeiramente universal. Enquanto isso, o culto ao consumo é estimulado. (SANTOS, M; 2008, p.9)

A falta da representatividade latina dentro da revista, e as inúmeras ressalvas encontradas na seção de debate e construção de teoria do teatro latino, de que os ensaios não necessariamente fariam referência a textos oriundos do contexto hispânico só evidencia que, se por um lado a representatividade pode ser uma faca

de dois gumes, no sentido de que, a presença de críticos latinos no corpo editorial da revista não necessariamente faria com que o conteúdo e o foco da revista fosse outro, mas a crítica ao material é completamente outra, tendo registrado a ausência destes.

Como colocou o geógrafo brasileiro Milton Santos, estes mecanismos de homogeneização como resultado de um processo exacerbado de internacionalização do mundo capitalista produz uma série de silenciamentos. As revistas aqui comentadas representam o trabalho árduo de um coletivo de profissionais, em sua maioria, docentes, investigadores e artistas. Cada uma delas atende a uma demanda e preenche um espaço, específico, muito importante de divulgação artístico-cultural e científica, de maneira regional e internacional. Logo, a apresentação de seus projetos editoriais, busca somente cumprir o papel de introdução, de possibilitar um pequeno olhar sobre o que as aproxima, e o que as distancia, no tensionamento das relações que permeiam a pesquisa e a divulgação das artes na América Latina. Obviamente, há muitas outras revistas, periódicos e anais de eventos acadêmicos que também realizam esse papel. Tendo contextualizado a dramaturgia peruana do período, o espaço de publicação da peça e os estudos anteriores sobre ela. Iniciaremos nossa análise sobre a disputa dos sentidos testemunhais na obra.

2.2 O Testemunho e o Testimonio

Para compreender a obra *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, e realizar uma análise crítica que, de algum modo parta das contribuições do que já foi discutido sobre ela e me permita constituir um novo olhar sobre este *corpus* e o que ele significa, é fundamental adentrar na discussão em torno do “testemunho”. Daremos início à discussão através dos estudos organizados por Márcio Seligmann-Silva em *História, Memória e Literatura – o testemunho na era das catástrofes* (2003). Irei agora sintetizar alguns raciocínios-chave do autor, dos quais compartilho e pretendo ter como princípio de leitura da peça de teatro peruana. São eles as noções de: testemunho, *testimonio*, teor ou função testemunhal e literatura de *testimonio*.

O testemunho, de acordo com o autor, é debatido desde 1960 na América Latina como campo teórico/social, e na teoria literária europeia e norte-americana, a noção de testemunho despontou como uma nova possibilidade de articulação entre o

histórico e a literatura. A narrativa testemunhal é marcada por uma disparidade entre evento e discurso, na qual o universal simbólico, não pode dar conta do “real”.

Segundo o autor (2003, p. 31), na tradição filosófica da Shoah, já havia a visão do testemunho como tarefa impossível, como fracasso (estética negativa – o indizível). Deste modo, a política da memória que marca as discussões em torno da Shoah possui um peso mais cultural que político. Ainda que não se possa quitar a teoria cultural, o seu caráter político que é teorizar sobre as relações sociais. Márcio Seligmann-Silva (2003, p. 34), aludindo a Jaime Concha, diz que após 1973 não se pode mais distinguir claramente entre o político e o literário, mas que ainda assim, não se deve confundir o testemunho, enquanto atividade que pode ser encontrada em vários gêneros, como a literatura de *testimonio* propriamente dita.

O *testimonio* – assim como o testemunho -, também vem sendo tratado desde 1960, na América Hispânica, e é um conceito da teoria do testemunho, que, por sua vez, surge da literatura/arte testemunhal pós-Shoah. Para Márcio Seligmann-Silva (2003, p.31), no *testimonio* ainda resta hoje uma forte influência da tradição de gêneros “clássicos” da representação, tais como a reportagem, a biografia, a hagiografia, a confissão e o testemunho bíblico. Será apenas no discurso pós-colonial, articulado dentro da retórica do hibridismo, sobretudo nos Estados Unidos, que fará emergir o teor não-representacionista da literatura de *testimonio*, tornando a “verdade” e a “utilidade” fundamentais na sua concepção. O que o autor quer dizer é que este é o momento no qual a corrente teórica dos estudos testemunhais cria uma ramificação que se distancia dos estudos memorialísticos, ou seja, ficcionais. Neste campo específico, o *testimonio*, apresenta-se como modalidade de contra-história, e nele, está presente a ideia de que, enquanto um campo teórico e social, o interesse é representar a vida não de uma pessoa em particular, mas sim de alguém exemplar. Muito comum nesta modalidade encontrarmos a ideia de *mártir*.

Ambas acepções, tanto o testemunho, quanto o seu desdobramento, o *testimonio*, segundo o autor (2003, p. 30), partem de objetos diversos e de realidades históricas distintas. Contudo, há semelhanças. Para o autor, as características fundamentais do testemunho e *testimonio* são as mesmas, o diferencial estaria sobretudo nas abordagens analíticas. As modalidades literárias do testemunho da Shoah e do *testimonio* tomam contornos diversos, justamente em relação ao leitor (leitor-ideal; público-alvo), e fazem com que o momento histórico seja o fator principal

na escolha dos termos *testemunho/testimonio*. Na sequência, o autor completa que o paradoxo básico da teoria do *testemunho/testimonio* localiza-se no âmago da ascensão do particular em detrimento do momento universal. Na obra de teatro é constante o movimento da memória entre o particular e o universalmente compartilhado entre os jovens e o público.

Na introdução do livro *História, Memória e Literatura – o testemunho na era das catástrofes* (2003), Márcio Seligmann-Silva propõe o conceito de Teor testemunhal, como um denominador comum entre *testemunho* e *testimonio*, através do qual se poderia observar um paralelo estrutural e semântico, além do respeito a uma moldura histórica comum (ambos conceitos receberam elaboração teórica a partir do final da década de 80, ainda que representem, cada um deles, realidades históricas distintas). No entanto, na década de 60 ainda se pensava o teor testemunhal como praticamente idêntico ao documental. Só aos poucos se foi firmando a noção de um gênero literário (2003, p. 30).

Seligmann-Silva (2003, p.34) aludindo ao pensamento de Jaime Concha, vai nos dizer que, em Bartolomé de las Casas já se encontra um “testemunho por excelência do drama da conquista”, um exemplo de que a “função *testimonial* pode coexistir com diversos gêneros, em roupagens e envolturas diferentes”. Seligmann-Silva diz que para Concha, não é possível distinguir entre o político e o literário do *testemunho*, entretanto, que não se deveria confundir a função testemunhal presente em vários gêneros, e a literatura de *testimonio*. Nesta, a verdade e a utilidade são fundantes do seu caráter de contra-história, de denuncia e da busca pela justiça.

No artigo *El testimonio en la revista Casa de las Américas*, o escritor uruguaio Alfredo Alzugarat traça um paralelo desde a obra do também uruguaio Ángel Rama, intitulada *Diez problemas para el novelista latino-americano*, publicada em 1964, ao perceber que no trabalho dos autores latino-americanos há

uma forte tendência ao documentarismo, às formas da reportagem quase direta, [...] à literatura testemunhal, à autobiografia mais ou menos encoberta. [...] Devemos notar, contudo – continua Rama –, que essa inclinação para a narrativa autobiográfica e para o documental não são patrimônio exclusivo das revoluções, mas sim [...] de toda mudança rápida, em todo mundo (ALZUGARAT *apud* ÁNGEL RAMA, 1994, p. 180).

Os autores uruguaios Rama e Alzugarat, o brasileiro Seligmann-Silva, e mais adiante neste trabalho, a argentina Pilar Calveiro também irão evidenciar que no campo dos estudos testemunhais, dentro da historiografia literária latino-americana, o testemunho é tido principalmente como *testimonio*. É dizer que, tradicionalmente recai sobre esta literatura, o caráter representacionista e não-ficcional. Além é claro, da atividade responsiva apontada por Rama, na medida em que, segundo o autor, o movimento de representação da experiência e do tempo histórico está associado a uma mudança brusca no paradigma social. A exemplo, o regime sandinista na Nicarágua que também foi responsável nos anos 80 por um significativo crescimento de testemunhos naquele país. O que, conseqüentemente, acarreta a partir dos anos 80, num maior manejo do testemunho enquanto seu caráter jurídico/histórico.

Acredito que uma das principais contribuições em se utilizar da referência local – latino-americana – nos estudos do testemunho se pauta, por exemplo, na possibilidade de compreender que talvez a atitude responsiva frente a mudanças bruscas de paradigma social atribuída ao *testimonio*, isto inclui sua associação aos conceitos de *verdade* e *utilidade*, aconteceria porque o *testimonio* como tal, seria configurado a partir do encontro de uma comunidade enunciativa que ainda reivindica uma reparação. A tentativa de narrar essa disrupção da vida e das relações sociais irá se construir desde uma coletividade, e, em alguns casos, há a necessidade de intermediação dessa multiplicidade de vozes. A comunidade, ou melhor dito, as comunidades enunciativas são observáveis desde o biodrama de Lola Árias, até o teatro testemunhal peruano e também no teatro documental brasileiro. Mesmo a construção do mártir, neste contexto, será orientada na ascensão de uma experiência particular como base orientadora, como descrição e parâmetro para a história de determinado grupo.

Neste aspecto, surge então a questão do mediador do testemunho (ou do “gestor”), que complexifica a “voz” testemunhal e traz em si a aporia do “complexo de dominação” do estudioso pós-colonial sobre as culturas latino-americanas, segundo Seligmann-Silva (2003, p. 35). De alguma maneira, os diretores do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* atuaram como mediadores dos testemunhos, na medida em que foram os responsáveis por reunir o grupo, delimitar os espaços de interação e depois conduzir a escritura do texto. Processo este que, termina por corporificar as experiências particulares dos integrantes do projeto cênico (em diferentes níveis de

elaboração simbólica), e as conecta com uma memória social sobre o mesmo período histórico. Tal aspecto será re-avaliado mais adiante.

O interesse, por parte dos intelectuais, em delimitar um gênero que catalogasse esse tipo de produção literária, surgida até então, a partir da década de 60 na América hispânica, acompanhou, ao mesmo tempo, o próprio processo de construção dos conceitos de testemunho e *testimonio*. Não obstante, evidencia-se que o estudo da memória se faz relevante à análise do *testimonio*, e logo, ao seu projeto político. Vale lembrar que, o termo está sendo discutido desde o campo literário, e não, por exemplo, desde a história, ou do direito, que são áreas que também vão se valer do signo para analisar e compreender a sociedade, e como muito bem aponta Márcio Seligmann-Silva (2003, *apud* CONCHA, p. 34), “após 1973 não se pode mais distinguir claramente entre o político e o literário” do testemunho. É válido lembrar que em 1973 no Chile acontece a queda da *Unidad Popular* e instaura-se o golpe militar.

Dito isso, é possível visualizar que no *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, o testemunho se dilata, e isso acontece na medida em que não tende apenas a um relato meramente descritivo sobre o conflito armado, tampouco é a prolongada elocubração de um sujeito sobre sua particular visão de mundo. A obra se preocupa em ordenar fatos históricos relevantes à trama, de uma maneira didática, faz uso de uma linha cronológica, a qual termina por evidenciar a sua função *testimonial*, é dizer, fica explícita a preocupação com a verdade e a utilidade, quase jornalística. E também é possível observar um exercício constante que reestabelece <<evento>> e <<discurso>> dentro do universo simbólico de cada um, uns com maior profundidade do que outros. Materialmente, estas estruturas discursivas se apresentam separadamente e com destaque no texto, como mencionado anteriormente, - CENA → Linha do tempo -, e reiteradas sob a égide dos estudos testemunhais, como duas modalidades possíveis do ato comunicativo de testemunhar.

2.3 Práticas e procedimentos testemunhais

O objetivo deste trabalho, e de alguns outros trabalhos que estudam manifestações testemunhais, não é a busca pela verdade no discurso, – a razão pode se vender ao poder não coercitivo do melhor argumento –, ou muito menos, a primazia pela autenticidade em detrimento do caráter literário dos enunciados. Além disso,

cabe ressaltar que o foco deste estudo não é exaurir a questão do testemunho, muito pelo contrário, é promover uma aproximação interdisciplinar e sensível ao tema relacionando-o ao teatro documentário. Entendo o teatro documentário como o gênero que melhor oferece condições de leitura do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, até o momento.

Marcelo Soler, desde uma análise de Pavis sobre a conceitualização do teatro documentário, vai apontar que a principal característica desta modalidade teatral é o trabalho dado ao documento – arquivo –, no processo de construção da tese sócio-política do(s) dramaturgo(s). O autor compreende como documento o “dato não ficcional de qualquer tipo de fonte [...], que não foi construído pela imaginação de alguém no intuito de criar uma ficção.” (SOLER, 2010, p. 51). Considerado uma das forças motrizes do projeto artístico-literário, dará condições de configuração do gênero – teatro documentário –, e que, conseqüentemente, permitirá que se dê ênfase a seus aspectos peculiares de criação e recepção.

Na obra peruana, foram vários os documentos utilizados na conformação da estrutura narrativa, dentre os quais estão: as cartas recebidas por Amanda durante o período de viagens de seu pai; fotos pessoais que cada um deles utiliza; e, seus próprios testemunhos a respeito das experiências vividas entre as décadas de 80 e 90 no Peru. O trabalho com o documento – enquanto mimesis da realidade –, no teatro gera algumas problemáticas.

O primeiro debate entre Marcelo Soler e Patrice Pavis diz respeito a apreensão do real, derivada do documento utilizado em projetos artísticos. Segundo Pavis (2008) o principal olhar sobre o documento se constrói sob a égide da sua autenticidade, ou seja, é necessário que haja uma comprovação, uma validação do documento. Entretanto, Soler evidencia que é delicado fazer uma direta associação entre um documento – arquivo – e um valor de autenticidade que tenha a pretensão de confirmar a realidade representada, justamente porque “a realidade abarca inúmeros momentos propositalmente construídos para determinados fins” (SOLER, 2010, p. 51). O autor continua, “a abordagem dada dentro da cena a esses momentos pode trazer à tona o mecanismo que os sustenta e que vai diferenciá-los da construção ficcional.” (SOLER, 2010, p.51).

Fernando de Trazegnies em seu artigo *La verdad ficta*, publicado no livro *História, memória y ficción* (1996), chama a atenção com duas colocações. A primeira

proposição do autor tece uma crítica ao debate do valor de “real” atribuído ao testemunho enquanto uma estrutura de representação. O autor não nega que de fato há maneiras de se aproximar do “real”, ele advoga é que não há representação da realidade que não tenha passado também, por um filtro de ficcionalização. Segundo ele, “toda representación, aun aquella considerada como más realista o rigurosa, implica, entonces, una certa dosis de invención, de irrealidad.” (TRAZEGNIES, 1996, p. 40). A segunda proposição diz que, “La representación, para ser tal, tiene que deconstruir la realidad y crear un mundo distinto.” (TRAZEGNIES, 1996, p. 39).

Assim como não há memória sem esquecimento, não há realidade sem ficção, são instâncias intrínsecas a percepção de mundo, não são categorias antagônicas, são complementares. Do ponto de vista fenomenológico e psicanalítico, para Ricouer (2007), o esquecimento cria a memória, para Nietzsche uma memória sem esquecimento, é um sofrimento patológico, ou ainda, segundo Adorno o esquecimento da produção faz parte do fetichismo da mercadoria.

Ambas proposições de Trazegnies vão ao encontro desta pesquisa, no sentido de que ajudam a compreender que os testemunhos podem ser abordados desde a sua textualidade, ao mesmo tempo que reconfiguram materialmente a nossa relação com a história. A ambivalência do testemunho, esse lugar entre a ficção e a não-ficção funciona como uma ponte, que a todo momento nos remete a um lugar outro para além do enunciado, um tempo outro, uma experiência outra, uma história outra, um contínuo dilatamento do estado de presença do testemunhante que, ao final, tem como cúmplice a própria linguagem cênica, que converte o testemunho, em ação, em acontecimento para o espectador.

Por exemplo, tenho observado que, muito frequentemente, o estado de presença dos sujeitos testemunhantes no teatro documentário gera um cadafalso, é dizer, diferentemente de outros espaços no qual o testemunho se manifesta, o teatro faz com que no processo de recepção da obra, seja por críticos, ou pelo público em geral, atribua-se um valor de autenticidade à priori aos testemunhos. Esse fenômeno se dá porque o testemunho alcança o público diretamente, e a presença do sujeito testemunhante converte o testemunho num acontecimento, instância que o distancia da ficção de uma maneira menos crítica. Sobre isso, o dramaturgo brasileiro e teórico do teatro documentário Marcelo Soler vai dizer que

Os fatos, tais como aconteceram, trazidos pelo depoimento de pessoas que os viveram, carregam uma força dramática diferente da conseguida pelo dramaturgo que elabora as falas já visando à construção de um texto para o teatro. O impacto sobre a sensibilidade dos espectadores passa a ser outro. Partilhar com plateias as experiências de quem viveu as atrocidades do regime nazista por meio de narrações, ratifica uma postura política de preservação da memória e de convite à reflexão sobre o passado, para estabelecer pontes para o presente (SOLER, 2010, p. 58-59).

Assim como Agamben, Soler recorre à Auschwitz para ilustrar esse processo, e entender essa relação singular que se estabelece pela presença dos próprios sujeitos que enunciam, é um dos pontos que suscita reflexão desde a obra peruana. Tal reflexão é possível de ser desenhada a partir dos estudos testemunhais, ao menos, foi o caminho aberto pela própria obra, e, para isso, é preciso pôr em debate alguns teóricos que abordam o fenômeno testemunhal enquanto campo de estudo. Entre eles, destaco o trabalho do próprio Giorgio Agamben, no qual o autor versa sobre o arquivo e a testemunha em Auschwitz. Ao perguntar-se sobre o quê faz, e como faz, o sujeito que testemunha sua experiência. O autor entende que o testemunho

é inerente à língua como tal, precisamente porque atesta o fato de que só através de uma impotência tem lugar uma potência de dizer, a sua autoridade não depende de uma verdade fatural, da conformidade entre o dito e os fatos, entre a memória e o acontecido, mas, sim, depende da relação imemorable entre o indizível e o dizível, entre o fora e o dentro da língua. A autoridade da testemunha reside no fato de poder falar unicamente em nome de um não poder dizer, ou seja, no seu ser sujeito. O testemunho não garante a verdade fatural do enunciado conservado no arquivo, mas a sua não-arquivabilidade, a sua exterioridade com respeito ao arquivo; ou melhor, da sua necessária subtração – enquanto existência de uma língua – tanto perante a memória quanto perante o esquecimento (AGAMBEN, 2008, p. 157).

Ao apresentar o testemunho como um território limiar, um espaço entre o dito e os fatos, a memória e o acontecimento, mas principalmente, entre o indizível e o dizível, Agamben nos dá a entender que o testemunho extrapola a narrativa pessoal, ou seja, o biográfico. É difícil cogitar que algo possa existir apenas na impossibilidade da sua própria existência, porque não lhe é, por exemplo, permitido existir. Para o autor, o sujeito testemunhante é tido como um espaço vazio, um espaço que pode, ou não, ser preenchido por um ser, e no qual, o sujeito do testemunho estaria

constitutivamente cindido, só tendo consistência na desconexão e na separação (2008, p. 151), ou seja, é sujeito de uma dessubjetivação.

A voz do sobrevivente é extremamente válida e necessária. Contudo, devemos diferenciá-la do *dizer* desse sujeito cindido, que a partir do registro de um vazio bidimensional, composto de potência e impotência, e do qual emerge o testemunho, na perspectiva agambiana. Além disso, seu enunciado terá razão de ser, na ótica testemunhal, unicamente se vier a integrar a ausência de quem não pode, ou não pôde, dar o próprio testemunho (2008, p. 151). O autor chama essa imbricação de vozes, de quem está presente e de quem está ausente, de quem pode e de quem não pode existir no ato testemunhal, – existe como impossibilidade –, de unidade-diferença. Esta categoria é tida por Agamben como indissociável ao testemunho, se o observamos como um fenômeno enunciativo.

Para o filósofo italiano, as dimensões da potência e da impotência dizem respeito a operadores de subjetivação e dessubjetivação, respectivamente. À potência lhe é atribuída o caráter de possibilidade (poder ser), e o caráter de contingência (poder não ser), enquanto à impotência, é atribuída o caráter de impossibilidade [não (poder ser)], e o caráter de necessidade [não (poder não ser)], (2008, p. 147-151). Para Agamben “o testemunho é uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer” (2008, p. 147). Deste modo, uma das possibilidades hermenêuticas de compreensão desse processo é imaginar que o “real” irrompe no testemunho através do atravessamento da impotência – aqui compreendida como impedimento/obrigação –, no sujeito que enuncia.

A teoria de Agamben se justifica na pesquisa no momento em que fornece ferramentas para organizar a abertura do texto. Até então, era uma questão decidir qual seria o procedimento na abordagem da obra, se a consideraríamos como uma unidade testemunhal, ou se cada voz deveria ser observada particularmente. Entendemos que uma abordagem não necessariamente elimina outra, tudo dependeria da ênfase do estudo. Entendemos que, além de observar que os enunciados dos jovens não confluem, um deles apresenta características distintas. Apenas Carolina manifesta um enunciado, sob a ótica de Agamben, que apresenta uma potência que adquire realidade mediante uma impotência de dizer.

Para que a análise da peça de teatro *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, possa avançar dentro da perspectiva testemunhal, é preciso ter estabelecido

alguns postulados, tais como, a obra faz referência à um período histórico, com tempo e espaço bem definidos, embora faça um recorte dos agentes envolvidos, quem narra são estes cinco jovens de classe média/alta peruana. Eles e elas não são os protagonistas diretos em seus enunciados, eles/elas são familiares de personalidades diretamente envolvidas no conflito armado interno peruano, ou, como encontrado na bibliografia peruana sobre o assunto, o terrorismo de Estado, que compreendeu as décadas de 1980 a 2000. Seus enunciados se constroem a partir do pessoal, de um lugar muito específico e singular, do filho de, da filha de, da irmã de. Portanto, é pertinente a reflexão de Pilar Calveiro no que diz respeito à necessidade de se abordar eticamente o testemunho histórico, e a trago aqui, justamente, porque a peça se apresenta sob o signo do testemunho. Calveiro então, diz que o

Testimonio es una construcción reflexiva de una experiencia particular, la del sobreviviente, con capacidades distintas de descripción e interrogación, según sea el caso. [...]. Reflexionar sobre las propias responsabilidades en lugar de construir discursos auto-justificatorios, así como tener consciencia del otro que escucha y darle un lugar de consideración (CALVEIRO, 2006. p. 82-84).

A partir da contribuição de Calveiro, é preciso pensar que os enunciados testemunhais partem de um processo de autorreflexão sobre uma experiência particular, e que, além disso, estão presentes na consideração pelo outro, quem escuta, e a abordagem ética do discurso. Com a confluência das perspectivas de Calveiro e Agamben, os depoimentos dos cinco jovens nesta peça, precisam ser divididos em duas categorias, em duas modalidades enunciativas, – nenhuma entendida como superior à outra, apenas distintas –. Seriam elas, por um lado, um enunciado sem direta relação à uma verdade fática, ou seja, o oposto da noção de *testimonio* trazida por Seligmann, e também oposto às considerações de testemunho por Agamben, porque não há registro de um impedimento de dizer, ou uma obrigação que atravessasse o dizível, em outras palavras, não há irrupção do “real”. Entende-se e nota-se muito claramente a força do caráter subjetivo da narrativa que, possui um contexto histórico como pano de fundo, e poderia interessar-nos os efeitos de sentido e/ou estéticos que esta modalidade gera, mas o foco desta pesquisa recai justamente na outra modalidade.

Por outro lado, há uma modalidade de enunciado que tem a capacidade de se conectar com os conhecimentos prévios, com a memória do público, algo que ganha

força por estar inserido num contexto histórico, mas que em certa medida o ultrapassa, ao resignificar com o público as categorias de verdade e utilidade, intrínsecas ao *testimonio*. E também se relaciona com os sujeitos que foram impedidos de dizer. Neste ponto, distingue-se narrativa pessoal e testemunho. É importante observar que o testemunho se organiza por meio da narrativa pessoal, mas não necessariamente uma narrativa pessoal terá viés testemunhal. A intenção não é diminuir, ou de alguma forma subtrair importância ou atenção ao “trauma” de quem manifesta uma necessidade de narrar, ambos espaços são válidos, tanto o da narrativa pessoal, quanto o do testemunho, mas o objetivo é justamente o de desvelar e desfazer o lugar comum em que é posto o testemunho quando é associado, única e estritamente, à narrativa pessoal. A narrativa pessoal está presente no testemunho, mas nem toda narrativa pessoal pode ser considerada testemunhal. Dito isso, inclusive observa-se que testemunha-se de diferentes modos. Conforme Agamben:

Nessa perspectiva, também o significado de “testemunha” torna-se transparente, e os três termos que em latim expressam a idéia do testemunho adquirem, cada um deles, a sua fisionomia própria. Se *testis* indica a testemunha enquanto intervém como terceira na disputa entre dois sujeitos, e *superstes* é quem viveu até o fundo uma experiência, sobreviveu à mesma e pode, portanto, referi-la aos outros, *auctor* indica a testemunha enquanto o seu testemunho pressupõe sempre algo – fato, coisa ou palavra – que lhe preexiste, e cuja realidade e força devem ser convalidadas ou certificadas. [...] O testemunho sempre é, pois, um ato de “auctor”, implicando sempre uma dualidade essencial, em que são integradas e passam a valer uma insuficiência ou uma incapacidade (AGAMBEN, 2008, p. 150).

Identifico, na obra de teatro, características que fazem ressaltar o enunciado de Carolina, dentro da lógica do sujeito *superstes*, diferentemente dos demais enunciados, que ao meu ver, configuram-se mais biográficos, do que, testemunhais. Lembrando que, segundo Agamben pode-se testemunhar – a princípio – de três maneiras e que entre elas, o testemunho do *superstes* diz respeito a alguém que sobreviveu à uma situação-limite, e, portanto, pode contá-la. O testemunho do *testis*, se refere à alguém que não foi envolvido no fato, presencia uma situação e compartilha desde a sua observação, e por fim, o testemunho *auctor*, ou testemunha solidária, é a testemunha que se solidariza com um testemunho preexistente.

Talvez à Carolina possa-se atribuir uma dupla função testemunhal, ela é testemunha (*testis*), do sequestro, assassinato e tentativa de apagamento da sua irmã

na história do conflito, ao mesmo tempo que é testemunha (*supertes*), do toque de recolher, das perseguições na rua, da militância e das marchas pela paz contra o regime autoritário vigente na época. Imagino então que, cada testemunha que haja experienciado um evento-limite que tenha afligido uma coletividade, articule ambas categorias à medida que também fala por um outro. Sua posição de *testis* e *supertes* pode ser vista nas seguintes passagens, quando Carolina se mostra dentro do contexto peruano da época:

CAROLINA: **el Perú** atravesaba una de las crisis económicas más grandes de su historia: escasez de alimentos y otros productos básicos, y una inflación que llegó al 2.775% en 1989 (RUBIO; TANGO, 2014, p. 155).

[...]

CAROLINA: lo único que **sabíamos** era que un destacamento militar había irrompido en su universidad, sequestrándola... (RUBIO; TANGO, 2014, p. 161).

[...]

CAROLINA: ...todos en casa **teníamos** que usar pañoletas blancas (RUBIO; TANGO, 2014, p. 165).

[...]

CAROLINA: ...**nos siguieron** por varias cuadras... (RUBIO; TANGO, 2014, p. 167).

[...]

CAROLINA: ... Siempre tuve cuidado de las fotos **durante las marchas**, los plantones... (RUBIO; TANGO, 2014, p. 170).

[...]

AMANDA: ... mis papás, cada uno por su lado, trataron de adiestrarme sobre cómo lidiar con los gases lacrimógenos. Mi papá trató de enseñarme a usar la máscara antigás que trajo del Golfo Pérsico. Mi mamá me dijo que llevara un pañuelo y una botella de agua, que mojara bien el pañuelo y respirara por ahí (RUBIO; TANGO, 2014, p. 159).

Da mesma maneira pode ser observado quando Carolina se refere ao sequestro da sua irmã, ao de um grupo de estudantes, e ao de um professor da universidade La Cantuta, realizado por um grupo paramilitar; ou quando refere-se ao medo que a população tinha de utilizar a cor vermelha e serem confundidos com “comunistas” na rua; também no momento em que foram perseguidas na rua, ela e uma amiga, pelos agentes do Serviço de Inteligência Nacional peruano (SIN). Estes enunciados ajudam a entender o testemunho de Carolina, e neste ponto, também o de Amanda como *testis*, como registro de conexão da voz do sujeito que testemunha, à outra configuração de comunidade, neste caso, à sociedade civil peruana que se organizou e construiu o movimento de marchas pela paz e democracia. (grifos meus).

Segundo Márcio Seligmann-Silva, outra perspectiva testemunhal ganha ênfase com a categoria do *superstes* latino, é justamente a figura do *mártir*. Embora ele diga que, “não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal.” (2003, p. 48). Com essa proposição o espaço limiar entre o que seria considerado – narrativa pessoal – e – testemunho – são redesenhados na obra *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, ao criticar o nosso olhar que pode privilegiar o testemunho do sobrevivente, em detrimento das outras modalidades testemunhais.

Se o testemunho também pode ser entendido para além do registro de uma impossibilidade discursiva em determinada enunciação, tal como propõe o autor ao aludir a George Perec, quando diz que “o indizível não está escondido na escrita, é aquilo que muito antes a desencadeou”, Seligmann-Silva reitera que o marcador de uma *impossibilidade* continua na raiz do testemunho. O que é difícil delimitar é justamente o território dessa impossibilidade dentro do enunciado, na medida em que aquela(e) que testemunha se relaciona de um modo excepcional com a linguagem (2003, p. 48).

A raiz dessa relação excepcional, entre sujeito cindido e a linguagem, apontada por Seligmann-Silva, – que o faz a partir de Agamben –, na qual, não necessariamente o registro de uma impossibilidade de dizer depreende obrigatoriamente de um enunciado dado (obra). Como distinguir o testemunho de outras manifestações discursivas? E mais, qual o papel do público frente ao *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* e as demais obras que se apresentam testemunhas? O testemunho, enquanto teor/função, em determinada obra, estaria vinculado a um contexto paratextual ou metatextual, dependendo não só da obra, mas também do movimento de associação/articulação do leitor/espectador com o contexto de circulação/produção de dito enunciado? Entendo e compartilho da posição do autor ao dizer que a literatura sempre tem um teor testemunhal, mas a minha preocupação, talvez um pouco ingênua, dada minha recente abertura ao tema, é quanto à relativização do testemunho. Quanto mais abrangente se torna o conceito de testemunho, menos rendimento analítico, para estudar e compreender seus processos formativos, possuímos.

Até o momento, as contribuições dos estudos do testemunho indicavam uma possível distinção entre o testemunho de Carolina e dos demais integrantes da obra

peruana (Manolo, Lettor, Sebastián e Amanda). Esta separação aparentemente se mantém se a categoria de análise for a postura autocrítica na construção dos seus respectivos enunciados, isso, segundo os autores que vimos anteriormente. Mas, se a análise se orientar pela revisão da categoria da Impotência, de Agamben, que é marcada pela necessidade e a impossibilidade de testemunhar, feita pelo autor brasileiro Seligmann-Silva, a separação dos enunciados já não é possível, pois, se o leitor reconhecer que o indizível não necessariamente está escondido na escrita, não é possível quitar o lugar do testemunho aos outros jovens. Apenas poderia-se destacar que o registro da impossibilidade de dizer deles, se houver, passa por outra instância.

Numa primeira tentativa de entender o surgimento destas questões, lembro-me das aulas de Teoria Literária, a cargo do professor Dr. Judson Lima, naquele momento líamos Humberto Eco, mas precisamente, a obra *Narratologia: Lector in Fabula* de 1986, na qual, encontramos a seguinte passagem:

Como aparece na sua superfície (ou manifestação) linguística, um texto representa uma cadeia de artifícios de expressão que devem ser atualizados pelo destinatário. [...] No que concerne à sua atualização, um texto é incompleto, e por duas razões: a primeira não se refere apenas aos objetos linguísticos que nos propusemos a definir como textos (cf. 1.1.), mas qualquer mensagem, inclusive frases e termos isolados. Uma expressão permanece puro *flatus vocis* enquanto não for correlacionada, com referência a um determinado código, ao seu conteúdo convencionado: nesse sentido, o destinatário é sempre postulado como o operador (não necessariamente empírico) capaz de abrir, por assim dizer, o dicionário para toda palavra que encontre e de recorrer a uma série de regras sintáticas preexistentes para reconhecer a função recíproca dos termos no contexto da frase (ECO, p. 35, 1986).

O texto testemunhal é sempre incompleto, seja pela ausência de outras vozes, quer seja pela cisão simbólica que enfrenta o sujeito testemunhante, ou pela escolha da categoria de análise a cargo do leitor. O testemunho é portanto, incompleto, pois depende do destinatário, que pode ser tido como propõe Eco, um *operador* capaz de correlacionar – neste caso – o caráter testemunhal a dada obra literária. Em tal sentido, o teor testemunhal sempre presente na literatura, como apontado por Seligmann-Silva, se não puder ser correlacionado pelo leitor, como sinaliza o próprio autor, não existe. É dizer, toda literatura é potencialmente testemunhal, dependendo sempre, do que Bakhtin também apontou como dialogismo, a relação que se

estabelece entre texto e leitor. Eco põe em questão *frases* e *termos*, exemplos de elementos coesivos que são necessários para a fruição do texto. Mas o sentido também precisa ser atualizado pelo leitor, não numa perspectiva simplista que resulte na busca do que o autor “quis dizer”, mas pensar materialmente o sentido que se depreende da estratégia textual desse autor, do seu gesto de criação.

Outra abordagem que alimenta essa discussão, é pensar que o testemunho como documento pode ser lido como dado não ficcional, e ficcional por sua vez. Através do que propõe o brasileiro Marcelo Soler. Um documento ficcional, aplico a tese ao testemunho, surgiria “como representação de algo imaginado, mesmo que a partir de fatos reais, para a construção de uma ficção. Portanto, é a representação (captação) da representação (dado em si)”, no caso específico do teatro documental, esta representação ainda passa pelo processo de criação cênica. (SOLER, 2010, p.51). Não é o que o autor postula, mas depreendo a partir do seu raciocínio, que o leitor precisará encontrar o dado em si, ao qual a literatura testemunhal baseada em um dado ficcional faz referência.

Mais uma vez, não é uma análise maniqueísta de certo e errado no trabalho literário, muito pelo contrário, a literatura possui uma tradição e referências no labor com romance-histórico, por exemplo, que vão muito além. A ideia aqui é retirar o testemunho do lugar do mero registro, cada vez mais inclino-me a entendê-lo como a impossibilidade, o atravessamento de uma violência no registrar, lembrando que o sujeito testemunhante possui capacidades distintas de descrição e interrogação.

Logo, se o arquivo ficcional pode ser considerado um documento no teatro documentário, por ser uma forma de captação de determinado dado em si, de modo que, o documento não ficcional seria o dado diretamente extraído da realidade, o que se está observando então não é apenas o dado extraível do mundo da vida, é, além disso, um estudo da mediação dessa coleta de dados. De um lado estaria a informação objetiva, e de maneira indispensável, a leitura dela. Mas, se pensarmos que as atividades humanas estão sempre mediadas pela linguagem, não há acesso direto à informação, ao dado, à experiência vivida, ou à memória. Se consideramos que a linguagem é

Um conjunto complexo de processos – resultado de uma certa atividade psíquica profundamente determinada pela vida social – que torna possível a aquisição e o emprego concreto de uma língua qualquer. Usa-se também o termo para designar todo sistema de

sinais que serve de meio de comunicação entre indivíduos. Desde que se atribua valor convencional a determinado sinal, existe uma linguagem (CUNHA; CINTRA, 2001, p. 1).

Se ambas relações são mediadas pela linguagem na utilização/acesso ao documento, seja ele ficcional ou não, a ênfase estabelecer-se-ia nas distintas práticas e procedimentos inerentes a tais negociações. O arquivo, no teatro documentário, corroborará com estratégia adotada pelos dramaturgos, em comum acordo com “donos” do testemunho, na construção do sentido. A negociação – relação entre o documento e a realidade –, acontecerá de maneira deliberada, ou seja, parcial. É extremamente importante ressaltar que o testemunho lido como documento, nesta obra específica, é a confluência de um relato oral constituído no âmbito da memória, com a vida material do sujeito. Logo, as fotos, as cartas, as roupas, e qualquer outro material utilizado na peça cobram um lugar ímpar como documento, exatamente por estar acompanhado pelo o que os seus proprietários têm a dizer e sentem sobre eles.

Esta mediação depende ainda mais da cooperação ativa do leitor, ela não está dada, muito pelo contrário, está camuflada. O documento como tal, nesta modalidade enunciativa particular que é o testemunho, dependerá da contínua cooperação do leitor para cobrar razão de ser, dentro de uma perspectiva literária. Pensando no fazer artístico, Soler aponta que

A arte é uma forma de percepção da vida, ao criar formas sensíveis que interpretam o mundo, abrindo caminho para o conhecimento. O sentir do “estar no mundo” é reelaborado pelo artista, que formaliza simbolicamente seu testemunho. Logo, toda criação artística refere-se ao testemunho dos envolvidos sobre algo que os incomoda sensivelmente. O objeto artístico, enquanto criação, documenta um sentir (no caso das elaborações coletivas como o teatro, os *sentires*) que se insere num tempo e espaço, de alguma forma, manifestados na obra (SOLER, 1974, p. 31-32).

O ponto crucial da reflexão de Soler está na refutação de que o documentário é uma apreensão direta e neutra da realidade, uma vez que o entende como um discurso articulado sobre o mundo (SOLER, 2010, p. 52), mesmo que o processo de criação artística-documental seja pautado numa pesquisa histórica, que segundo ele, é a base do labor documental. Atentando para o fato de que, tal pesquisa se relaciona com o documento não com o objetivo de construir uma mera reprodução da realidade ou uma total negação de elementos ficcionais (SOLER, 2010, p. 54).

2.4 Segunda análise: o texto e o testemunho

Segundo os diretores do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* a obra se constrói sob a égide do testemunho. Para podermos compreender e debater sobre esse argumento, é preciso observar de que maneira se organizam os testemunhos na obra. Para isso, veremos agora uma síntese dos enunciados desses jovens. O primeiro ponto é que todos eles possuem uma estrutura praticamente regular, que começa com a apresentação da configuração familiar, desde seus respectivos nascimentos, por exemplo: “*MANOLO: Julio de 1984, llega a la puerta de la casa de mi madre, mi “tía” Violeta. Llega a anunciar que ella también está embarazada de mi padre. Febrero de 1985, nazco yo, un mes después, mi hermana Andrea.*” (RUBIO; TANGO, 2014, p. 153). Em seguida, perpassam a infância e a adolescência, relacionando situações íntimas com o contexto sócio histórico, lê-se na fala de “*LETTOR: En 1999, el congreso habilita la re-reelección de Alberto Fujimori*²². *En ese mismo año, mi familia pasaba por una crisis económica y decide mudarse de Jesús María a Zarate.*” (RUBIO; TANGO, 2014, p. 155). À medida que o texto avança, vão se apresentando algumas situações conflituosas, como por exemplo:

SEBASTIÁN: Yo también tuve una discusión con mí padre, fue en el 2011. Bueno, yo tengo una banda y se nos presentó la oportunidad de tocar fuera del país. Me emocioné mucho y decidí dejar atrás muchas cosas para dedicarme enteramente a la música. Dejé la universidad y un par de negocios que tenía. Mi papá se preocupó mucho, lo cual es comprensible; se molestó y se negó a ayudarme. A raíz de eso, tuvimos una discusión fuerte y fue la única vez en esos 11 años que tocamos en el tema del video. Le dije que como pudo haberlo hecho, tuvo una oportunidad de hacer algo bueno por el país y en cambio de eso nos falló. Lo que yo hubiese hecho de estar en su posición. Pero bueno, yo lo perdono porque pienso que todos podemos equivocarnos y podemos corregir nuestros errores (RUBIO; TANGO, 2014, p. 170).

Tenho total compreensão de que a leitora e/ou o leitor deste trabalho pode se perguntar se os trechos trazidos aqui não estão fora de contexto, uma vez que são uma amostragem, dos enunciados. À raíz disso, aconselho, sempre que possível, à

²² Alberto Fujimori foi presidente do Peru de 1990 até 2000 (através do chamado auto golpe de Estado). Fujimori cumpre uma sentença de 25 anos de prisão pelos massacres de *Barrios Altos* (1991) e *La Cantuta* (1992), onde esquadrões da morte integrados por militares assassinaram 25 pessoas, incluindo uma criança, em uma suposta operação antiterrorista, durante seu governo.

leitura integral do texto da peça (anexo). Meu interesse é o de buscar pontos específicos nos enunciados que me permitam relacionar tais excertos com o todo da obra. Para entender o conflito que se apresenta na citação de Sebastián, é necessário saber que ele é filho de um ex-congressista peruano, e que seu pai foi identificado, através de gravações de vídeo, recebendo propina. Rumo ao final, as/os jovens indagam sobre o futuro,

AMANDA: La verdad es que no sé qué será de mi vida dentro de 10 años. Hace 10 años me hice esa pregunta y no estoy ni cerca de donde pensé que estaría. Tengo 31, dentro de 10 habré pasado los 40. Solo sé que para entonces espero haber encontrado las condiciones para formar mi propia familia y vivir en Lima. Lo demás, si soy directora, productora, si sigo desempleada o si mi carrera de actuación por fin me da de comer, ya no me estresa tanto. 10 años no son muchos y 40 tampoco (RUBIO; TANGO, 2014, p. 174).

Com reflexões sobre o futuro de cada um é que a peça termina, e cabe aqui ressaltar que esta mesma estrutura está presente na obra *Mi vida Después* (2009), da dramaturga argentina Lola Arias. Mas o objetivo de apresentar os enunciados é observar o que eles desvelam e de que maneira a categoria de testemunho, desde as reflexões de Agamben e Calveiro, nos ajuda a ler a obra.

Lembremos, para começar que o testemunho é visto como um ato de reflexão que não passa pela busca de uma autojustificativa, e que observa o lugar do outro, segundo Calveiro (2006, p. 82-84). E, para Agamben (2008, p. 157) é o registro de uma impotência que incide sobre uma potência de ser. Os enunciados de Manolo, Sebastián, Amanda e Lettor não necessariamente são testemunhais, na medida em que não trazem consigo nenhum deslocamento dos seus operadores subjetivacionais, e mesmo quando há a tentativa de transposição, de deslocamento do sujeito para o coletivo, através dos enunciados que situam seus conflitos pessoais no contexto social, tal relação não se dá de maneira direta, não há, ao menos na minha análise, a possibilidade de haver um espaço entre o enunciado e o acontecimento na maneira como estão apresentados no texto.

A exceção dessas narrativas pessoais está na jovem Carolina. Em 18 de julho de 1992, nove estudantes e um professor da *Univesidad La Cantuta*, dentre eles a irmã de Carolina, foram sequestrados e executados por um esquadrão de aniquilamento do serviço de inteligência do Exército peruano, denominado Destacamento Colina.

CAROLINA: No recuerdo bien el día, solo recuerdo que era diciembre de 1992. Hacía varios meses que mi familia había presentado un Hábeas Corpus para determinar el paradero de mi hermana que estaba desaparecida desde la madrugada del 18 de julio de ese año. Lo único que sabíamos era que un destacamento militar había irrumpido en su universidad, secuestrándola junto a otros estudiantes y un profesor. Esa tarde, llegó a casa mi tío José, traía la respuesta del Poder Judicial. Daba muchas vueltas y no quería decirnos a mamá ni a mí. Leí el documento. Era absurdo leer que ella no existía, que mi hermana no existía para el Estado. Empecé a alzar la voz mientras conversaba con mis padres: "No puede ser, cómo que no existió. ¿Quién durmió en el cuarto de al lado? ¿Quién compartió nuestras vidas todos estos años? Si para ellos no existe es porque se les debe haber perdido la documentación y tenemos que llevar su partida de nacimiento, su libreta electoral, su carnet universitario y demostrar que existe porque no es posible que te desaparezcan de un solo plumazo, ¿verdad?" Aquella noche debí comprender la magnitud de todo y decidí que no quedaría impune. Que mientras yo estuviera viva, haría todo lo posible para que se hiciera justicia, para que me dijeran dónde estaba y me devolvieran los restos de mi hermana. Dentro mío quise convencerme de que estaba en una pesadilla, en un mundo paralelo, absurdo, que pronto despertaría, que nada de esto estaba pasando, pero pasó (RUBIO; TANGO, 2014, p. 161-162).

O testemunho aglutina o sujeito na medida em que “as categorias da modalidade não se fundamentam – segundo tese Kantiana – no sujeito, nem derivam dele”. (AGAMBEN, 2008, p. 148). As categorias modais são as trazidas anteriormente, a saber, a possibilidade, a contingência, a impossibilidade e a necessidade; é dizer que o sujeito é o que se opõe nos processos em que tais modalidades interagem (2008, p. 148). Tal sujeito se fragmenta sob a interação dessas modalidades, que por sua vez versam sobre o que o sujeito poderia ou não dizer, o ser vivo em relação ao ser que fala. Carolina não é constituída apenas pela possibilidade da sua enunciação, ela é o lugar do jogo de poder no qual o indizível manifesta-se na ausência da sua irmã, no medo velado dos seus pais, na tentativa de silenciamento do Estado, o impedimento de enunciar dos outros sujeitos implicados, no que hoje se conhece como o caso *La Cantuta*. O testemunho dela é a impossibilidade de um testemunho outro.

Dentro desta proposta de leitura, é importante lembrar que pouco, ou nenhum resultado traz a discussão pura e simplesmente conteudista da obra. Entretanto, ao apresentar um conjunto de narrativas pessoais que são a todo momento atravessadas pelo contexto sócio-político dos jovens, a obra demanda um efeito de autenticidade,

de reconhecimento social, e conseqüentemente, político. As narrativas pessoais cobram sentido ao fazerem referência ao contexto social, o que corrobora à proposição de Lukács, na qual pergunta-se:

O elemento histórico-social possui, em si mesmo, significado para a estrutura da obra, e em que medida? Ou seria o elemento sociológico na forma dramática apenas a possibilidade de realização do valor estético (...) mas não determinante dele? (CÂNDIDO *apud* LUKÁCS. 2006. p.13).

A narrativa pessoal no teatro possibilita a realização do valor estético, ou o determina? Ao menos, no *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* o elemento histórico-social pode, em certa medida, ser significativo para a construção de um valor estético nas narrativas pessoais, uma espécie de estética do real, mais do que uma função ou teor testemunhal propriamente ditos. Isso acontece porque as referências a contextos sócio históricos pretendem organizar, - às vezes, sem relação direta -, as narrativas pessoais. Além disso, o jogar com a memória cultural do público sobre a estrutura sócio histórica produz um constante processo de resignificação desse elemento, que geralmente acarreta a validação ou refutação da autenticidade, da capacidade de exprimir o “real” na obra.

A partir disso, depreendem-se algumas questões. Qual a importância desse efeito de autenticidade para além dos estudos de recepção? No que isso difere este tipo de obra, de outras, principalmente no teatro? Se articula da mesma forma na abordagem das narrativas pessoais e do testemunho? Com relação ao testemunho, acredito que não seja determinante da estética da sua criação, como já apontado por Márcio Seligmann-Silva (2003), o testemunho na América Latina não questiona os limites e possibilidades da representação. Por outro lado, as narrativas pessoais, parece que sim, justamente ao propor a representação do “real”, não estou tecendo nenhum juízo valorativo, ou dizendo que as narrativas pessoais alcançaram a representação do “real”, muito pelo contrário, estou apenas reconhecendo que desde o biodrama, o teatro do oprimido, o teatro documental, à pedagogia da não-ficção, há um jogo com os limites e as possibilidades de expressão do “real” no teatro Latino-americano, através das narrativas pessoais, um jogo, com as possibilidades do representar.

Mas poderíamos supor que não existe efeito de autenticidade no teatro documental, se não houver narrativa pessoal ou testemunho? Não necessariamente, uma obra construída sobre diferentes arquivos, como por exemplo, reportagens, ainda cobram um efeito de autenticidade, sem necessariamente a presença de um sujeito diretamente envolvido. Com essa conclusão, acredito que o efeito de autenticidade seja determinante da estética documental, e esse efeito advém de distintos dispositivos e com distintos objetivos.

O recurso mais utilizado no teatro documental, e visto como uma das marcas deste gênero, é o grau de abertura do texto. Tal abertura funciona como alicerce às características de autenticidade e utilidade, primordiais à concepção de *testimonio*. A abertura do texto corresponde ao demandar de uma participação muito específica do público, ao suscitar neste o preenchimento das lacunas abertas pela perspectiva histórica. A memória destas pouco mais de duas décadas, período referente ao conflito armado interno no Peru, é o objeto de reconstrução dos jovens, mas paralelamente, também o faz a platéia. É dizer, este tempo foi vivido, claro que de diferentes maneiras, pelos cidadãos peruanos. Logo, ao abordar determinado evento histórico, de maneira direta ou indireta, a obra propõe algumas reflexões ao público, tais como: você lembra disso? Foi mesmo assim? Onde você estava nesta data? Você também perdeu alguém? Entre outras.

Seligmann-Silva (2003, p. 18) citando Levi, desenha duas possibilidades de construções testemunhais, duas maneiras de abordagem ao testemunho enquanto uma falta originária, seriam elas: a lamentação e a sobreidade. De modo parecido, Pilar Calveiro (2006, p. 82-84) alude a Edgar Morin, ao propor um entendimento do lugar do sujeito testemunhante através de duas prerrogativas: a utilização da experiência que embasa um discurso autojustificatório, e a construção de uma racionalidade autocrítica sobre a experiência. Para a autora, a utilização da experiência passa pelo transcendental, pelas experiências do corpo, e, pelo mundo da vida. E a racionalidade autocrítica passa pelo empírico, pelas experiências da cultura, e o mundo da ciência. Logo, tanto a lamentação como a autojustificação, são modalidades enunciativas das quais o sujeito pode fazer uso ao tentar lidar com uma ausência, uma perda. Entretanto, no que se refere ao estudo do testemunho, ambos os autores convergem no fato de que, epistemologicamente, o testemunho é um

sóbrio posicionamento autocrítico sobre a experiência do sujeito, e que vai se diferenciar nos planos formais e expressivos de outras proposições discursivas.

Dissemos anteriormente que não é o objetivo deste trabalho buscar a verdade ou o real nos testemunhos, muito embora precisamos reconhecer que a verdade e a utilidade são os eixos sob os quais o *testimonio* organiza uma perspectiva histórica. Dito isto, quais marcas nos ajudariam a diferenciar um enunciado autojustificatório e lamentativo, de uma proposta enunciativa sóbria e autocrítica. Uma vez que caberá ao leitor a tarefa de depreender do texto, através das marcas linguísticas da enunciação, um significado ou o outro. Por exemplo, vamos tentar ler o testemunho de Lettor sob a lógica deste problema, na CENA 14: *APAGÓN* (cada ator acende um fósforo e ilumina seu rosto enquanto diz o seu texto)

LETTOR: Yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película *Tarata* de Fabrizio Aguillar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer a Manolos. [...] Gracias a la película *Tarata* que me enteré para qué servían los masking tape en las ventanas. Era para que el vidrio no explote con las bombas.

SEBASTIÁN: A mí, mi mamá siempre me dijo que los masking tape en la ventana, servían para los temblores.

AMANDA: A mí, mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explico: “Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido.” (RUBIO; TANGO, 2014, p. 165-166).

À raíz da discussão anterior, não é possível saber, por exemplo, se Lettor estava internado na época do atentado em *Tarata*, se ele viu o filme que menciona, ou se foi após 3 anos que ele soube qual era o local de explosão da bomba, estes são elementos subjetivos e características que compõem o estilo da sua narrativa. Faz parte do pacto de leitura, acordo entre o leitor e a obra, a aceitação desses elementos dentro do universo proposto, até que se mostre o contrário. Mas também, a sua narrativa faz referência a lugares específicos de memória, são eles, o filme lançado em 2009, o uso de *masking tape* nas janelas, e o evento em si, que além de conectar seu relato aos de Sebastián e Amanda, principalmente, o conecta à memória social do público. E será o público através do seu repertório de conhecimento que irá validar ou não a sua narrativa como testemunho. O episódio *Tarata* foi a explosão de um carro bomba no bairro de Miraflores em 16 de julho de 1992, cuja autoria foi assumida

pelo grupo Sendero Luminoso, sendo este, o primeiro de uma série de ataques que culminaram na morte de 40 pessoas²³.

O efeito de autenticidade emerge justamente na possibilidade que o leitor/público (pessoas que tenham ou não experienciado o conflito armado) tem de visitar sua própria experiência particular, e neste movimento, completá-la, ressignificá-la, identificando os elementos da experiência social que é compartilhada entre testemunho e o próprio leitor/público. A partir desta relação identifica-se uma comunidade que se forma pela diversidade das experiências vividas e dos sentidos atribuídos a essas experiências.

Poderia parecer uma contradição, primeiro, digo que não é possível buscar o real ou a verdade no testemunho, mas depois enfatizo justamente os aspectos factuais dele. Mas a meu ver, o giro conceitual é justamente este. O testemunho a priori não descreve um evento, o contato da descrição desse evento com outra descrição gera intersubjetivamente uma aproximação ao evento testemunhado. Essas considerações estão pautadas em estruturas testemunhais específicas, como é o caso da obra em análise, ou seja, é polifônica, possui um contexto histórico aglutinador, etc.

Até o momento, parece-me que há divergência na definição do testemunho, diversas propostas artísticas referem-se conceitualmente ao testemunho, quando em seu *corpus* o material encontrado diz mais respeito ao biográfico, ou à narrativa pessoal, do que ao testemunho em si. Um dos fatores que contribuem para que isso aconteça é a permeabilidade do testemunho, a possibilidade de sua manifestação em diferentes gêneros proporciona um embate de perspectivas. Inclino-me a ler o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* como uma obra documental que articula diferentes arquivos, dentre eles o testemunho, que sob o espaço privilegiado do teatro, tenta estabelecer um diálogo necessário.

²³ Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Atentado_de_Tarata_de_1992> Acesso em 10 de novembro de 2019>.

3. MINHA VIDA, MEUS MORTOS, MEUS CAMINHOS TORTOS: COMUNIDADE, MEMÓRIA E PROVOCAÇÕES

Quando eu era mais jovem, podia lembrar-me de qualquer coisa, tivesse ou não acontecido; mas agora as minhas faculdades estão decaindo e em breve só serei capaz de me lembrar das coisas que nunca aconteceram.

Mark Twain

3.1 Comunidade e o simulacro da identidade

Para pensar a intersecção memória e identidade nos testemunhos, recorrerei primeiro à Roberto Esposito em *Communitas – origen y destino de la comunidad* (2012). O autor marca o conceito de comunidade enquanto uma práxis, afastando o termo de qualquer abordagem essencialista. Ajuda a entender a comunidade como uma instância de coexistência de sujeitos, o autor reitera que isso não significa fomentar processos de homogeneização, ao contrário, a comunidade é uma condição, antes de ser um valor em si. Segundo o autor, a categoria *nós*, compreende um *eu* que é mais ou menos latente.

Na peça, os cinco protagonistas denunciam um período histórico, no qual a marca da violência e corrupção geraram traumas na memória social da população em geral, entretanto, como se estabelece o vínculo entre os participantes do projeto? De que forma configuram uma comunidade, um *nós* que seja resultado da intersecção de seus testemunhos? Lembremos que na esfera social elas e eles não se conheciam, e que a coexistência deles é organizada através dos seguintes signos: geográfico – *Lima* –; temporal: 1980/2000, *el tiempo que heredé* –; e, familiar – cada protagonista representa a sua comunidade familiar –. O *eu* do discurso de cada um dos protagonistas está na grande maioria dos enunciados, referindo-se a relação do *eu* com um *nós*. Esse movimento acontece ciclicamente, é dizer, do *eu* latente no *nós*, e do *nós* que está latente no *eu*, não é linear.

Cada sujeito no projeto não se constrói enunciativamente enquanto um indivíduo, mais bem são vozes de diferentes comunidades, consequentemente, a convergência dessas cinco comunidades, constrói uma outra, a do Projeto. Este, por

sua vez, se insere em diversas outras comunidades, exemplo, na cena teatral limenha, em movimentos de revisionismo histórico, em produção teatral com projeção internacional, entre outras.

Porém, uma questão emerge justamente na tentativa de convergência das vozes destes jovens, ou seja, na apreensão do Projeto enquanto uma comunidade. Muito embora seja identificado que, no Projeto, cada personagem apresenta a linha discursiva de uma comunidade, estas comunidades não se relacionam diretamente umas com as outras, é dizer, suas narrativas são apresentadas, mas não se tocam, algumas comunidades não interagem. Esta ausência de diálogo entre as narrativas também foi apontada por Lucero Medina

Considero que esto es un punto criticable sobre el uso del testimonio en la obra, ya que limita las posibilidades del mismo al encerrarse solo en la experiencia subjetiva y no apostar por la potencialidad del encuentro mismo de las distintas versiones. Al fin y al cabo, referirse al futuro es también imaginar una versión de uno mismo. Más allá de la proyección temporal, lo esencial hubiera sido reafirmar un discurso coherente basado en el diálogo sin que esto signifique llegar a un acuerdo, apelar a las diferencias presentes a lo largo del montaje, que serán aquellas que recibirá el público (MEDINA, 2018, p. 44).

Esta crítica não diminui a relevância da obra, principalmente num contexto em que o conflito armado interno tampouco figura como um dos principais temas abordados na dramaturgia contemporânea do Peru, ou seja, a proposta da peça em si já é determinante para provocar reflexões sociais, no sentido de que inaugura um espaço. Sobre isso, Roberto Ángeles nos aclara que

Es extraño no encontrar una abundante producción en esta dramaturgia que incluya los temas de Sendero Luminoso, la violencia y la violación de los derechos humanos que se produjeron entre los 80 y el 92. Tal vez nos dio temor hablar sobre ello en voz alta, en un contexto político en el cual muchos fueron detenidos y privados de su libertad por hablar o preocuparse por dicha realidad y, finalmente, fueron acusados de apología o algo similar (ÁNGELES, 2010, p. 11).

A maneira com a qual a tímida produção dramaturgica peruana se refere aos temas do conflito armado, e assim, consegue subir ao palco, é através do teatro documental. A exemplo do disposto anteriormente pelo uruguaio Alfredo Alzugarat, ao relacionar o surgimento de atividades testemunhais a mudanças bruscas no paradigma social, na América Latina nos anos de 1970, o governo de Allende e a

ditadura chilena de 1973 também foram responsáveis pelo estabelecimento do gênero *testimonio*. Nas atas do *Colóquio sobre literatura chilena de la resistencia y del exílio*, publicadas em 12 de janeiro-fevereiro de 1979 na revista da *Casa de las Américas* – fundadora da revista CONJUNTO, mencionada anteriormente –, encontram-se passagens preciosas quanto à definição e historicização do gênero *testimonio*.

Desde uma perspectiva antropológica, e aqui faremos um breve aparte, podemos considerar que o teatro auspicia um ensaio para uma transformação social. É bem importante não confundir a ação *social*, à qual me refiro, com ação *dramática*, ambas de igual relevância ao estudo. A ação na dramaturgia é sinônimo de conflito, é o obstáculo que impede a personagem de conseguir o que quer. Aquilo que uma personagem quer motiva as suas ações, e o que resiste à sua obtenção gera o conflito. O conflito dramático distingui-se das outras modalidades de conflito. O conflito no romance pode ser livre arbítrio versus destino. O conflito de um poema pode ser juventude versus velhice, ou cidade versus campo. Mas, o conflito de uma peça situa-se entre o que alguém quer e aquilo que impede esse querer, o obstáculo (BALL, 2014).

Ao me referir à capacidade que o teatro possui de questionar as relações sociais, de colocá-las em conflito, e ensaiar uma resolução, quero dizer que ele, enquanto um projeto artístico-político, nos permite interrogar a realidade na qual estamos inseridos. E entender a história desde uma perspectiva material e discursiva, ao não naturalizar os poderes que conformam o contexto socio-histórico por meio de uma mera descrição deste. Mas que, esses poderes são mais que tudo, construções sócio-culturais, histórico-discursivas, e, político-econômicas. Ressalta-se que tal proposta ocorre dentro de uma perspectiva ética sobre o trabalho artístico, pois segundo a problematização realizada por Márcio Seligmann-Silva, e trazida anteriormente, frente a estetização da política, a politização da arte ainda serve a qualquer fim.

Numa provável intersecção entre a obra peruana e o teatro de Boal (1980), no qual a ação, por exemplo, que organiza o Teatro do Oprimido, é a de que o espectador não delega poderes ao personagem para que atue nem para que pense em seu lugar, ao contrário, ele mesmo assume um papel protagonista, transforma a ação dramática inicialmente proposta, ensaia soluções possíveis, debate projetos modificadores: em resumo, o espectador ensaia, preparando-se para a ação real. Por isso, e nas palavras

de Boal, o teatro não é revolucionário em si mesmo, mas certamente pode ser um excelente ensaio da revolução (1980, p. 124).

Sobre o ensaio desta comunidade, Jean-Luc Nacy no *Conloquium* de abertura da obra de Esposito (2012) diz que “*No se trata de nada = alguna cosa, sino de nada = la cosa misma del paso y del reparto, entre nos, de nosotros a nosotros, del mundo al mundo*”. Com o objetivo de tentar responder às perguntas colocadas neste capítulo, vamos adotar a não confluência das vozes dos jovens na peça, como condição de possibilidade da comunidade, é dizer que

en el sentido antiguo, y presumiblemente originario de *communitas*, debía ser <<quien comparte una carga (...). Por lo tanto, *communitas* es el conjunto de personas a las que une, no una <<propiedad>>, sino justamente un deber o una deuda. Conjunto de personas unidas no por un <<más>>, sino por un <<menos>>, una falta, un límite que se configura como gravamen, o incluso una modalidad carencial, para quien está <<afectado>>, a diferencia de aquel que está <<exento>> o <<eximido>> (ESPOSITO, 2012, p.29-30).

Logo, a observação de Lucero Medina sobre este “nada”, que se apresenta na ausência do diálogo entre os enunciados, poderia deixar de ser visto como a possibilidade de alguma atividade, mas como o registro de uma ruína, não como a chance de algo, mas a coisa em si. O autor ainda vai apontar que

En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar. No encuentran sino ese vacío, esa distancia, ese extrañamiento que los hace ausentes de sí mismos (ESPOSITO, 2012, p. 31).

A ausência de um princípio de identificação entre os jovens é um dos motores da obra de Claudia Tangoa e Sebastián Rubio, ao percebermos que “o todo imaginado é de fato mais irreal do que a soma das partes” (BAUMAN, 2005, p. 29). Em tal sentido, não há “cómo pensar el *puro vínculo* sin llenarlo de sustância subjetiva” (ESPOSITO, 2012, p. 44), e produzir uma redução do mesmo, um esvaziamento da comunidade. A comunidade não seria capaz de reconstruir a memória, ou a história, mas bem seria a condição de produção de um reencontro, um processo de reapropriação destes signos.

É dizer que, uma perspectiva reconstrutivista, associaria o papel da comunidade à “lógica da racionalidade instrumental (selecionar os meios adequados

a um determinado fim)” (BAUMAN, 2005, p. 55). Observamos na peça o contrário, uma perspectiva reapropriadora na medida em que as/os jovens inclinam-se à “lógica da racionalidade do objetivo (descobrir o quão atraentes são os objetivos que podem ser atingidos com os meios que se possui).” (BAUMAN, 2005, p. 55). Ao articularem distintos procedimentos de auto-observação, através da recordação, da memória, da coexistência como condição da comunidade, os jovens colocam na obra peruana, a identidade como “um objetivo, um propósito, em vez de um fator predefinido.” (BAUMAN *apud* VECCHI, 2005, p. 21).

Outra questão emerge na análise da peça de teatro peruana ao levarmos em consideração o Tempo no qual ocorre a configuração desta comunidade. Alguns autores, tais como: Roberto Ángeles, Juan Villegas, Gino Luque e Lucero Medina, apenas para citar alguns, identificaram que esta busca por uma “identidade”, e a profusão de testemunhos, quer seja no teatro ou fora dele, responderia a demandas levantadas num tempo específico: o contemporâneo – tempo no qual ocorreu o encontro das/dos jovens –. Contudo, e ao encontro do posto por Alzugart, Esposito vai dizer que

Pertenecemos desde siempre en cuanto existencia temporal: coexistência (...). Por eso no se le puede prometer ni anticipar, no se la puede presuponer ni destinar. No requiere una teología; tampoco una arqueología, dado que el origen está ya en su después, no es perfectamente contemporánea, es la apertura del ser que se da retirándose, y se retrae ofreciéndose, en la vibración de nuestra existencia (ESPOSITO, 2012, p. 47).

Através desta proporsição, Esposito critica e impossibilita qualquer tentativa de associação da categoria comunidade aos movimentos pós-modernos, pós-coloniais do século XX e XXI, ou às políticas identitárias, muito pelo contrário, segundo ele, a nossa organização em comunidades é tão primária quanto a nossa configuração de linguagem.

Podemos entender os processos de construção da identidade como sinônimo de uma batalha contínua, tal como sugere Bauman em sua entrevista à Benedetto Vecchi em 2005. E, assim, entender o teatro como um espaço de possível suspensão da realidade, ou quiçá, vê-lo como outra realidade possível, na qual Amanda, Carolina, Lettor, Manolo e Sebastián realizam um enfrentamento às suas respectivas (des)identidades, uma experimentação, através do processo de potencialização da

autoficcionalização. Benedetto Vecchi na introdução da entrevista, vai apontar que “muitos dos envolvidos nos estudos pós-coloniais enfatizam que o recurso à identidade deveria ser considerado um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história” (VECCHI, 2005, p.13).

A ambivalência com a qual a identidade é colocada por autores pós-colônias, tendo observado a crítica à pós-colonialidade feita por Walter Mignolo, faz com que tal debate suscite um maior aprofundamento que, infelizmente, não será possível realizar nesta investigação. Fica registrado, assim, que este capítulo, não tem o objetivo de fornecer uma resposta à complexa tarefa que é abordar os estudos da identidade. Tal importância é expressa, por exemplo, nas palavras de Zygmunt Bauman

Quando a identidade perde as âncoras sociais que a faziam parecer “natural”, predeterminada e inegociável, a “identificação” se torna cada vez mais importante para os indivíduos que buscam desesperadamente um “nós” a quem possam pedir acesso (BAUMAN, 2005, p. 30).

Em tal jogo, a disputa e a construção da identidade camuflam uma disputa discursiva pelo poder. Por isso, é identificável pontos que aproximam o teatro documental, o biodrama, e, especificamente, o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, ao teatro de Brecht. O dramaturgo alemão postulava um teatro didático, e assumia uma responsabilidade social com suas peças. As relações materiais da sociedade humana em suas obras estavam pautadas como métodos de compreensão e ação sobre uma realidade que enxerga que o mundo da vida não é isento de uma perspectiva histórica.

Sobre esse tema, cabe um pequeno aparte. Uma perspectiva materialista, histórico e dialética do Tempo que herdamos, passa pelo modo como a produção da vida material condiciona o processo da vida social, política e espiritual. “Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, inversamente, o seu ser social que determina a sua consciência.” (DURKHEIM *apud* MARX, 1977, p. 23). Tal paradigma está presente no teatro brechtiano, também de viés marxista, no qual os postulados dos estudos do materialismo histórico dialético possui muita força, principalmente no tratamento dado aos sujeitos como frutos dos seus respectivos contextos sócio históricos. Tal característica está presente na peça *Proyecto 1980-*

2000, *el tiempo que heredé*, desde o início, como por exemplo, na fala de Carolina, CENA 01: Herança

aunque un ser humano fuera clonado, es decir, si se hiciese una réplica exacta de uno mismo, esta copia no podría ser un nuevo yo. Esta copia tendría que experimentar las mismas situaciones, emociones y vivir el mismo tiempo histórico para ser igual al original (RUBIO; TANGO, 2014, p.153).

Preocupar-se pelo tempo que herdamos têm de vir acompanhado de uma proposta de intervenção, ao menos uma preocupação de não querer perpetuar o mesmo contexto histórico-social à outra geração, do contrário, reflete um posicionamento passivo do sujeito frente ao seu contexto. Pergunto, terão as/os jovens analisado de maneira responsiva, o que fazem com o tempo que herdaram? Somos resultado também das nossas ações frente ao tempo que nos coube viver. Isso implica questionar nossas atitudes; tenham sido elas proativas ou condescendentes, sem intenção de realizar nenhum juízo valorativo, muito menos relativizar, ou terminar por culpabilizar as vítimas por estarem inseridas em contextos de violência, seja ele o conflito armado peruano, seja ele qual for. Afinal de contas, uma das características das distintas práticas de desumanização de sujeitos é negar-lhes a ingerência de sua memória, do seu tempo, o que poderia não ser o caso de todos os jovens deste projeto.

O que tentamos esboçar é que herdamos o “*Tempo*”, mas também o constituímos, não existe sujeito alheio ao seu espaço-tempo, é uma ação protofundadora, e isso não quer dizer que seja uma relação equitativa, muito pelo contrário, observar o quanto podemos intervir no nosso contexto sócio-histórico nos constitui enquanto sujeitos. Toda estrutura de poder que não permite oposição é um regime de violência, e entendemos que o testemunho, por um lado, pode ser entendido como o registro de quem sobrevive, embora nem todas/os conseguem. Mas a frente, pensaremos a herança desta comunidade como a resistência ao arquivamento da memória.

3.2 Memória é obra de ficção

*Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.*

Carlos Drummond de Andrade

Como dito anteriormente, o texto da peça de teatro peruana *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* foi publicado na revista *Gestos* em novembro de 2014 na edição número 58 de subtítulo: Novas estratégias e memória histórica. Segundo a carta de apresentação escrita pelo diretor Juan Villegas, a reconstrução da memória histórica de tempos de crises sociais é uma tendência contemporânea, a qual, recorrentemente, vai interrogar os estudos da memória histórica. Villegas ainda aponta que a reconstrução da memória histórica constituiria o núcleo da obra peruana, na medida em que “a identidade dos ‘personagens’ está fundamentada na experiência ‘real’ dos atores” (VILLEGAS, 2014, p.13), e que assim, produz um impacto político. Sobre esta tendência, o diretor destaca que:

La reconstrucción de la memoria histórica de los periodos autoritarios por parte de las nuevas generaciones ya se ha transformado en una tendencia que se practica en varios países. Se constituye en una forma de teatro testimonial, e incluso documental, tanto en sus contenidos como en su realización escénica. Con respecto a esta última, se destaca la utilización de materiales de multimedia y narrativos. Un indicio de la preocupación por reconstruir la memoria histórica de periodos de gobiernos autoritarios no se limita a las circunstancias de América Latina (VILLEGAS, 2014, p. 15).

É interessante observar a associação da *memória* ao signo da *reconstrução*, este processo tão singular que atravessa os atores/personagens na obra documental, que em certa medida, recordam para esquecer e porque não conseguem esquecer, precisam narrar (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 15). A professora de estudos literários Aleida Assmann coloca a literatura como um dos caminhos que levam à memória, em seu livro *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), a autora identifica a memória como um dos cinco passos procedimentais para a retórica, à qual recairia a responsabilidade pela escrita do discurso. Outra proposição que pode exemplificar o labor memorialístico na peça é o entendimento da

memória como uma potência e não como um recipiente protetor, ou seja, uma oposição do procedimento de armazenamento com o processo de recordação, pois diferentemente do ato de decorar, o ato da lembrança não é deliberado (ASSMANN, 2011, p. 33).

Dentro do paradigma da recordação, a dimensão do tempo torna-se crítica. Para a autora, a recordação é a definição do processo de reconstrução da experiência pessoal, que parte de um “presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma reavaliação e uma renovação do que foi lembrado” pelo sujeito. (ASSMANN, 2011, p. 34). Analisemos este trecho da peça:

ESCENA 22: ETIQUETAS - Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañeros, estos las ven y las intercambian hasta que cada uno recibe la que se supone que le corresponde. Las etiquetas dicen "victimario" para Lettor, corrupto" para Sebastián, "vendido" para Amanda, "víctima" para Carolina, y "cómplice" para Manolo. Luego, van a la mesa y escriben una respuesta personal en la parte de atrás de cada etiqueta, respectivamente dicen "perdóname, papá," "idealista," "ignorantes," "nunca más" y "¿quién no?" Finalmente, toman las etiquetas y cortan cada letra para formar una nueva frase que dice "Vivo por reivindicar mi tiempo cálido." Toda esta acción es captada por la cámara de circuito cerrado y proyectada en las pantallas. Una vez que se lee la frase completa, se retira la proyección (TANGO; RUBIO, 2014, p.171-172).

Esta cena antecede a *CENA 23: MUERTE* e a *CENA 24: BÚSQUEDA DE UN CAMINO PRÓPIO*, logo, é possível inferir que a trama encaminha-se para uma espécie de fechamento. Nela encontramos todos os elementos abordados por Assmann: 1º) Está presente a experiência pessoal, manifestada através do teor testemunhal; 2º) O processo de recuperação da lembrança se dá desde o presente, na medida que cada um(a) apresenta uma síntese do que sobrou, do que herdaram; 3º) Ocorre a desestabilização desse conteúdo, dissolvendo-o e assim, reconstrói-se a relação com os agentes neste processo: a comunidade e suas (des)identidades. Percebe-se que essa reconstrução é possível, porque tais conflitos não estavam armazenados, pelo contrário, manifestavam uma latência.

É característico da peça, a sua distinção estrutural entre duas modalidades enunciativas, como trazido anteriormente, são elas: as *cenar* e as *linha do tempo*. Como Aleida Assmann aponta, a memória abordada desde a sua condição de potência, seria um lugar que pode ser controlado pela inteligência do sujeito, pela

razão, por uma vontade ou por uma necessidade de realizar uma nova disposição das lembranças. A memória, opositora ao tempo, poderia segundo esta tese, “dificultar a recuperação da informação (esquecimento) ou bloqueá-la (repressão)” (ASSMANN, 2011, p. 34). Logo, desde esta perspectiva, encontramos que a memória na peça seria o espaço responsável pela circunscrição de uma percepção/organização dos fatos históricos, representados cronologicamente através da linha do tempo, e o que escapa à esta disposição se inseriria no campo da recordação dos sujeitos.

Os autores Marcelo Soler (2010) e Fernando de Trazegnies (1996), ambos citados anteriormente nesta pesquisa, possuem trabalhos que mesmo localizados em diferentes áreas do conhecimento, vão sinalizar uma provável impossibilidade de distinguir completamente entre as categorias de realidade e ficção. O que se encontra, de acordo com os autores, seria a manifestação destas categorias na forma de uma latência ou como produção de um efeito de, em relação a dado arquivo – documento –, uma espécie de *realidade-ficcional* ou uma *ficção-real*. Não seria um fenômeno de construção de significado pautado na diferença destes termos, mas ao contrário, como cada um re-cria a outro simultaneamente.

Assmann, neste sentido, articula seu raciocínio ao de outros pensadores e propõe um giro hermenêutico, no qual a memória, enquanto potência, pode ser entendida para além do que se pensava ao descrevê-la como uma retórica responsável pela escrita de um discurso. Este ponto nos ajuda a entender o postulado da memória comunitária presente na obra, pois justamente o que a autora irá desenhar é uma perspectiva antropológica de abordagem dessa potência do sujeito, na identificação de três pilares, seriam eles: a fantasia (imaginação); razão (senso comum); e, memória. Ao dialogar com Giambattista Vico, e sua postulação de que a memória não poderia ser compreendida como simples reprodução, mas como uma habilidade genuinamente produtiva (2011, p. 35). No qual, “o retorno ao início ocorre por necessidade de um trabalho histórico de recordação, da palavra à imagem, do logos ao mito” (ASSMANN, 2011, p. 36).

Enquanto, também segundo a autora, o tempo interfere no processo da memória, e ao fazê-lo promove um deslocamento fundamental entre o que foi arquivado e sua recuperação. Após as contribuições do jogo que é pensar a potência do sujeito de lembrar, como uma possível condição que perpassa a imaginação, o senso comum e a memória (proposta como uma espécie de campo semântico). A

autora identifica que “a memória cultural tem como seu núcleo antropológico a memorização dos mortos” (ASSMANN, 2011, p. 37), tal proposição poderá nos ajudar a estabelecer outra postura com relação a voz ausente no testemunho de Carolina, o sequestro e assassinato da sua irmã. Lembremos que o Conflito armado interno peruano (1980-2000), vitimou aproximadamente 70 mil pessoas.

A memória (esquecimento) ao qual o testemunho de Carolina se enfrenta, em parte, encontra lugar numa percepção de que

A noção de que os mortos estavam presentes, ou seja, de que tinham um status social e jurídico na memória dos vivos, entra em declínio principalmente no curso do século XVIII, e é por volta de 1800, com o da modernidade, que perde definitivamente o sentido [...]. De fato, na modernidade não existe mais direito dos mortos, ao contrário das épocas anteriores. Os mortos não são mais sujeitos jurídicos. Segundo o direito moderno, a personalidade jurídica é apagada com a morte (ASSMANN, 2011, p 39).

Aleida Assmann ao trazer o debate e apontar sua percepção sobre o fim do direito dos mortos como o indício mais significativo do abandono da memória, permite pensar que sua reflexão talvez aponte um dos caminhos que nos levaria a refundar uma ponte entre o enunciado de Carolina, e a categoria de testemunho feita por Agamben. No qual o processo de abandono da memória dos mortos apontada por Aleida, corrobora, ou melhor, cobra sentido na peça como uma das prováveis forças que originariam a impossibilidade, e a necessidade que tanto atravessaram o testemunho da jovem que enfrentou o Estado peruano na tentativa de encontrar sua irmã. A autora vai propor então, duas dimensões, a primeira delas é a religiosa: *pietas*, e a segunda é a considerada mundana: *fama*.

À dimensão religiosa seria entendida como a “obrigação dos descendentes em perpetuar uma memorização honorífica dos mortos” (ASSMANN, 2011, p. 38), colocada por meio da “compaixão, com a importante função de apaziguar os mortos e evitar o seu perigoso retorno” (ASSMANN, 2011, p. 38), no perigo do retorno dos mortos, o discurso religioso também é político. Em contraste, a dimensão mundana, responsável pela “memorização cheia de glórias, é uma forma secular de auto eternização e autoencenação” (ASSMANN, 2011, p. 38), e que depende de grandes feitos, sua documentação e sua rememoração. A autora diz que, uma sepultura protege a memória privada da família, enquanto um memorial assegura a memória de uma comunidade muito maior (2011).

Carolina e tantas outras pessoas foram impedidas do luto durante o conflito armado interno, lhes foi impossível atribuir aos seus mortos a dimensão religiosa, tida para Aleida como, privada. Ao contrário, a categoria: fama, é normalmente atribuída aos militares, através de nome em ruas, praças, parques, estampados em moedas ou em bustos espalhados pelas cidades, tratamento dado pela maioria dos países latino-americanos aos seus militares. Temos no Rio de Janeiro, além de busto na Avenida Presidente Vargas, um palácio do Exército, e um minicípio dedicado a memória de Duque de Caxias, monarquista brasileiro apelidado de Duque de Ferro. Em Lima a operação militar Chavín de Huántar responsável pela invasão da embaixada Japonesa em 1997, nomeia duas ruas, apenas para citar alguns exemplos.

Agamben propõe a ideia de profanação frente à secularização. Segundo ele, é necessário “uma neutralização daquilo que profana. O que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso” (AGAMBEN, 2007, p. 61). Isso significaria a possibilidade de plantear o testemunho dos jovens como um dispositivo político que reconstrói uma memória histórica ao mesmo tempo que reestrutura as suas recordações, com o objetivo de destituir poderes em exercício, dando um lugar aos seus mortos. Ao mesmo tempo, seria tomar o poder de discussão, trazer para o uso comum, aquilo que está separado e só pode ser discutido oficialmente. Profanar a memória oficial, trazendo os relatos de outros personagens da história e com isso construindo perspectivas diferentes sobre as mesmas.

Por outro lado, dar uma sepultura não é o suficiente. Obras como o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* existem porque é preciso lembrar, é preciso que não se repita, é preciso entender que a fama de um memorial não é suficiente, que punir os responsáveis, é o mínimo que uma sociedade deve cobrar hoje, para que no futuro, nenhuma comunidade relativize o fascismo ou qualquer violência.

Pensar brevemente numa crítica à intimidade como espetáculo, e qual seria o lugar do testemunho, se o lemos como a experiência pessoal (recordação) que é transmitida pelas testemunhas. Pilar Calveiro²⁴, levanta o seguinte questionamento: Qual é a “verdade” do testemunho e da memória, mas principalmente, em que ponto devem permear a construção histórica? Sobre isso, ela nos diz que,

Es a partir de estos primeros relatos de lo atroz que esas mismas sociedades desandan el camino del silenciamiento y el olvido para

²⁴ Argentina, doutora em Ciência Política; reside no México;

emprender el difícil trabajo de la memoria que, en verdad, siempre ha estado ahí aunque de otra manera. Y es que la memoria que comienza a tejerse desde el impacto de lo testimonial es otra, es la que recuerda —en contra del discurso predominante del orden y la subversión— el alma violenta, ilegal e ilegítima de esos Estados, la impunidad del poder, las aventuras y desventuras de las resistencias y, sobre todo, su horizonte pasado y especialmente futuro de posibilidad. (CALVEIRO, 2006, p. 68).

Respondendo a própria pergunta, Pilar vê o testemunho como instância de ruptura do silêncio; a memória como trama dos relatos de resistência e de disputa pela história.

3.3 Projetos, documentos e arquivos

Além do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, há uma série de obras teatrais dentro do que podemos chamar de circuito testemunhal de teatro limenho, que estão sob o signo do “projeto”. A exemplo *Proyecto Empleadas*, dirigida por Rodrigo Benza Guerra; *Proyecto Maternidades*, direção de Leonor Estrada e Maricarmen Gutiérrez. Segundo o dicionário da língua portuguesa *on line* Aurélio²⁵, a palavra “projeto” (substantivo masculino), de raiz etimológica latina em *projectus.us*. significa: plano - planejamento que se faz com a intenção de realizar ou desenvolver alguma coisa; esquema - noção inicial, escrita e detalhada, do que se pretende desenvolver; aquilo que se pretende realizar, de acordo com esse esquema; **escritura provisória de um texto** (destaque meu).

Diante destas acepções, não me parece coincidência que mais de uma obra testemunhal esteja vinculada a um signo que remeta a condição provisória de escrita do texto. O que tenho encontrado até o momento, e isso se aplica à obra peruana, é que no teatro documental, o texto, mesmo que considerado em um constante processo de elaboração, ou seja, uma escritura provisória do testemunho dos sujeitos, permanece sendo um dos principais responsáveis pela construção do sentido na obra em parceria com a utilização e o tratamento dado aos documentos pessoais dos sujeitos em cena.

Talvez o teatro documental seja o espaço que permita ir além da perspectiva unidirecional do “tempo sócio histórico” → “sujeito” e nos permita enfrentar a narrativa

²⁵ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/projeto/>> Acesso em 14 de agosto de 2019.

do “sujeito” → “tempo sócio histórico”. Na tentativa de exemplificar, trago uma das principais críticas com relação ao Teatro de Augusto Boal (1980), que era a polarização “opressor” → “oprimido”, (unidirecional), na qual por exemplo, as lacunas poderiam ser preenchidas por um “empresário (detentor dos meios de produção)” → “operário”, entretanto, este mesmo operário que está numa relação de opressão laboral, em que sua força de trabalho é explorada, e, ele poucas ou nenhuma possibilidade tem de transformar sua condição social, este mesmo operário em casa, pratica violência doméstica. Essa reflexão foi elaborada a partir da obra Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas publicada em 1980.

É preciso restituir os lugares do tempo que foram subtraídos pela legitimação da História oficial, às pessoas que foram silenciadas neste processo. Num primeiro momento, isso pode significar romper com um posicionamento maniqueísta de atribuição de sentido ao tempo histórico que herdamos, e nesse enfrentamento, torná-lo sensível. Este movimento é necessário pois nos permite deslocar os testemunhos dos 5 jovens envolvidos no projeto, retirá-los do lugar saturado que é o uso exacerbado da experiência do sobrevivente, e com isso, buscar evidenciar quais são os elementos que se manifestam e compõem esta particular prática discursiva. O intuito é o de poder observar quando ela se apresenta como um exercício que representa um conflito, uma proposta por parte dos sujeitos de imergir em um estado de racionalização autocrítica. Não uma exposição da experiência que exemplifique um período histórico, mas o compartilhar da difícil tarefa de apropriação da experiência por parte do sujeito negligenciado, que reconstrói e insere a sua percepção do tempo no horizonte da história.

Após termos apresentando a tese de Pilar Calveiro, que em seu texto *Testimonio y memoria en el relato histórico* (2006), diz que o lugar do sujeito testemunhante passa pela utilização da experiência e por uma postura de racionalização autocrítica. E, também vimos um outro raciocínio que reitera este posicionamento, o de que “o testemunho, para Levi, não deveria dar-se na língua da lamentação – elegíaca, poderíamos dizer -, mas antes deve ser sóbria” (SELIGMANN-SILVA *apud* LEVI, 2003, p. 18). Dentro da lógica desse duplo embasamento é que busco orientar a leitura do texto, mas especificamente, sobre os pontos em que o teor testemunhal é uma ferramenta que conduz a uma nova interpretação. Deste modo, qual seria a postura autocrítica dos jovens sobre o impacto das suas experiências na

configuração do presente (individual e coletivo)? A utilização das suas experiências está a serviço da busca de um futuro, mais do que uma necessidade de compreensão do passado e do presente? Na peça, quando desenham suas possibilidades de futuro, cada jovem o faz de maneira individual.

Até o momento, pode-se dizer que as múltiplas fontes secundárias que se propuseram a discutir a obra, o fizeram no sentido “tempo sócio histórico” → “sujeito”, na medida em que buscaram e reforçaram a verossimilitude nos testemunhos, assimilando-os no espaço cênico como depoimentos, formas de acessar o “real”. Entretanto, justamente por se tratar do âmbito cênico, é que é possível atribuir outro caráter de documento – arquivo –, aos testemunhos, não apenas pela presença de cartas e fotografias pessoais em cena. O trabalho com a fonte no Teatro Documental, permite inverter esta relação e perguntar, por que estes jovens estão questionando a memória ao dizer “vivo por reivindicar meu tempo cálido” (RUBIO; TANGO, 2014, p. 172).

Não é sobre tentar que o caráter testemunhal da obra dê conta de todas as possibilidades de acesso à “realidade” dos fatos de maneira analítica. Para tal, contamos com as contribuições de áreas de conhecimento científico específicas, como a história, a sociologia, a antropologia, entre outras. É sobre descobrir perspectivas da realidade através dos testemunhos, que não seriam possíveis de outra maneira.

Inclino-me a pensar a obra até o momento como uma possibilidade de conexão, um espaço entre dois mundos, e isto não significa coloca-lá no não-lugar, mas fazer desse não-lugar algo em si, um mundo distinto de regras também distintas, e que nos permite ver algo que está mais além. O teatro, diferente de outros espaços, assume um papel específico de mediar nossa relação com o mundo da vida, e permite evidenciar que não há mediação isenta. Assim como o signo linguístico pode ser entendido como a necessária ausência do objeto/ser ao qual refere-se, partilho do pensamento de que a representação não é o fato, mesmo se tratando do teor testemunhal do discurso. É através da linguagem que somos capazes de acessar a memória, de trazer à tona algo sensível, mesmo que a única possibilidade de memória possível seja o esquecimento (obrigatório e institucional, manipulado ou impedido). Um movimento que é ao mesmo tempo, externo (no sentido de que o projeto ativa memórias que são sociais/coletivas/culturais, ao pretender um diálogo entre os

relatos, e também com o público), e interno, ao reassignar espaços simbólicos, como por exemplo, nas palavras de Lettor:

LETTOR: Hizo todo el salón en señal de burla y reto, yo solo reí nervioso. El chico no preguntó nada, solo habló de la gente inocente que murió en mano de los militares. Nos contó que vio cómo sus papás fueron asesinados por éstos. Llegó a oír el alias de varios, y los mencionó, hasta que dijo el de mi padre, como yo lo sé, no podía creerlo. Me sentí mal. Escuchaba que decía que los hijos de ese militar eran unos "malparidos," que debían pasar por lo mismo. Quería responderle que mi papá es bueno, que no mataría a nadie, que es un pan de Dios, que es como una madre fiel, que toda su familia se burla de él porque creen que es pisado (RUBIO; TANGO, 2014, p.166).

A reação de Lettor ao ter que reelaborar a imagem do seu pai demonstra, no mínimo, um esforço hermenêutico de justificar a percepção que ele possuía do pai, com o objetivo de mantê-la, mas que nesse processo se reconfigura. Como resultado prévio das leituras de estudos que se dedicaram a entender a função testemunhal em contraste com manifestação particular do testemunho dos jovens no texto, proponho-me inicialmente a pensar o testemunho desses jovens, como uma pulsão energética motor do discurso, que como tal, oscila entre a tentativa de recobrir o "real", e a sua lateralização.

No *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé*, não fica tão clara a separação, ao menos como uma escolha entre a ficcionalização ou a literalidade dos testemunhos por parte dos jovens, o testemunho mais próxima de uma instância parecida seria o testemunho de Carolina, mas que, não fica tão evidente. Entendemos que há uma circulação dessa pulsão energética motor do discurso, que por momentos tenta recobrir o "real", exemplo, "*CAROLINA: [...] Nunca pensé que años más tarde me devolverían los restos de mi hermana en una miserable caja de leche Gloria.*" (RUBIO; TANGO, 2014, p.172). Por outro, o lateraliza, exemplo, "*MANOLO: [...] Lo gracioso es que esa noche me volví a molestar con mi mamá porque no me dejó salir a jugar fútbol.*" (RUBIO; TANGO, 2014, p.163).

Uma das questões que interpela a análise dos testemunhos é a dúvida se eles devem ser estudados separadamente, ou, se toda a obra deveria ser vista como um único registro testemunhal, no qual confluem várias vozes. Medina (2018, p. 22), apontou que com relação ao conteúdo, os testemunhos confluem pouco, e que, portanto, configuram diferentes linhas discursivas. Ainda que, do ponto de vista

estrutural, há uma dinâmica que os organiza no texto e perpassa o privado e o público, e que pretende-se uníssono.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*o cuidado absoluto com a verdade se traduz
pela impotência de agir verdadeiramente.*

Maurice Blanchot

Conforme dito na Introdução, considero este texto a fotografia de um momento particular da pesquisa, e por considerá-la um trabalho em processo, revelarei agora que paisagem este retrato nos mostra até aqui, ou melhor, que imagem foi possível construir a partir dos elementos que dispúnhamos. A começar pela recuperação da pergunta elaborada a partir dos estudos do autor brasileiro Márcio Selegmann-Silva (2003). Para o autor, o estudo do testemunho na América Latina não surge desde o campo literário. Segundo Seligmann-Silva, o testemunho até 1980 restringia-se aos gêneros clássicos da representação: biografia, jornalismo, etc. Consequentemente, não faz parte da sua tradição questionar os limites e possibilidades da representação. Então, uma análise do testemunho na dramaturgia latino-americana evidenciaria o mesmo processo: Será que a dramaturgia ressignifica o testemunho ao inseri-lo na estética inerente às formas teatrais? Ou ao contrário, o testemunho reafirmaria uma perspectiva não-ficcional do discurso na medida em que, o testemunhante (*ator/performer/sujeito*) está presente e narra uma experiência pessoal? Em ambas possibilidades, qual a cumplicidade do leitor/público na disputa pelo sentido?

Uma das primeiríssimas inquietações desta pesquisa, era a busca pela resposta à seguinte pergunta: Será que a dramaturgia ressignifica o testemunho ao inseri-lo na estética inerente às formas teatrais? A resposta poderia dar indícios se haveria ou não a configuração de um novo gênero teatral à raiz do trabalho testemunhal. Mas o que a pesquisa encontrou foi, não só que esta prática teatral não é recente, dita contemporânea, como a utilização dos termos: teatro testemunhal; teatro documentário; drama documentário; biodrama; etc... são nomenclaturas utilizadas por diferentes companhias, diretores e dramaturgos latino-americanos, mas que dizem respeito à mesma concepção de trabalho. Evidentemente que este trabalho se altera e acompanha os demais desenvolvimentos teóricos e tecnológicos que construímos e temos acesso enquanto sociedade ao longo do tempo, posto que a delimitação deste gênero surge no início do século XX com Erwin Piscator, Bertolt

Brecht e Peter Weiss. Ainda que a prática seja anterior a consolidação de ditas nomenclaturas.

Logo, o estudo do testemunho a partir da análise do *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* (2014) mostrou-se ir ao encontro dos postulados de Márcio Seligmann-Silva (2003) e de Marcelo Soler (2010). É dizer que, o testemunho na dramaturgia da peça peruana se assemelha ao tratamento encontrado na literatura latino-americana. De acordo com Seligmann-Silva (2003, p. 8) o testemunho “não problematiza a possibilidade e os limites da representação” literária. E além disso, talvez tenha sido um dos equívocos desta pesquisa a tentativa de pensar o testemunho como um possível organizador de um gênero teatral. O que encontramos, principalmente a partir das contribuições de Marcelo Soler (2010) foi que, não apenas o Teatro Documental não se concretiza pelo encontro de características estanques, mas que, segundo o autor, o Teatro Documentário enquanto campo de estudo, não se consolida apenas a partir do trabalho com a experiência pessoal da(o) atriz/ator, da(o) *performer*. É dizer, o testemunho pode ser tido como um dos princípios, mas não como uma característica uniforme no teatro documentário (SOLER, 2010), cuja teoria e prática sinalizam que “o interesse está em criar ficção pautada numa pesquisa histórica”, e num especial tratamento dado ao documento na dramaturgia (SOLER, 2010, p. 55).

Então, a pesquisa depara-se com que, não somente o testemunho não funciona como um marcador de gênero, especificamente, mas também que este enunciado compõe com demais elementos o diverso campo do Teatro Documental e da literatura. Sobre isso, Seligmann-Silva irá dizer:

O testemunho deve ser visto como um *elemento* da literatura que aparece de modo mais claro em certas manifestações literárias que em outras. O conceito de testemunho pode permitir uma nova abordagem do fato literário que leva em conta a especificidade do “real” que está na sua base e as modalidades de *marca* e *rastro* que esse “real” imprime na escritura (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 39-40).

Devemos reconhecer que, até este momento, o testemunho pouco contribui à compreensão/delimitação de um gênero literário, e que as produções têm se mostrado cada vez mais híbridas e transgressoras a essa lógica classificadora. Não significa quitar-lhe a evidente importância quando a questão se trata das diferentes contribuições que esta modalidade fornece aos estudos literários. O testemunho ainda

destaca-se como uma específica função da linguagem, a qual conforme aponta Seligmann-Silva (2003), é uma escritura que possui marcas e rastros do “real”. Deste modo, recai sobre nós a segunda inquietação: o testemunho reafirmaria uma perspectiva não não-ficcional do discurso na medida em que, o(a) testemunhante (*ator-atriz/performer/sujeito*) de corpo presente, narra uma experiência pessoal?

O primeiro ponto para adentrarmos nesta questão passa por entender a origem do projeto. Claudia Tangoa disse em entrevista realizada em julho de 2019 em Lima (Anexo), o seguinte:

para nosotros no fue tanto cómo catalogarlo, o sea, no teníamos en nuestra cabeza el concepto del teatro testimonial/documental, lo que pensábamos nosotros era cómo una continuidad, de seguir trabajando con la biografía del que está en el espacio escénico (TANGO. 2019).

Para uma das idealizadoras do projeto, o ponto de partida do trabalho era o interesse no manejo do conteúdo biográfico da pessoa que se propunha estar no espaço cênico. E estruturalmente, a peça utilizou como modelo dois trabalhos anteriores da dramaturga argentina Lola Arias, foram eles: *Mi vida después* (Argentina, 2009), e *El año en que nací* (Chile, 2012), ambas consideradas biodrama. No entanto, se recuperamos o biográfico, tal como propôs o autor brasileiro Márcio Seligmann-Silva ao postulá-lo como um dos gêneros clássicos da representação latino-americana, é possível perceber num primeiro momento que, na peça, o *testimonio* inclina-se mais a uma perspectiva histórica do que literária (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 33).

Muito possivelmente, orientados neste sentido, alguns autores pautaram suas críticas à obra limenha enfatizando seu caráter histórico: em um quadro chamado *Americas Now*, a CCTV apresentou uma reportagem sobre o *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* que se chamava *A Arte da Verdade*²⁶; Juan Villegas – diretor e editor da revista *Gestos* – ainda apontou que a reconstrução da memória histórica constituiria o núcleo da obra peruana, na medida em que “a identidade dos ‘personagens’ está fundamentada na experiência ‘real’ dos atores” (VILLEGAS, 2014, p.13); Rodrigo Benza Guerra (2013) *Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé* utiliza

²⁶ Traduzido do inglês “*The Art of Truth*”, disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=BKvKde6ULRE&t=333s>

documentos e testemunhos dos próprios atores e atrizes para desenhar diferentes aspectos da sociedade peruana.

Ainda assim, é possível observar um movimento circular. Identificamos na obra peruana duas grandes estruturas discursivas, as CENAS e a LINHA DO TEMPO, respectivamente. Este jogo discursivo entre o privado e o comunitário, demonstra que o testemunho na obra escapa à uma total perspectiva histórica, mas que também, não pode ser alocado única e exclusivamente no campo da narrativa pessoal e subjetiva dos participantes. A presença do sujeito que, desde um lugar privilegiado narra sua memória, transforma recordação em acontecimento ao compartilhar com o público seus respectivos processos de rememoração enquanto ele acontece. Pode que o teor testemunhal na dramaturgia não questione a representação literária, mas coloca ao público a função ou a liberdade de confrontar o representado. Em benefício deste confronto Lucero Medina disse que

la posibilidad del entrecruce de la ficción y el testimonio como estrategia que propone al espectador una teatralidad basada en un código de lectura que lo lleve a configurar un propio discurso, a armar su propio relato a partir de la confrontación con distintas voces. [...] Así la ficción permite el encuentro con lo íntimo en lo público a través del testimonio. En este sentido, se explora en el tejido de la teatralidad inherente al entrar y salir de la representación, desde el mecanismo de la ficción, lo cual propicia una dramaturgia que interpele al otro, tanto a nivel de la palabra como del cuerpo (MEDINA, 2018, p. 122-123).

Dentre os diversos mecanismos que interpelam o público a configurar um discurso próprio, a ideia de *sujeito-personagem* ou *personagem-sujeito* que emerge no cruzamento entre testemunho e ficção, apresenta-se como um dos mais complexos. Em tal sentido, nos aproximamos de outra questão: como nomear à alguém que “interpreta” a si mesmo? Gino Luque Bedregal (2014), por exemplo, ao referir-se aos jovens do projeto peruano, os chamou de *performers* e de atores. Assim como o manejo do conteúdo biográfico, outro princípio norteador do *Proyecto 1980-2000* era o trabalho com não-atores. Sobre isso Claudia Tangoa menciona que a ideia era trabalhar com “*personas que no eran actores, pero que tenían relación con la historia del conflicto armado o una historia política a partir de sus familiares, que eran los protagonistas de estos eventos, y los ‘actores’ eran la segunda generación.*” (TANGOÁ, 2019. Entrevista).

Deste modo, a ideia de testemunho atravessa a teatralização do comum num teatro sem atores, e, ao contrário de outras modalidades discursivo literárias, “no teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser através delas” (PRADO, 2000, p. 84). Não podemos ignorar o fato de que não é impossível ao público construir o seguinte raciocínio: pois, se não há atores, não há personagem, e se não há personagem, não há ficção, e o oposto à ficção é “verdade”. Ao jogar com estes sentidos, o texto da obra pleitearia uma lugar muito específico na discursividade. Logo, uma das conclusões deste trabalho é a proposta de deslocamento do estudo em si, é dizer, inverter o olhar de análise, e, ao invés de procurar organizar as funções testemunhais sob a ótica do gênero literário, o interessante talvez teria sido investigar como a experiência do sujeito ao mesmo tempo que, não se deixa reduzir, tensiona o estudo da “personagem” na realidade-ficcional.

Esta questão começou a ser abordada no tópico 4.2 Dialética testemunhal: entre as estratégias do autor e do leitor; mas obviamente não demos conta de aprofundar o debate, mesmo porquê não era o objetivo naquele momento. Pensar o papel do gestor testemunhal permite não apenas, prezar por uma postura ética frente aos sujeitos que enunciam, mas também, visualizar a potência motriz do texto. Optamos por privilegiar uma abordagem ao material testemunhal que o considerasse um documento resultante de uma função singular da linguagem, portanto, estratégia textual. Na Nova Gramática do Português Contemporâneo (2001) encontramos que

Para dar-nos a conhecer os pensamentos e as palavras de personagens reais ou fictícios, dispõe-se o narrador de três moldes linguísticos diversos, conhecidos pelos nomes de: discurso direto, discurso indireto e discurso indireto livre (CUNHA, C.; CINTRA, L. 2001, p. 635).

Claudia Tangoa e Sebastián Rubio, tendo-os como gesto, nos dão a conhecer os pensamentos e palavras de Amanda Hume, filha do jornalista Gilberto Hume; Manolo Jaime, filho de Matilde Pinchi Pinchi ex-secretária de Vadmiro Montessinos; Sebastián Kouri, filho do ex-congressista Alberto Kouri; Lettor Acosta, filho do militar Héctor Acosta; e Carolina Oyague, irmã de Dora Oyague. Nesta perspectiva a análise organizar-se-ia nestes parâmetros – como discurso direto – sob duas premissas: primeiro, se considerarmos que

No plano expressivo, a força da narração em discurso direto provém essencialmente de sua capacidade de atualizar o episódio, fazendo emergir da situação a personagem, tornando-a viva para o ouvinte, à maneira de uma cena teatral, em que o narrador desempenha a mera função de indicador das falas. [...] Daí ser esta a forma de relatar preferencialmente adotada nos atos diários de comunicação e nos estilos literários narrativos em que os autores pretendem representar diante dos que os lêem “a comédia humana, com a maior naturalidade possível (E. Zola)” (CUNHA, C.; CINTRA, L. 2001, p. 637).

Segundo, se atribuíssemos o valor de personagem aos sujeitos; mas sabemos que tal reducionismo além de anti-ético, não seria condizente a proposta de trabalho do grupo. Portanto, pensar o texto da obra como o mero espaço no qual Claudia Tangoa e Sebastián Rubio através do discurso direto – clássico registro da estrutura teatral – nos permite reconstruir uma perspectiva histórica através da atualização do episódio, não funciona. O testemunho é justamente a possibilidade de reinvenção dessa estrutura, na medida em que os sujeitos do projeto se assemelham a autor-narrador-personagem sem ser exclusivamente nenhum destes. Eles dividem a criação (autoria e narração) com os diretores, profanam a estrutura discursiva literária do teatro, pois são os detentores das suas narrativas – ou suas narrativas é quem os detêm –, e transitam na permeabilidade “real” pelo ficcional e vice-versa.

O que encontramos então, é uma possível sobreposição de narradores e ambos com liberdades criativas independentes, diferentemente da ideia de narrador-testemunha, ou narrador-personagem, “subentendendo-se que nestes casos que o narrador não é exatamente o autor mas, ele também, já um elemento de ficção” (PRADO, 2000, p.86). Contrariando a estrutura clássica do texto dramático, a obra peruana é um teatro permeado pelo discurso indireto livre, que se sobrepõe a estrutura do discurso direto, pois é o molde frásico que permite aos sujeitos que estão em cena ao mesmo tempo, restituir para si a memória e comunicá-la ao público, entendemos que

No plano expressivo do discurso indireto livre, além de cobrar importância o papel do contexto, desenha-se um elo psíquico “que se estabelece entre narrador e personagem neste molde frásico torna-o preferido dos escritores memorialistas em suas páginas de monólogo interior” (CUNHA, C.; CINTRA, L. 2001, p. 642).

A condição sujeito-personagem é marcada pelo encontro de duas funções independentes identificáveis no plano formal e expressivo (autor – narrador). No qual o acontecimento de testemunhar/narrar que ocorre num determinado espaço e tempo reinscreve-se sobre o autor/sujeito – eu narrador de mim. Contrariando a personagem em Pirandello que reclama a sua “realidade” baseada no fixo registro que a obra lhe confere, no fato de que mesmo com a distância do tempo, ela permacerá a mesma. A escrita testemunhal permite colocar no espaço material da personagem, um ser cujo enunciado não se fixa na obra, a extrapola por não caber em si.

O PAI: Uma personagem, senhor, pode sempre perguntar a um homem quem ele é. Porque uma personagem tem, verdadeiramente, uma vida sua, assinalada por caracteres próprios, em virtude dos quais é sempre “alguém”. Enquanto que um homem – não me refiro ao senhor agora – um homem, assim, genericamente, pode não ser ninguém. [...] Tornando a pensar naquelas ilusões que agora o senhor não mais se forja; em todas aquelas coisas que agora não lhe “parecem” mais como “eram” para o senhor em outro tempo, não sente faltar-lhe, já não digo as tábuas do palco, mas a própria terra, por debaixo dos pés, considerando que, do mesmo modo “este”, como o senhor se sente agora, toda a sua realidade de hoje, assim como ela é, está destinada a parecer-lhe ilusão, amanhã? (PIRANDELLO, 1978, p.444-445).

Em Seis personagens à procura de um autor (1921) O PAI convida O DIRETOR – por estar supostamente fora da ficção – à deparar-se com o abismo que é perceber que a sua realidade é uma construção, e que por isso, é continuamente mutável – intangível –. Na obra peruana é justamente no ir ao espaço da ficção que os jovens devolvem a construção da realidade que lhes foi herdada, e ali a altera.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Profanações**. Tradução e apresentação de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALZUGARAT, A. El testimonio en la revista Casa de las Américas. In _____. **En otras palabras, otras historias**. Montevideo: Universidad de la República - Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: Departamento de Publicaciones, 1994.

ÁNGELES, R. (Org.). **Dramaturgia peruana II**. Lima, 2010.

ARIAS, L. **Mi vida después**. Buenos Aires, AR. Disponível em: <<http://lolaarias.com/proyectos/mi-vida-despues/>>, Acesso em: 12 jun. 2019, 22:00:07.

ASSMANN, A. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução: Paulo Soethe, Campinas : Unicamp, 2011.

BALL, D. **Para trás e para frente**: um guia para leitura de peças teatrais. Tradução de Leila Coury. 2ª ed., 1ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BAUMAN, Z. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro : Companhia das letras, 2005.

BEDREGAL, G. L. Memorias traumáticas, narrativas del yo y reelaboración del pasado em Proyecto 1980/2000 El tiempo que heredé. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: nuevas estrategias y memoria histórica, Califórnia, v.29, n.58, p. 111-118, nov. 2014.

BOAL, A. **Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas**. 2ª ed., São Paulo: Civilização brasileira, 1980.

CARVALLO, F. Teatro y memoria se juntan: años de violencia y corrupción según testimonio de hijos de quines lo protagonizaron. **Caretas**, Lima, p. 42-43. 2012.

CALVEIRO, P. Testimonio y memoria en el relato histórico. **Acta Poética**, México, v.2, n.27, p. 65-86, otoño. 2006.

- CÂNDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 9ª ed., Rio de Janeiro : Ouro Sobre Azul, 2006.
- CUNHA, C; CINTRA, L. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3ªed., 7ª reimp. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DURKHEIM, É. **Da divisão social do trabalho**. Tradução de Eduardo Brandão. 2ª ed., - São Paulo : Martins Fontes, 1999.
- ESPOSITO, R. **Communitas**: origen y destino de la comunidade. 1ª ed., 2ª reimp. Buenos Aires: Amorrortu, 2012.
- GEERTZ, C. **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Tradução de Vera Mello Joscelyne. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.
- GUERRA, R. B. Una mirada al Perú: teatro documental contemporâneo. In: 14º SIMPOSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY, 1., 2013, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.
- MEDINA HÚ, L. C. **La ficción de nuestros padres**: lo político del testimonio de hijos en el teatro documental posconflicto en las obras El rumor del incendio (México) y Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé (Perú). 2018. 132 f. Tese (Mestrado em Literatura Hispano-americana) – Pontifícia Universidade Católica do Peru, Lima, 2018.
- MIGNOLO, W. Colonialidad, conocimientos subalternos y pensamiento fronterizo. In: _____. **Historias Locales – Diseños Globales**. Madrid: Akal, 2003, p. 18-60.
- PAVIS, P. **O teatro no cruzamento de culturas**. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PIRANDELLO, L. **Seis personagens à procura de um autor**. Tradução de Mário Silva, Brutus Pedreira e Elvira Rina Malerbi Ricci. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- PRADO, D. A. A personagem no teatro. In _____. **A personagem de ficção**. 10ª ed., São Paulo: Perspectiva, p. 81-102, 2000.
- RUBIO, S; TANGO, C. Proyecto 1980-2000, el tiempo que heredé. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: nuevas estratégias y memória histórica, Califórnia, v.29, n.58, p. 152-174, nov. 2014.
- RUBIO, S; TANGO, C. Sobre el tiempo que heredamos. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: nuevas estratégias y memória histórica, Califórnia, v.29, n.58, p. 149-151, nov. 2014.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização**: do pensamento único à consciência universal. 15ª ed., Rio de Janeiro : Record, 2008.

SEDA, L. Trans/Acciones de la memoria: Proyecto 1980/2000 El tiempo que heredé. **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: en los escenarios del mundo hispánico, 2013, Califórnia, v.29, n.57, p. 65-80, abr. 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, Memória e Literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: Unicamp, 2003.

SOLER, M. **Teatro documentário**: a pedagogia da não ficção. São Paulo: Hucitec, 2010.

SPIVAK, G. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

TAMAYO, C. **Revista Conjunto**. Cuba. Disponível em: <<http://www.casa.co.cu/revistaconjunto.php>>, Acesso em: 27 de jun. 2018, 18:00:00.

TRAZEGNIES, F. D. La verdad ficta. In: LEMLIJ, M; MILLONES, L. (Ed.). **História, memoria y ficción**. Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis, 1996. p.37-49.

VILLEGAS, J. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**. Califórnia, v.23, n.45, abr. 2008.

_____. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: en los escenarios del mundo hispánico, 2013, Califórnia, v.29, n.57, abr. 2014.

_____. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: nuevas estrategias y memoria histórica, Califórnia, v.29, n.58, nov. 2014.

_____. (Ed.). **Revista GESTOS Teoría y Práctica del Teatro Hispánico**: gestos transitórios: presente, pasado y futuro de las teorías sobre el teatro, Califórnia, v.30, n.60, nov. 2015.

ANEXOS

ANEXO A: TEXTO *PROYECTO 1980-2000, EL TIEMPO QUE HEREDÉ*

TANGO, C; RUBIO, S. 2014

**Proyecto 1980-2000,
el tiempo que heredé**



Escena de puesta en el Centro Cultura de España en Lima.
Septiembre 2012. Fotografía: Claudia Córdoba

ESCENA 01: HERENCIA

CAROLINA: Las personas tenemos características comunes, las cuales nos definen como seres humanos; sin embargo, no existen dos seres humanos exactamente iguales. Las diferencias que observamos entre las personas como los rasgos del rostro, el color de la piel, el tipo de cabello y el color de los ojos son consecuencia directa de la herencia. Otras características son producto exclusivamente de la acción del ambiente y no son heredables, como el carácter y el comportamiento, los cuales adquirimos a lo largo de nuestras vidas. Por ello, aunque un ser humano fuera clonado, es decir, si se hiciese una réplica exacta de uno mismo, esta copia no podría ser un nuevo yo. Esta copia tendría que experimentar las mismas situaciones, emociones y vivir el mismo tiempo histórico para ser igual al original.

ESCENA 02: NACIMIENTOS

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos de los nacimientos y de las familias de los actores, se muestra cómo éstas son intervenidas con plumones mientras cada uno comparte con el público las circunstancias en las que nació.

MANOLO: Julio de 1984, llega a la puerta de la casa de mi madre, mi "tía" Violeta. Llega a anunciar que ella también está embarazada de mi padre. Febrero de 1985, nazco yo, un mes después, mi hermana Andrea.

SEBASTIÁN: 7 de marzo de 1984, nazco en San Isidro a las 5:30 de la mañana. Mi mamá decide ponerme de nombre Sebastián para no llamarme igual que mi papá y mi abuelo.

LETTOR: 5 de junio de 1987, nazco a las 11:46 de la noche después que a mi mamá le habían dicho que no podía tener hijos. Tiempo después, fui bautizado y mi padrino fue el ex presidente Alan García.

AMANDA: 1982, nazco el 13 de mayo en Miraflores. Durante el embarazo, mi papá saca los pies del plato, así que a los pocos meses que nací, mis padres se separan. El primer recuerdo que tengo de mi papá es en un video en el que se me ve muy asustada conversando con un señor de bigotes. Mi mamá cuenta que cada vez que veía un señor de bigotes en la calle, corría a abrazarlo gritando: "¡Papá!"

CAROLINA: En 1975, mi madre trabajaba como profesora en el Internado de las Hermanas Ursulinas en el balneario de Ancón. Un día, su hermano José fue a buscarla para pedirle que regrese a Lima y le ayude con el cuidado de Dorita, su pequeña hija de 4 años que acababa de ser abandonada por su madre biológica. Desde entonces, mi madre y mi tío José se dedicaron al cuidado y crianza de Dora. En Lima, mi madre retornó a sus clases universitarias,

AMANDA: *Nicaragua. Chanchitos, los extraño mucho. Cada vez que veo a un niño como los de la foto me acuerdo de ustedes. Ellos acá son muy felices porque todos pueden estudiar y tomar su leche. Todos tienen papá, no son como esos niños sin papá que viven camino a la playa. ¿Te acuerdas, chanchito? Los que viven frente a los locos. Acá todos tienen un papá al que le llaman Sandino, o Carlos Fonseca como le dicen algunos, ya les contaré más luego. Hace mucho calor y hay muchos volcanes y lagunas. Abríguense para que no les de tos. Cuiden a su mamá. Besitos para los abuelitos. No se olviden de llamar a la abuelita Jesús. Su papá que los quiere. Gilberto. 18 de noviembre de 1984. Yo tenía tan solo 2 años.*

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1987 – CRISIS ECONÓMICA

CAROLINA: A fines del gobierno de Alan García, el Perú atravesaba una de las crisis económicas más grandes de su historia: escasez de alimentos y otros productos básicos, y una inflación que llegó al 2.775% en 1989.

LÍNEA DE TIEMPO: 1999 – RE-REELECCIÓN

LETTOR: En 1999, el congreso habilita la re-reelección de Alberto Fujimori.

ESCENA 04: COLEGIO MILITAR

LETTOR: En ese mismo año, mi familia pasaba por una crisis económica y decide mudarse de Jesús María a Zárate. Lo único que creía conocer de Zárate es que había un penal; que la gente vivía bajo calaminas, en arenales; que habían choros y que no tenían agua potable. Entonces, mi mamá decidió meterme a estudiar en el mejor colegio de Zárate: Martín Esquicha Bernedo. Era grande, militarizado y estudiaban todos los hijos de los empresarios en ascenso. Esos que viven en Huachipa, Campoy, Zárate. Creo que mi mamá me metió ahí porque un día le dije que quería estudiar ballet y se asustó. Como no quise estudiar en un colegio militar, me negué a ir hasta que un mes después mis padres me obligaron.

Cuando llegué al colegio, era grande y escuchaba desde afuera como el Técnico Urbina decía:

SEBASTIÁN: ¡A ver, listos! Los pabellones: 1°, 2°, 3°, 4°, 5°.

MANOLO: No hay 5°, profe.

SEBASTIÁN: ¡Silencio!

LETTOR: Pero todo esto fue reemplazado cuando vi mi uniforme. Tenía hombreras, riñoneras, botones, insignias, hasta un quepí... todas esas cosas *fashion* que están de moda ahora. Me sentía Luis Miguel en "La Incondicional."

SEBASTIÁN: ¡A ver, a correr! ¡1, 2...!

TODOS: ¡3, 4!

LETTOR: Cuando entré al salón de clases, sentí que entraba a una cárcel, esas que salen en las novelas mexicanas. Entonces, vi un lugar adelante, fui y me senté hasta que un chico se me acercó y me dijo: "¡Tú! ¡Párate! ese es mi lugar." Lo miré y recordé lo que me dijo mi tío: "Si alguien se quiere pasar de vivo contigo ¡pégale! porque tú tienes cara de niño del colegio La Inmaculada, o sea ¡cara de huevón!" Me paré, lo miré a los ojos y me fui para atrás. Vi que un chico estaba sentado solo y me senté junto a él, y comprendí por qué estaba solo... apestaba a diablos. Tuve que pasar todo el día con él hasta que llegó la hora de salida y fui corriendo a los brazos de mi abuela que me preguntó: "¿Qué tal tu día hijito?" Yo le dije: "Sácame de aquí, por favor. Quiero bañarme."

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – DIVORCIO

SEBASTIÁN: 1992, mis padres se separan y me voy a vivir de La Molina a San Isidro con mi mamá.

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – DISOLVER

Se proyectan en las pantallas, videos de archivos con imágenes del momento en el que Fujimori anuncia la disolución temporal del congreso y de la ocupación militar que se dio en Lima como consecuencia a este hecho.

La proyección se va.

AMANDA: el 5 de abril de ese mismo año, el presidente Alberto Fujimori da el autogolpe de Estado.

LÍNEA DE TIEMPO: 1986 – ABOGADO: VLADIMIRO MONTESINOS

MANOLO: 1986, mi mamá ya tenía negocios de importaciones. Tuvo un problema con la aduana que casi la lleva a prisión. Le recomendaron un abogado que lo resolvió todo rápidamente, su nombre: Vladimiro Montesinos Torres.

ESCENA 05: INVITACIÓN QUINCEAÑERO

Se proyecta en las pantallas, una tarjeta de invitación captada por la cámara de circuito cerrado.

CAROLINA: Era la mañana del martes 14 de julio de 1992. Mi hermana estudiaba Educación Inicial en la Universidad Nacional Enrique Guzmán y Valle, La Cantuta. Hace varios meses que el país vivía en toque de queda y después de las 6 pm era muy peligroso movilizarse. Ir a su universidad era complicado porque se encontraba en las afueras de la ciudad, por eso ella debía quedarse en el internado. Esa era su cuarta semana. Se iba los martes al mediodía y regresaba los viernes en la tarde noche.

Ése día estaba contenta porque empezaría sus clases de gimnasia rítmica y por fin podríamos hacer coreografías a dúo. Le entregué su invitación y le recordé que el viernes 17 de julio sería el quinceañero de Giuliana, una de nuestras mejores amigas. Le insistí en que viniese temprano porque, ya sabe, me da miedo la gente, además no estaba muy segura del vestido, era muy bonito, de piel de ángel; pero la costurera insistió en que el *strapless* no me iba bien porque soy plana. Mi hermana me dijo que no me preocupara porque nuestra familia genéticamente es así: "El vestido es una mini y tú llegaste temprano a la repartición de piernas. Ellas captarán la atención." Esa mañana acordamos que iniciaríamos los preparativos para festejar nuestros cumpleaños, ese año sí los celebraríamos. Me dijo: "Ya verás, pronto llegarán tiempos mejores." Esa fue la última vez que hablé con ella.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1991 – REGRESO DEL GOLFO

AMANDA: 1991, mi papá regresa de la guerra del Golfo Pérsico, ahí mismo viaja a Somalia donde contrae el cólera. Después de eso, sus viajes disminuyen.

ESCENA 06: PERTEX

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: los actores tomando pisco alrededor de una mesa mientras Lettor se dirige al público.

LETTOR: Cuando era niño, pasé por todas las enfermedades: sarampión, varicela, impétigo, brucelosis o fiebre Malta y pertex. Todas me marcaron pero la más fuerte fue pertex. Síntomas: dolor de cabeza, náuseas, mareos, fiebre,

vómitos, cansancio para subir las escaleras y caminar, y mi cadera comenzó a descalcificarse. No se había escuchado nunca un caso de esos en Perú, solo en Asia o Europa.

Cuando mi mamá recibió la noticia de que me quedaba un año de vida o en el mejor de los casos me esperaba una parálisis, se fue a llorar a la parte más alejada de la Clínica San Juan de Dios, mientras mi papá combatía el terrorismo en provincia. Como mi cadera comenzó a descalcificarse, tuvieron que enyesarme desde el pecho hasta los tobillos con un palo al medio, me había deformado. Este yeso lo tuve durante 5 años. Cada 4 meses, por un periodo de 15 días, me lo quitaban y coincidía con las vacaciones de mi papá. Todos hacían una fiesta para ver mis piernas libres, es el único momento feliz que recuerdo con él.

La proyección se va.

Se escucha la canción "Pollito con papas." Carolina se acerca a Lettor y lo invita a bailar. Sebastián interrumpe colocando un banco en medio de ambos. Carolina y Lettor dejan a Sebastián solo.

ESCENA 07: 14 DE SETIEMBRE DEL 2000 – VLADIVIDEO

Mientras Sebastián habla con el público, Manolo se acerca con un maletín negro, se sienta junto a él y empieza a inflar un globo blanco.

SEBASTIÁN: 14 de setiembre del año 2000, yo estaba en mi casa tomando desayuno justo antes de ir al colegio, de pronto me llama un amigo y me dice que prenda la televisión, que vea las noticias. Al prenderla, veo a mi papá, en ese entonces congresista de la República, recibiendo dinero del ex Asesor Presidencial y Jefe del Servicio de Inteligencia Nacional, Vladimiro Montesinos. Yo no le di mucha importancia, simplemente acabé mi desayuno y me fui a clases. Recuerdo que llegué unos minutos tarde y mi profesora Cecilia se sorprendió de que hubiese ido. Yo no entendía por qué, para mí era un día normal.

Manolo le pasa el globo a Sebastián, este lo amarra mientras Manolo conversa con el público.

MANOLO: Tiempo atrás, mi mamá ya trabajaba como secretaria personal de Vladimiro Montesinos en el Servicio de Inteligencia. Un día, ella iba caminando por las oficinas y escuchó que Montesinos conversaba con un general, éste le decía que ya era tiempo de eliminar a mi mamá porque sabía mucho. Mi mamá se llenó de nervios y decidió sacar los vladivideos. Esto generó un

revuelo mediático muy grande porque, además, Fujimori acusó públicamente a mi madre de ser testaferro de Montesinos. Sin embargo, para nosotros como familia eso no era lo más importante en ese momento debido a que a mis 15 años había embarazado a mi novia de 14. Hijo que no tuvimos.

Manolo y Sebastián juegan cabecitas con el globo. Amanda se acerca y se detiene en medio de ambos, saca una navaja y revienta el globo. Manolo y Sebastián se retiran.

ESCENA 08: PRIMERA MARCHA

AMANDA: En esos momentos, mi papá era director de Canal N que fue el primer medio en hacer públicos los ahora famosos vladivideos, vídeos donde se podía ver a personajes influyentes y políticos del país recibiendo dinero de manos de Montesinos a cambio de favores. Los reporteros del N se encargaron que la transmisión en vivo del video fuera vista en plena sesión del Congreso. Esto destapó la corrupción del gobierno y propició la caída del régimen Fujimorista.

Yo estaba en el centro de Lima con unos amigos cuando nos enteramos de la noticia y salimos a celebrar. Éramos cachimbos en la universidad y ya asistíamos a nuestras primeras marchas por la democracia. Para ellas, mis papás, cada uno por su lado, trataron de adiestrarme sobre cómo lidiar con los gases lacrimógenos. Mi papá trató de enseñarme a usar la máscara antigás que trajo del Golfo Pérsico. Mi mamá me dijo que llevara un pañuelo y una botella de agua, que mojara bien el pañuelo y respirara por ahí.

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – CANTUTA

MANOLO: El 18 de julio de 1992, nueve estudiantes y un profesor de la Universidad La Cantuta son secuestrados y ejecutados por un escuadrón de aniquilamiento del Servicio de Inteligencia del Ejército denominado Destacamento Colina.

LÍNEA DE TIEMPO: 1989 – CRIANZA DE PALOMAS

CAROLINA: En 1989, inicio la crianza de palomas y empiezo a interesarme por los estudios de la herencia.

ESCENA 09: GENÉTICA

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos de los actores y de sus padres. Los actores utilizan plu-

mones para marcar sobre las fotos las similitudes y diferencias físicas señaladas por Carolina.

CAROLINA: Las características físicas que observamos en las personas son la expresión de los genes que heredamos de nuestros padres. Un gen posee dos alelos, estos pueden ser dominantes o recesivos. Los dominantes son los que se expresan y los recesivos son los que permanecen enmascarados. (*Mirando las fotos de Lettor y sus padres*) Las cejas pobladas son dominantes sobre a las cejas ralas y los labios carnosos sobre los labios finos. (*Mirando las fotos de Amanda y sus padres*) El rostro cuadrangular y los pómulos salientes son dominantes sobre el rostro ovalado y los ojos oscuros sobre los ojos claros. (*Mirando las fotos de Sebastián y sus padres*) El cabello crespo y oscuro es dominante sobre el cabello ondeado y claro. Así como el mentón en "V" sobre el mentón cuadrangular. (*Mirando las fotos de Manolo y sus padres*) La nariz aguileña es dominante sobre la nariz normal y la frente angosta sobre la frente amplia.

La proyección se va.

ESCENA 10: ÁRBOL GENEALÓGICO

MANOLO: Espera, yo siempre pensé que lo único que había heredado de mi papá era lo deportista y lo mujeriego. Les explico por qué con mi árbol genealógico.

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: Carolina dibujando el árbol genealógico de Manolo en el piso.

MANOLO: Mi abuela nena, se casa con mi abuelo Víctor Manuel Jaime IV. Ellos tienen 4 hijos: mi tía Techí, mi tío Irvin, mi tía Paty, y por supuesto mi papá Víctor Manuel Jaime V. Mi abuela tenía una hermana: mi tía abuela Carlota. Ella se casa con el Sr. Hildebrando Vázquez, más conocido como Nini. Ellos tienen 3 hijos: Yayo, Karina y Carlota. Ellos vendrían a ser primos hermanos de mi papá, ¿no es cierto? Mi papá conoce a mi mamá, tu tía Maty, Carito, me tienen a mí y me ponen de nombre Víctor Manuel Jaime VI. Ellos creen que le voy a poner a mi hijo el mismo nombre pero eso no va a pasar, eso muere ahí.

Mi papá, no contento con mi mamá, conoce a mi ya mencionada tía Violeta y tienen a mi hermana Andrea. Mi papá, no conforme con eso, tiene otra mujer y tiene 3 hijas más. Obviamente no contento con eso, conoce a otra

mujer y tiene 2 hijas más. Mira Carito, te la hago fácil. Mi papá tuvo como 6 mujeres y en total tuvo 11 hijas y 2 hijos varones.

Mi mamá decide separarse de mi papá por obvias razones. Ese mismo año, mi tía abuela Carlota da a luz a la menor de sus hijas y muere en el parto. Es así que mi tío abuelo político empezó a frecuentar más a mi madre y se vuelven pareja. Es decir, mi tío abuelo político pasó a ser mi padrastro y mis tíos mis hermanastros, así todo quedó en familia. ¿Ves Carito que lo único que heredé de mi padre es lo mujeriego?

AMANDA: Lo pendejo no se hereda.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1989 - VIAJE A MOQUEGUA

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: fotos del papá de Lettor durante su trabajo en provincia.

LETTOR: En 1989, mi mamá y yo visitamos a mi papá que se encontraba en una base militar en la provincia de Moquegua, que en ese entonces era zona roja. Cuando llegamos, se nos acercaron dos mujeres y nos preguntaron a dónde íbamos. Mi mamá les dijo que iba a visitar a un familiar. Ellas se ofrecieron a acompañarnos, pero mi mamá les dijo que no. Cuando nos dirigíamos a la base, mi mamá se dio cuenta que estas mujeres nos seguían, así que apresuró el paso y las perdió. Cuando llegamos a la base, mi madre les contó esta historia a los militares y a mi papá, empezó a describir a las mujeres y ellos las dibujaron hasta que mi mamá las identificó. Mi papá nos dijo que eran terroristas, que secuestraban personas llegadas de la capital, les sacaban información y luego las mataban.

La proyección se va.

ESCENA 11: HÁBEAS CORPUS

Se proyectan en las pantallas, imágenes de la habitación de Dora, la hermana de Carolina.

CAROLINA: No recuerdo bien el día, solo recuerdo que era diciembre de 1992. Hacía varios meses que mi familia había presentado un Hábeas Corpus para determinar el paradero de mi hermana que estaba desaparecida desde la madrugada del 18 de julio de ese año. Lo único que sabíamos era que un destacamento militar había irrumpido en su universidad, secuestrándola junto a

otros estudiantes y un profesor. Esa tarde, llegó a casa mi tío José, traía la respuesta del Poder Judicial. Daba muchas vueltas y no quería decirnos a mamá ni a mí. Leí el documento. Era absurdo leer que ella no existía, que mi hermana no existía para el Estado. Empecé a alzar la voz mientras conversaba con mis padres: "No puede ser, cómo que no existió. ¿Quién durmió en el cuarto de al lado? ¿Quién compartió nuestras vidas todos estos años? Si para ellos no existe es porque se les debe haber perdido la documentación y tenemos que llevar su partida de nacimiento, su libreta electoral, su carnet universitario y demostrar que existe porque no es posible que te desaparezcan de un solo plumazo, ¿verdad?"

Aquella noche debí comprender la magnitud de todo y decidí que no quedaría impune. Que mientras yo estuviera viva, haría todo lo posible para que se hiciera justicia, para que me dijeran dónde estaba y me devolvieran los restos de mi hermana. Dentro mío quise convencerme de que estaba en una pesadilla, en un mundo paralelo, absurdo, que pronto despertaría, que nada de esto estaba pasando, pero pasó.

La proyección se va.

LÍNEA DE TIEMPO: 1995 – AMNISTÍA AL DESTACAMENTO COLINA

LETTOR: En 1995 el gobierno de Alberto Fujimori da la amnistía al Destacamento Colina. Unos años antes, mi papá regresa de combatir el terrorismo y me acompaña en mi rehabilitación para empezar a caminar.

ESCENA 12: KARISMA

Mientras Manolo habla con el público, se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara del circuito cerrado: los otros actores leyendo periódicos y revistas con la foto de la mamá de Manolo en las carátulas. Luego, los actores armarán barquitos de papel con estas portadas hasta llenar la mesa.

MANOLO: Recuerdo que fue una mañana que desperté y mi mamá no estaba en la casa, para variar. Era la quinta vez en la semana. No le tomé importancia, desayuné y me fui para el colegio. Cuando terminaron las clases, me fui a mi entrenamiento. En ese entonces, jugaba fútbol. Recuerdo muy bien ese día porque en el camino comí uno de los mejores lomos saltados de mi vida y además cuando llegué a mi entrenamiento me dieron la noticia de que sería titular el fin de semana. Estaba teniendo un gran día en realidad.

Terminé, me fui a mi casa y al llegar lo primero que hice fue preguntar por mi mamá. Me dijeron que aún no había llegado, eran como las 8 de la

noche. Como yo a veces solo pienso en mis cosas, no le tomé importancia, me bañé y me puse a jugar Play con mi hermano. En algún momento de la noche, hemos sentido que se cerraba la puerta de la casa. Era mi mamá con 2 maletas, entró a su habitación, atrás de ella iba mi padrastro, mi tío Nini. Yo pensé que se iría de viaje a Estados Unidos por trabajo como siempre. En algún momento, mi mamá entró a la habitación donde estábamos con mi hermano y nos dijo que se iría de viaje con el pelado.

En ese momento, todo era extraño, al menos para mí. Yo en realidad no sabía lo que estaba pasando, lo único que sabía era que Montesinos, el pelado, estaba prófugo de la justicia y que mi mamá quería proteger a su amigo y eso para mí estaba mal. Pensaba que si se iba con él y agarraban a Montesinos, mi madre también iría presa. Entonces, recuerdo ver a mi hermano que no podía decir ni una sola palabra. Pensé: "¡Huevón! ¿Por qué no dices nada?" Yo, sin embargo, me llené de cólera, reaccioné automáticamente, le metí un puñetazo a la pared y le dije un montón de cosas a mi mamá. Le dije que no tenga miedo, que afronte, que a la mierda lo que diga la gente, que esto lo íbamos a enfrentar como una familia, que no se vaya. Me fui de la casa. Me cuenta que se quedó llorando con mi tío y mi hermano por mi reacción.

En la calle me encontré con unos amigos que me invitaron a jugar fútbol. Ya después, cuando regresé a la casa, mi mamá me recibió con un gran abrazo y me dijo que no se iría, que iba a ser fuerte. Esa noche, los teléfonos no dejaban de sonar. Ahí comprendimos que la verdadera batalla para nosotros como familia recién empezaba. Lo gracioso es que esa noche me volví a molestar con mi mamá porque no me dejó salir a jugar fútbol.

Manolo se dirige hacia la mesa y bota al piso todos los barquitos que se han ido armando a lo largo de su monólogo, la cámara del circuito cerrado lo sigue.

Tiempo después, me enteré por las noticias que Montesinos decidió fugarse del país en el velero Karisma luego de los vladivideos. Entonces, entendí que mi mamá había decidido irse con él para que no sospechara que fue ella quien filtró los videos a la prensa.

LÍNEA DE TIEMPO: 1983 – MASACRE UCHURACCAY

Se proyecta en las pantallas, la información de la línea de tiempo captada por la cámara de circuito cerrado.

LETTOR: El 26 de enero de 1983, sucede la masacre de Uchuraccay en Ayacucho. Ocho periodistas, un guía y un comunero fueron asesinados en Huanta

cuando fueron a investigar el levantamiento del pueblo en contra de Sendero Luminoso.

La proyección se va.

ESCENA 13: BARRIOS ALTOS - LAS TORRES

AMANDA: Mi papá se salva por un pelo de Uchuraccay, estaba enfermo y no pudo viajar. En los ochenta, esos fueron sus inicios como reportero de guerra. En los noventa, después de contraer el cólera en Somalia, deja de viajar. Además, el fujimontesinismo comenzaba a tener fuerza así que supongo que había algo interesante para él acá en Lima. Ese verano, mi mamá nos obligó a trabajar con él para reconectarnos, así que además de cargar cables, ayudar con los stand up y pautear archivos, ayudamos en la recreación de la matanza perpetrada por el Destacamento Colina en noviembre de 1991, en una pollada en el distrito de Barrios Altos, uno de los distritos más populosos de Lima.

Mi hermano hizo de un niño de más o menos 8 años y yo de una niña de más o menos 4 que jugaban al lado de la cama mientras el papá tomaba cervezas con un amigo. Al sonar los primeros disparos, mi hermano me metería de un tirón bajo la cama. Mi papá le dio indicaciones muy específicas: "Si bien tienes que lograr que guarde silencio, es tu hermanita menor y ante todo tienes y quieres protegerla." Luego, entraría una persona tirando la puerta a patadas y disparando sin mirar. Mi papá imitó el ruido de las balas con una olla y coheteillos.

Amanda coge una olla y coheteillos, prende los cohetes y los mete en la olla. Se escucha la explosión.

Esos fueron nuestros inicios en Univisión. Nos divertíamos mucho con mi papá y su asistente aprendiendo a grabar y editar. Hicimos varios videos, hasta que llegó el video clip de "Las Torres" del grupo Los no sé quién y los no sé cuantos, que luego sacan al aire.

Se escucha la canción "Las Torres," los actores bailan una pequeña coreografía.

Un terrorista, dos terroristas, se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía, fueron a llamar a un camarada. Un terrorista, dos terroristas, un guerrillero emerretista, un traficante en el Huallaga se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía, fueron a llamar a Alan García. Un terrorista, dos terroristas, un guerrillero emerretista,

tista, un traficante en el Huallaga, el búfalo aprista, Agustín Mantilla, Alan García y su compañía, Villanueva se balanceaban sobre una torre derrumbada. Como veían que resistía...

Apagón. La música se detiene.

MANOLO: ¡Apagón!

LÍNEA DE TIEMPO: 1992 – TARATA

Carolina enciende un fósforo, se ilumina el rostro y enuncia la línea de tiempo.

CAROLINA: 16 de julio de 1992, el grupo terrorista Sendero Luminoso hace estallar dos coches bombas en la calle Tarata, en el corazón de Miraflores, Lima.

ESCENA 14: APAGÓN

Cada actor enciende un fósforo y se ilumina el rostro mientras dice su texto.

LETTOR: Yo estaba internado en la Clínica San Juan de Dios, no sabía nada. 15 años después, gracias a Gisela Valcárcel que actuó en la película *Tarata* de Fabrizio Aguilar, me enteré qué pasó, y hace 3 años supe donde quedaba cuando fui a comer churros a Manolos.

MANOLO: Yo no sabía qué era *Tarata*, ese día estaba en el Callao, creo. Me enteré luego en el colegio, no le tomé importancia. Ahora entiendo por qué me llevaban tanto al Callao; no querían que me enterara lo que pasaba en Lima.

SEBASTIÁN: Yo era muy chico en esa época y no me acuerdo de mucho; nosotros vivíamos en La Molina y mis papás no hablaban del tema.

CAROLINA: Esa noche estuve probándome vestidos para asistir al quinceañero. Me enteré a la mañana siguiente por las noticias. Entonces, mis padres empezaron a asistir a las marchas por la paz y todos en casa teníamos que usar pañoletas blancas.

AMANDA: Yo lo vi todo por televisión y recuerdo la angustia de saber que mi papá estaba ahí cubriendo la noticia, fue el primer reportero en llegar porque sintió la explosión desde su oficina. Con ese reportaje mi papá se ganó un Emmy.

LETTOR: Gracias a la película *Tarata* me enteré para qué servían los *masking tape* en las ventanas. Era para que el vidrio no explote con las bombas.

SEBASTIÁN: A mí, mi mamá siempre me dijo que los *masking tape* en la ventana, servían para los temblores.

AMANDA: A mí, mi papá me llevó a ver el Banco de Crédito destrozado. Recuerdo que pregunté por qué habían puesto la bomba en la calle donde vivía la gente y no en la esquina donde estaba el banco, y me explicó: "Eso es el terrorismo y el terror no tiene sentido."

ESCENA 15: DEBATE EN SAN MARCOS

Se proyecta en las pantallas, la imagen del rostro de Lettor captada por la cámara de circuito cerrado.

LETTOR: Terminando el colegio quise estudiar educación, literatura y teatro; pero a mi mamá no le gustaba la idea así que un día me llevó a inscribirme a la Universidad San Martín para postular a derecho. Para variar, entré a la primera. Ya en las clases, me sentí triste y comprendí que ése no era mi lugar. Ahora me pregunto por qué no pude decirle "no" a mi mamá. Tal vez, porque no quiero que se avergüence de mí ante sus amigas, porque si no estudio una carrera sería no sé nadie, porque no sé decirle "no" a nadie, porque soy un cobarde.

Continué en la universidad y en tercer ciclo participé en un debate entre universidades, nos tocó ir a San Marcos. Yo no iba a ir, pero por casualidades del destino un compañero se enfermó y tuve que reemplazarlo.

Cuando llegamos, la sala estaba llena, el tema a debatir era el terrorismo y a nosotros nos tocaba estar a favor de los militares que dieron su vida para combatirlo. La exposición estaba interesante hasta que llegó el momento de las preguntas. Le pedí a uno de mis compañeros que le pasara el micrófono a un chico que había estado con la mano en alto todo el rato, pero el chico dijo: "¡Ahí, no más! Mi voz es tan fuerte que se va a escuchar en todo San Marcos."

TODOS: ¡Uhhhhhhh!

LETTOR: Hizo todo el salón en señal de burla y reto, yo solo reí nervioso. El chico no preguntó nada, solo habló de la gente inocente que murió en mano de los militares. Nos contó que vio cómo sus papás fueron asesinados por éstos. Llegó a oír el alias de varios, y los mencionó, hasta que dijo el de mi padre, como yo lo sé, no podía creerlo. Me sentí mal. Escuchaba que decía que los hijos de ese militar eran unos "malparidos," que debían pasar por lo mismo. Quería responderle que mi papá es bueno, que no mataría a nadie, que es un pan de Dios, que es como una madre fiel, que toda su familia se burla de él porque creen que es pisado.

El chico dijo que los hijos de ese militar debían sentirse avergonzados. Yo me preguntaba ¿por qué? Si mi papá es muy bueno con nosotros, con lo poco que tiene hace lo posible para darnos lo mejor.

No pude decirle que él era mi papá; el que combatió el terrorismo; el que para mí, para mi familia y amigos es un héroe; pero para la mitad de la población es un asesino.

La proyección se va.

ESCENA 16: PATINAR POR LAS CALLES

CAROLINA: Los años siguientes a la desaparición de mi hermana, los agentes del Servicio de Inteligencia Nacional vigilaban mi casa y le seguían los pasos a mi familia. Una tarde de 1994, salí a patinar con mis amigas por las calles cercanas a mi casa, cuando de pronto uno de los autos que le hacía reglaje a mi familia, nos cerró el paso. Nos siguieron por varias cuadras hasta que finalmente logramos escapar. Cuando llegamos a casa, mi madre habló con mis amigas y les dijo: "Es mejor que no jueguen en la calle, son tiempos difíciles. Será mejor que no vuelvan por casa." Esa tarde guardé mis patines y el resto de mi adolescencia no volví a patinar por las calles.

Manolo y Lettor se acercan a la mesa donde está sentada Carolina y la hacen girar. Luego se suma el resto de los actores, uno por uno hasta que todos terminan encima de la mesa.

ESCENA 17: PALIZA

MANOLO: Quiero contarles algo, algo que sé que a mi mamá no le va a molestar porque ella siempre se encarga de divulgarlo a todo el mundo. Yo fui criado al purito estilo del poema "A cocachos aprendí." Como mi mamá no tuvo más hijos, tenía un dicho: "Madre soltera, hijo único, o me sale ratero, drogadicto o maricón, por eso le saco la mierda." Mi mamá siempre me corregía las cosas que, para ella, yo hacía mal.

Recuerdo una vez, cuando era pequeño, iba caminando por las calles del Larco con un títere de payasito en una mano y otro igual en la otra. Cuando cruzamos la calle, vi a un señor que vendía el mismo payasito y le dije a mi mamá: "¡Mamá, quiero eso!" Mi mamá me dijo: "Hijito, pero ya tienes dos." "¡Mamá, quiero eso!" "¡Que no!" "¡Quiero eso!" "¡Que no!" "¡Quiero eso!" "¡Que no!" "¡Que sí!" "¡Que no!" "¡Que sí!" Me tiré al piso y empecé a patallar: "¡Quiero eso!" Mi mamá me vio, taco 12 y *(da una pisada fuerte)* me quitó el aire, me agarró, me metió en el taxi y me dijo: "Nunca más me

vuelvas a hacer berrinches en la calle." Obviamente, nunca más lo volví a hacer.

Cuando llegué a mi casa, ya se me había pasado el llanto. En la noche, mi papá fue a visitarme y apenas cruzó la puerta me eché a llorar y le conté todo lo que me había hecho mi mamá. Mi papá se fue en contra de mi mamá, los dejé, problema de ellos. A la mañana siguiente, mi mamá me llama: "Manolito, hijito, ven al cuarto, por favor." Inocente yo, entro a su habitación, cierra la puerta y ¡fua, fua! me dio hasta cansarse. Me dijo: "Nunca más vuelvas a acusar a tu madre, lo que te hace tu madre, queda entre tú y yo, punto." Obviamente nunca más la volví a acusar.

Y así fue que vi pasar frente a mis borradores, lapiceros, engrapador, control remoto, gato, perro. Mi mamá siempre quiso que yo fuera un buen alumno y un gran empresario como ella, cosa que hasta el día de hoy le frustra porque soy artista de circo. Recuerdo que en el colegio cada vez que me sacaba mala nota, mi mamá me agarraba a correazos. Ella es chiquita pero pega duro, hasta que descubrí la técnica del doble pantalón. Cada vez que tenía una mala nota me ponía un pantalón encima del que ya tenía puesto, entonces ella me daba y lo único que yo hacía era decir: "auauauau." Hasta que un día, como yo a veces ando distraído, estaba pensando cualquier otra cosa, vino y me dio. Yo estaba en otra y luego de un rato recién dije: "auauauau." "¿Qué tienes ahí?" me dijo. Me revisa, tenía los dos pantalones. Me los quitó, me dejó en shortcito, tiró chapitas al piso, me arrodilló y comenzó a darme de correazos ¡papapapa! Yo creo que mi mamá ya pasaba mucho tiempo en el SIN y de ahí me sacaba las torturas.

Mi mamá no es mala, al contrario es buena. Ella dice que yo soy quien soy por la forma en la que me crió. A mí me costó mucho hacer este proyecto, me preguntaba por qué, y ahora que lo volvemos a presentar, me doy cuenta que aún a mis 27 años me importa demasiado cómo ella puede reaccionar con lo que estoy haciendo.

LÍNEA DE TIEMPO: 2000-19 DE NOVIEMBRE - RENUNCIA POR FAX

CAROLINA: 19 de noviembre del año 2000, tras el destape de los vladivideos, Fujimori viaja a Brunei y renuncia por fax a la presidencia del Perú. Durante 7 años, se refugió en Japón y Chile, desde donde pretendía acercarse al Perú y preparar su candidatura presidencial.

ESCENA 18: VLADIMIRO MONTESINOS PERRO

Los actores presentan carteles con dibujos de los personajes que Amanda menciona en su historia.

AMANDA: Cuando tenía 13 años sabía bien quién era Vladimiro Montesinos.

No, no todo el mundo sabía quién era en ese entonces. Pero en la casa de mi papá era muy común escuchar ese nombre, porque como periodistas, él y su esposa, Cecilia Valenzuela, investigaban y seguían sus pasos y los del Destacamento Colina, tanto así que le ponen al perro Vladimiro Montesinos Perro, y su casa llevaba escrito "SIN." A mí me parecía muy gracioso y nunca pensé que a Montesinos le importase, pero le importó. Tanto así que manda a secuestrar al perro, en serio, pasó una noche que yo estaba con él. Estábamos en la casa de mi papá y lo dejamos salir como siempre. A mí no me gustaba que se quedara solo así que me quedé cuidándolo; pero mi papá insistió en que entrara a la casa. Al rato salí y Vladi ya no estaba.

Tiempo después, en una entrevista a los entonces Ex Miembros del Destacamento Colina, Cecilia se entera que Montesinos manda matar al perro pero ellos lo regalan. Por lo menos eso es lo que Cecilia me dijo y eso es lo que yo escojo creer.

Pero lo que pasó con Vladi Perro no fue lo peor. Cuando Cecilia quedó embarazada de mi hermanito menor, comenzaron a llegar los "regalitos" del tío Vladi. En una ocasión fue un peluche con sangre o algo así, mi papá no me lo mostró, solo me contó. Me dijo que tenga cuidado al hablar por teléfono porque estaban intervenidos y recuerdo que pensé que estaba loco, que exageraba. Claro que después de los regalitos a Cecilia comencé a tomarlo mucho más en serio. La cosa se puso tan tensa que el primer viaje de mi hermano menor fue huyendo a Arequipa a los 8 meses, con otro nombre.

LÍNEA DE TIEMPO: 1983 - LUCANAMARCA

Se proyectan en las pantallas, imágenes de los líderes de Sendero Luminoso y del entierro masivo en Lucanamarca.

MANOLO: 3 de abril de 1983, 100 senderistas ingresan a Lucanamarca, Ayacucho, y acribillan a 69 personas, entre ellos 19 niños.

La proyección se va.

ESCENA 19: DISCUSIÓN CON EL PADRE - BÚSQUEDA DE JUSTICIA

Se proyectan en las pantallas, las imágenes captadas por la cámara de circuito cerrado: los rostros de algunos actores y fotos de Carolina en su búsqueda de justicia.

CAROLINA: En el 2007, tuve una discusión con mi padre. A él no le gusta que exponga mi vida en la búsqueda de justicia. Dice que es inútil porque los poderes fácticos están alineados con la impunidad. Siempre tuve cuidado de

las fotos durante las marchas, los plantones. Evitaba a la prensa, antes de que hicieran un click, yo ya había girado el rostro. Sabía reconocer a los agentes infiltrados del SIN que iban a fotografiar para amedrentarlos, así aprendí a nunca vestir un polo rojo ni a estar cerca de nadie que los vistiera porque cualquier mínimo indicio podía ser usado en mi contra. Todo porque exigía justicia para mi hermana.

Durante la extradición de Alberto Fujimori de Chile, muchas fotografías mías se filtraron a los medios. Durante años, mi padre siempre se había quedado con mi madre por no medir las consecuencias de insistir en esta lucha pero nunca me lo decía personalmente. Esa mañana me dijo: "Son demasiados años con tu vida embargada. ¿Hasta cuándo seguirás dividiendo tu vida personal y profesional? Estas echando a perder tu futuro. Esa gente te debe tener fichada y no te dejarán ejercer libremente." Yo solo le dije: "Sé muy bien cuáles son los riesgos y me he cuidado. Pero esta es mi vida y yo necesito saber por qué pasó."

ESCENA 20: DISCUSIÓN CON EL PADRE - 11 AÑOS DESPUÉS

La cámara de circuito cerrado sigue a Sebastián y a su guitarra.

SEBASTIÁN: Yo también tuve una discusión con mi padre, fue en el 2011. Bueno, yo tengo una banda y se nos presentó la oportunidad de tocar fuera del país. Me emocioné mucho y decidí dejar atrás muchas cosas para dedicarme enteramente a la música. Dejé la universidad y un par de negocios que tenía. Mi papá se preocupó mucho, lo cual es comprensible; se molestó y se negó a ayudarme. A raíz de eso, tuvimos una discusión fuerte y fue la única vez en esos 11 años que tocamos el tema del video. Le dije que cómo pudo haberlo hecho, tuvo una oportunidad para hacer algo bueno por el país y en cambio de eso nos falló. Lo que yo hubiese hecho de estar en su posición. Pero bueno, yo lo perdono porque pienso que todos podemos equivocarnos y podemos corregir nuestros errores.

Sebastián toca la guitarra.

Sebastián termina de tocar su canción. La proyección se va.

ESCENA 21: FASHIONISTA

LETTOR: En el 2010, comenzó mi gusto por la moda. Entré a internet a buscar dietas y entre los tips que encontré decía que para verse delgado hay que vestirse bien. Fue así que comencé a buscar información sobre moda y terminé conociendo muchos bloggers a nivel internacional y gracias a eso puedo decir que no sé mucho, pero sé lo necesario. Entonces, empecé a dar ase-

soría en algunas revistas. La gente piensa que cuando uno sabe de moda puede ir por la calle etiquetando a las personas, diciendo: "Tú estás bien vestido, tú estás mal vestido," pero no es así...

AMANDA: Oye, oye... ¿Cómo que eso no es así? bien que todos ustedes, fashionistas, cuando ven a alguien en la calle dicen: "Ese es gótico, ese es hipster" y no sé qué más... Así que si me vieras por la calle, y no me conocieras para nada, qué es lo que dirías de mí, así, por cómo estoy vestida ahorita... Sinceramente.

LETTOR: Bueno, si te veo por la calle, lo primero que pienso es: "De hecho es artista." Por las *leggings* todas viejas, rotas, los zapatos... los artistas son así, agarran lo primero que encuentran y se lo ponen, así, sin pensar. ¿Qué te recomendaría? Que te quites eso del cuello porque eres chata, alarga tu cuello, muestra clavícula, ponte tacos para que se te vea más alta.

AMANDA: Ya, ya, ahí nomas... ven, Manolo.

MANOLO: Con cariño, Lettor.

LETTOR: Ya. Yo veo a Manolo y lo primero que veo es un wachiturre, por la forma del cabello, como trol. Además a ellos les encanta usar la marca grande, que se vea. Por el pantalón, porque les gusta usarlo así, que se vea abultado acá...

MANOLO: Ya, Lettor. Sebastián, tú.

LETTOR: Ya, yo veo a Sebas y pienso: "¡Ay, pobrecito este turista! Le han robado todo y no sabe cómo regresar a su país." Pero si no fuera así, pensaría que es un universitario pastrulo al que la familia le paga la universidad, va a calentar el asiento, estudia por estudiar, no tiene metas...

CAROLINA: (*interrumpiendo*) A ver a mí...

LETTOR: A Carito la veo y veo una madre soltera, moderna y emprendedora, como esas mujeres que salen en los anuncios de Credi Scotia. Si no estuvieras puesta esas botas pensaría que estás yendo a correr al pentagonito. Tu cabello está bien cuidado, pero yo te recomendaría que no muestres mucha frente porque solo las modelos muestran frente y tú no eres modelo, eres chata. Te haría un cerquillo de costado para que afine tu rostro...

CAROLINA: ¿Etiquetas? Yo te voy a dar Etiquetas.

ESCENA 22: ETIQUETAS

Carolina reparte una etiqueta a cada uno de sus compañeros, estos las ven y las intercambian hasta que cada uno recibe la que se supone que le corresponde. Las etiquetas dicen "victimario" para Lettor, "corrupto" para Sebastián, "vendido" para Amanda, "víctima" para Carolina, y "cómplice" para Manolo. Luego, van a la mesa y escriben una respuesta personal en la parte de atrás de cada etiqueta, respectivamente dicen "perdóname, papá," "idealista," "ignorantes," "nunca más" y "¿quién no?" Finalmente, toman

las etiquetas y cortan cada letra para formar una nueva frase que dice "Vivo por reivindicar mi tiempo cálido." Toda esta acción es captada por la cámara de circuito cerrado y proyectada en las pantallas. Una vez que se lee la frase completa, se retira la proyección.

ESCENA 23: MUERTE

Amanda lee un texto mientras Carolina termina de decorar una caja de manualidades.

AMANDA: La muerte, el sufrimiento y el dolor han acompañado al hombre desde la más temprana historia de la humanidad. La forma de reaccionar ante la muerte nos habla de cómo es un pueblo, la cultura y una civilización, y sobre todo de cómo es el hombre. Porque el Homo Sapiens siempre ha reaccionado ante la muerte, reacción que le diferencia del resto de los animales. Somos la única especie consciente de la propia muerte y de lo que esto implica. La capacidad de enterrar a nuestros muertos y los ritos funerarios son la marca evolutiva del ser humano. Ante la muerte hay respuestas variables, pero es esencial a todas ellas el respeto a la dignidad del hombre y es lo que puede darle sentido a nuestras vidas.

CAROLINA: Mi hermana siempre fue muy creativa, le encantaba hacer manualidades. Supongo que por eso eligió estudiar Educación Inicial. A mí me encantaba compartir con ella este proceso, el de convertir algo desechable en una obra de arte. Nunca pensé que años más tarde me devolverían los restos de mi hermana en una miserable caja de leche Gloria.

Carolina rasga la caja de manualidades y revela una caja de leche Gloria. La avienta al suelo y todos se van acercando para desgarrar y romper la caja. Esto desencadena en un pogo acompañado por la guitarra de Sebastián.

ESCENA 24: BÚSQUEDA DE UN CAMINO PROPIO

Amanda empieza a recoger los trozos de la caja que han quedado en el piso mientras habla con el público.

AMANDA: En el 2011, estuve grabando unos documentales en la selva, en Satipo. Cuando llamé a mis viejos a contarles que ya iba de regreso, mi viejo me puteó. Ahí recién me acordé que no le había dicho nada para no preocuparlo. Puteó un rato y yo solo pensé: "¡Qué conchudo!"

Cuando yo era chica y mi papá no estaba cubriendo alguna guerra, no solo era mi héroe, era mi mejor amigo. De grande, no nos entendíamos, así que

aunque me cueste admitirlo, debo decir que llegué a odiarlo. Más de una vez bajé la cabeza ante ex colegas o compañeros suyos. Por eso, al empezar este proceso, cogí mi cámara y me senté a conversar con él. Después de más de 5 horas de entrevistas me dolió darme cuenta qué fácil era para él coger su cámara y largarse sin muchas veces siquiera pensar en nosotros. Cuando me contaba "su historia," mis hermanos, mis abuelos, yo, no éramos más que una anécdota en su historia de amor y desamor con la Izquierda. Hasta ahora no entiendo cómo pudo alejarse tan radicalmente de ella si antes la puso por encima de todo, de sus hijos, de su vida.

Ahora, se dicen muchas cosas de mi papá, y qué digan lo que quieran, su integridad nunca estará en duda para mí. Yo creo que él hace lo que él cree que es correcto, también creo que se equivoca en muchas cosas. No soporto ver su canal, mucho menos el programa de su esposa, y ellos lo saben. A veces los escucho hablar y se me escarapela el cuerpo, otras veces no me queda otra que darles la razón. Me ayudan a encontrar un equilibrio. Ahora, con el tiempo, a pesar de no estar de acuerdo con él, mi papá ha vuelto a ser una de las primeras personas a las que acudo cuando tengo un problema. A veces, la mayor parte del tiempo, no lo entiendo pero confío en él y ya no bajo la cabeza.

ESCENA 25: VIDEOJUEGOS

Sebastián empieza a recoger los trozos de la caja que Amanda ha dejado en el piso y los coloca en un tacho de basura.

SEBASTIÁN: A mí me gustan mucho los videojuegos, mis amigos se burlan de mí porque yo los considero el octavo arte. Mi favorito es uno japonés que cuenta la historia del rey de todo el universo que un día sale a pasear por el espacio con unos tragos de más y de casualidad destruye todas las estrellas. Entonces, manda a su hijo, el príncipe, al planeta tierra con una pelota mágica que tiene la habilidad de poder recolectar todas las cosas. Comienza así chiquito, agarra chinches, después se hace más grande y agarra carros. Se hace tan grande que puede viajar de país en país y llegar a Perú y agarrar hasta Machu Picchu. Una vez que ha recogido todo, le da esta pelota de masa al rey, y el rey tiene el poder de convertir todo esto en las estrellas que ha destruido para así recomponer el universo.

LÍNEA DE TIEMPO: 2013–2014 - MOVADEF Y FUERZA POPULAR

CAROLINA: Junio del 2013. El gobierno le niega el indulto a Alberto Fujimori. Enero del 2014, MOVADEF y Fuerza Popular insisten en la amnistía a sus líderes políticos.

ESCENA 26: FUTURO

AMANDA: La verdad es que no sé qué será de mi vida dentro de 10 años. Hace 10 años me hice esa pregunta y no estoy ni cerca de donde pensé que estaría. Tengo 31, dentro de 10 habré pasado los 40. Solo sé que para entonces espero haber encontrado las condiciones para formar mi propia familia y vivir en Lima. Lo demás, si soy directora, productora, si sigo desempleada o si mi carrera de actuación por fin me da de comer, ya no me estresa tanto. 10 años no son muchos y 40 tampoco.

MANOLO: Para mí es difícil pensar qué será de mí en 10 años porque hace un tiempo me leyeron las cartas y me dijeron que iba a morir joven, a los 33. Sacando la cuenta a los 33 no llego. Pero siendo positivo, me imagino que mi escuela de circo será una de las más importante en el Perú, me veo regresando de trabajar con la mejor compañía de circo del mundo, para mí, los 7 dedos de la mano, y teniendo mi propia carpa.

SEBASTIÁN: Yo en 10 años, no en 2, tengo que mudarme de la casa de mi mamá. Me gustaría pensar que sigo con mi banda tocando por el Perú y, por qué no, fuera de él. Y bueno, ahora no lo pienso, pero seguramente en 10 años voy a querer tener una familia.

LETTOR: Yo me veo terminando la carrera de derecho, haciendo teatro y con lo que gane en eso retribuirle a mi mamá todo lo que gastó en la universidad. Pero si no estuviera acá, viviría en Londres, París, Milán y sería escapatista... y solo allá perdería mi virginidad y sería un putazo.

CAROLINA: Solo Dios sabe qué será de mí en 10 años. Si estaré haciendo algún descubrimiento en el laboratorio o escalando montañas. Lo único que sé es que, contra todo pronóstico, seguiré siendo en esencia quien soy. Y tal como ayer, hoy y siempre, hallaré un modo, mi modo, de alcanzar mi mayor anhelo: ser feliz.

FIN

ANEXO B: ENTREVISTA COM A DRAMATURGA CLAUDIA TANGO.

Lima, julho de 2019.

-¿Qué motivó el proyecto? ¿Y cómo fue el acuerdo con los participantes?

Lo que pasó fue que Sebastián y yo habíamos estudiado juntos y habíamos hecho trabajos juntos dentro y también fuera de la universidad. Éramos cómo una dupla creativa en ese momento. Entonces, los dos dirigíamos, los dos hacíamos la dramaturgia del espectáculo por así decirlo, teníamos cómo un interés siempre en trabajar a partir del material de quien está en escena. Esto viene de una búsqueda, me parece a mí, ya pensándolo, cómo reflexionando sobre de dónde venía eso del trabajo del creador - actor-autor -, o del actor-creador. Es decir, del actor que trabaja con su propio contenido, con su propia memoria, con su material biográfico, con su posición frente al mundo, no cómo personaje, sino, consigo mismo.

Entonces, nosotros habíamos hecho ese trabajo en la universidad, y también lo hicimos cómo nuestro proyecto final, él fue director, y yo fui una de las actrices, en este entonces, yo creé mi propio material a partir de mi biografía, y luego también hicimos un otro montaje, luego después, en el que trabajamos con la biografía de una actriz que nos convocó para dirigirla, entonces cuando quisimos hacer esta obra (*PROYECTO 1980-2000*), para nosotros no fue tanto cómo catalogarlo, o sea, no teníamos en nuestra cabeza el concepto del teatro testimonial/documental, lo que pensábamos nosotros era cómo una continuidad, de seguir trabajando con la biografía del que está en el espacio escénico. En este caso ya (*PROYECTO 1980-2000*), la diferencia era que ellos (*LOS JÓVENES DEL PROYECTO 1980-2000*), ya no eran actores profesionales. Entonces esta era la diferencia para nosotros ahora, pero no teníamos la claridad del término “teatro testimonial”, eso fue algo a lo que nosotros llegamos después de estrenar, o ya cómo muy avanzados en proceso casi cerca al estreno.

Nos interesaba abordar el tema del conflicto armado. Antes de elegir hacer este tipo de obra, lo que hicimos fue, cómo dupla creativa, dijimos ya, queremos hacer el siguiente proyecto sobre el conflicto armado interno, luego, un camino era seguir nuestra misma lógica de trabajar con el material biográfico del que

está en escena, y otro camino era irnos por lo contrario, qué era hacer una obra de texto, que nunca habíamos hecho. Entonces, en algún momento buscamos obras de texto, sobre el tema, y ninguna nos pareció, cómo algún material que nos interesó a nosotros hacer, no que no fueran interesantes, pero, ninguna de las obras que leímos nos interpeló de una manera en la que hubiésemos llegado a decir “sí, ahora hay que hacer esta obra!”.

Entonces, cómo esa búsqueda no funcionó, decidimos ir por lo otro. Sebastián había visto la obra de Lola Arias, en Santiago Mil, y me dijo “mirá porqué no hacemos algo sobre el conflicto armado interno, pero más cómo, desde dónde siempre hemos estado trabajando” y me contó de esta idea que era, personas que no eran actores, pero que tenían relación con la historia del conflicto armado o una historia política a partir de sus familiares, que eran los protagonistas de estos eventos, y los “actores” eran la segunda generación. Así pasó, lo que hicimos fue, teníamos a dos personas en mente, que eran: Manolo Jaime y Sebastián Cury; Sebastián Cury ya había ido al colegio con Sebastián Rubio, y Manolo Jaime estudiaba en la misma universidad que Sebastián y yo, pero en otra carrera, y era cómo curioso, porque ambos sus papás: la mamá de Manolo fue la que sacó el primer vídeo a la prensa, la que entregó los Vladvideos, y hico el destape de la corrupción que tenía en el gobierno de Fujimori, con la participación de Vladmiro Montesinos, porque ella era la secretaria personal y amiga de confianza de Vladmiro Montesinos; y el papá de Sebastián Cury fue él congresista que salió recibiendo dinero de manos de Vladmiro Montesinos en uno de estos Vladvídeos, y fue el vídeo suyo, el primer vídeo que se expuso ante la prensa, fue el primer vídeo que salió.

Entonces, ahí había un hecho, un evento histórico que unía ambos chicos, y postulamos con ellos, con los nombres de ellos dos al Centro Cultural de España, que tenía un fondo y ganamos. Después de eso, empezamos a buscar a las otras personas, y lo que fue que buscábamos era gente de nuestra generación, gente que tuviera una relación con el tema a partir de sus familiares, principalmente, sus padres, sus madres y que tuviera una distancia, o sea, que tuviera una cercanía a sus familiares, pero al mismo tiempo, tuviesen una distancia que les permitiera trabajar en la obra sin que ellos si sintieran vulnerados, o expuestos a una situación que les hiciera daño. Entonces estas

eran nuestras premisas, y era lo que les decíamos cuando hablábamos, cuando los entrevistamos por primera vez. De hecho, teníamos cómo una entrevista primero, para conocerlos, y después les contábamos sobre la idea del proyecto, sobre esto que estábamos buscando, estos perfiles de persona, les contábamos que no sabíamos cómo iba a ser el proyecto, que no teníamos idea de cuál iba a ser la forma, pero, sabíamos que iban a ser ellos, que no tenían que actuar, que tenían que ser simplemente ellos, y que teníamos que encontrar, estos puentes entre ellos y el país. El trato fue que íbamos a trabajar primero un mes de taller de teatro para que ellos se acercaran al teatro y también para poder generar una comunidad, un grupo, y que durante ese mes, no íbamos a decir quiénes éramos, o sea, no íbamos a decir quienes eran nuestros padres.

Y en verdad, salvo una persona, que era Amanda, su papá era periodista, y ella está siempre muy informada de estas cosas, salvo ella, que si sabía quién era cada quién, los demás realmente no sabían quienes eran los otros participantes del proyecto. Entonces durante un mes, realmente no supieron, y eso fue bueno porque nuestro interés en eso era que ellos se conozcan en el presente, quienes eran ellos en ese momento, en ese taller de teatro y no tengan prejuicios a partir de quienes eran sus padres. Trabajamos con ellos cuatro meses, no me acuerdo bien, me parece, y trabajamos todos los días, o tres o cuatro veces a la semana, casi siempre todos juntos, a veces en el mismo ensayo nos separábamos, pero todos tenían el mismo horario de trabajo. Contábamos además con la disposición de ellos de alguna manera, por qué, cómo algunos acaban de salir de la universidad, estaban desempleados y por esto tenían un poco más de tiempo que lo que podía tener un actor. Al principio teníamos como meta la presentación en el centro cultural de España, en ese momento no pensábamos mucho en otras presentaciones a futuro, mucho menos en festivales internacionales.

Antes de ese proyecto habíamos hecho con Senastián, nuestro proyecto final, que hicimos un laboratorio, cómo de un año, dónde trabajamos cuatro performers que éramos yo y tres compañeras más, y Sebastián que estaba en la dirección, sobre nuestras biografías, o sea, no teníamos un tema, no teníamos nada, simplemente cada uno exploró sobre su propia biografía y cómo a mitad del proceso decidimos buscar un material que uniera a las cuatro participantes,

a las cuatro performers, y se propuso el material de Ofélia, cómo personaje, y trabajamos por ejemplo, con *Ofélia* de Heine Muller, con *Ofélia* de Marco Antonio de la Parra, con *Ofélia* de Berkhof, y con *Ofélia* de Shakespeare. Cada una trabajó, no era cómo una Ofélia para cada una, sino cada una sacaba de las cuatro Ofelias lo que quería, y lo hacía dialogar con su historia personal, y por ejemplo, en mi caso, yo trabajé la muerte de mi padre, en relación con la muerte de Apolonio, el padre de Ofélia. El siguiente proyecto que hicimos, se llamó *Al Líder*, en el cual trabajamos con esta actriz que nos convoca, que se llama Lupita Mora. Ella tampoco sabía de qué quería hablar, entonces hicimos, cómo el mismo proceso, empezamos el proceso de la misma manera que, el proyecto de *Ofélia*, y planteamos cómo encontrar en su biografía, de qué tema sea que quería hablar mientras esperábamos en el espacio, y finalmente salió el tema de la estructura de su familia y la figura del padre, que ella tiene, que su padre era policía, fue derivado a Ayacucho, durante el conflicto armado interno. Entonces el padre había regresado después del conflicto con muchos traumas, y había “*ofrecido*” mucha violencia en su casa, entonces el proyecto, abordaba eso, y creo que hay ahí un puente con el siguiente proyecto, que fue *1980-2000*, que también hablaba de los padres siempre, en *Ofélia* también había una relación con los padres, en este caso, con los eventos políticos más sociales.

-¿Qué influencias o en qué corriente teatral contemporánea ubicaría el proyecto?

Bueno, ya habiendo visto el proyecto después de su estreno, o sea, incluso con todo el tiempo que ha pasado. Yo diría que es teatro documental y teatro testimonial, por qué es, la dramaturgia ha estado apoyada principalmente en documentos que viran testimonios sobre estos eventos políticos que ocurrieron en el país, entre el ochenta y el dos mil, y por otro lado, en los testimonios de ellos, de vida de ellos. Entonces, no es cómo hubiéramos etiquetados, cuando empezamos a hacer el proyecto, lo veíamos más como te decía, la dramaturgia del actor, el actor que propone sus temas, el actor que trae su material, sus objetos. Desde ahí lo veíamos nosotros, pero, ahora podría ubicarlo más en esto del teatro testimonial / teatro documental, de hecho Lola Arias es una referencia muy directa, en el proyecto tomamos el concepto de ella

realmente, qué es este, unir, reunir, a estas personas que tienen padres que participaron en esos eventos políticos, y qué están hablando, no del discurso de sus padres, sino, del discurso de ellos.

Veí la obra de Lola (la versión chilena) cómo un año después de que estrenamos, fue la primera vez que la ví, cuando la ví, sentí que era el mismo concepto obviamente, pero, la diferencia era que los chicos, no sé cómo sería la versión argentina, pero en la versión chilena, lo que sentí es que ellos hablaban mucho sobre sus padres, conocían mucho además de la historia de sus padres, el contexto de su país. Entonces, el discurso no era sobre ellos, sino, sobre sus padres. En este caso yo siento que tal vez por la falta de conocimiento del tema, o el interés en las historias familiares de estos participantes, no de todos, pero de algunos, ellos no hablaban tanto de sus padres, sobre las posiciones políticas de sus padres, sino más de ellos en relación a sus padres, de cómo se sienten ellos con sus padres, que no era lo que yo veía en la obra de Lola (versión argentina), en la obra yo veía más bien alguien que estaba trayendo la voz de su padre a escena. Tuvimos muchas referencias antes de Lola Arias, incluso tuvimos la referencia de dos películas, una se llamó: Los pecados de mi padre, que era un documental que le hicieron al hijo de Pablo Escobar, eso fue lo primero que vimos, ahora que recuerdo, bueno, entrevistan al hijo de Pablo Escobar que ahora vive en Argentina, en eso momento vivía en Argentina y contaba sus experiencia de ser hijo de este hombre tan... bueno... polémico, corrupto, criminal, no, y lo qué él sentía sobre esta herencia que había recibido del padre, que es cómo, la persecución y finalmente, el estigma, la pobreza incluso, porque al final ellos, bueno, no son realmente pobres, pero no tenían el dinero que tenían cuando vivían con el padre, me refiero a él y a su mamá.

Esa idea de la herencia, fue mucho más clara en ese documental, por ejemplo, había un momento importante en este documental donde los hijos de los políticos que habían sido opositores de Pablo Escobar, y que habían sido asesinados por él, se reúnen, hacia el final del documental, se reúnen con él en Colombia. El hijo de Pablo Escobar que vivía en Argentina, y que durante el documental viaja hasta Colombia, cómo que la persona que entrevista, el que hace la entrevista del documental, está cómo gestionando una reunión entre este hijo de Pablo Escobar y los hijos de los políticos de Colombia que fueron

asesinados por Pablo Escobar. Entonces hacia el final del documental se llegan a reunir, el hijo de Pablo Escobar, vuelve por primera vez a Colombia después, o sea, desde que huyó de Colombia, y en aquel entonces regresa después de muchos, muchos años y se encuentra en una habitación todos ellos. Tienen esta reunión y conversan, cómo un momento de... significativo para Colombia, ellos mismo lo dicen, cómo un símbolo de reconciliación, de una generación que no tiene que cargar con los errores y los crímenes de la generación anterior.

-¿Cómo ve el testimonio en el teatro en general, y cómo ve esa relación en el teatro latinoamericano?

Lo primero que podría decir sobre el testimonio a nivel mundial, es que lo relaciono con esta tendencia que surge a partir del año dos mil en los productos de entretenimiento, sobre todo en la televisión y los *reality shows*, de la necesidad del público de poder verse reflejado como protagonistas de las historias que tienen en vitrina en los medios masivos de comunicación. Esa tendencia que yo siento que surge más o menos por el dos mil y que se mantiene hasta ahora, ha derivado por ejemplo, ya a través también de las redes sociales, o sea, hemos generado el hábito de crear nuestras propias ficciones sobre nuestras vidas, y generar nuestras propias historias a través, por ejemplo: del *Instagram*, o del *Facebook*. No sé todas las plataformas que existen ahora, y como nos convertimos en personajes al representarnos a nosotros mismos.

Entonces, hay todo un diálogo entre la representación y entre la realidad, y entre representar a la cotidianidad también. Creo que de alguna manera el teatro ha bebido de eso, y podría decirse que eso se ve reflejado un poco en el teatro testimonial, en el teatro documental, en el teatro de no actores, así lo pienso yo. La otra idea es, al pensar en el teatro testimonial, y ahora que lo pienso, encuentro un referente muy importante para mí, que es el grupo *Rimini Protokoll* de Alemania.

Ellos trabajan el teatro testimonial a partir de los ciudadanos, tanto como individuos, pero también como colectivos. Es muy interesante cómo ellos construyen sus proyectos dándole un protagonismo a los ciudadanos, y también a la ciudad. De hecho, sus proyectos abordan esos dos espacios de memoria,

por así decirlo, la memoria del ciudadano como individuo, pero también, la memoria de la ciudad a través de sus ciudadanos como colectivo. Eso me parece que es una forma distinta de abordar el testimonio y qué tiene que ver mucho con un intento de hacer frente a una sociedad que tiene un proyecto cada vez más individualista, y anónimo a la vez. Creo que la propuesta que ellos tienen de trabajar con colectividades responde un poco a eso y lo tercero en relación al teatro latino-americano.

-¿Cómo fue el proceso de organización y selección de los testimonios para el texto?

Organizar y seleccionar los textos, lo que nos sirvió mucho – no fue la única herramienta, pero creo que fue la principal – fue la línea de tiempo. Nosotros propusimos como una forma de ir acercándonos al tema, la diagramación en una línea de tiempo, que empezó siendo por ejemplo, la línea de tiempo personal. Sin que esa línea todavía abordara los temas relacionados al conflicto armado interno o la dictadura de Fujimori, porque no queríamos todavía abordar ese tema. Entonces lo hicimos primero así, como una línea de tiempo sobre su biografía más relacionada a su familia, al colegio, a sus universos más íntimos, evitando el tema todavía. Después hicimos una más centrada en la carrera, en las profesiones y después hicimos una donde ya involucramos también los eventos políticos del país que habían sido de alguna manera, significativos en sus vidas.

Así fue, teníamos una pared inmensa llena de líneas de tiempo de cada uno, líneas estas que se habían ido nutriendo cada vez más. Teníamos distintos borradores de líneas de tiempo, una que era más personal y hasta otras que eran más relacionadas con los eventos políticos y fue justamente en esta línea de tiempo, que nosotros encontramos las situaciones, por así decirlo, que si pensamos un poco en la forma de organizar el trabajo – el proceso – de creación colectiva que es como de: situación / personaje / acción. Lo que nosotros encontramos en esta línea de tiempo, y a partir de estos cinco individuos, fueron situaciones. Estas situaciones ya estaban ahí propuestas por ellos mismos, en sus papeles gráficos, cuándo dibujaron sus líneas de tiempo. Luego tratamos de encontrar aquellas situaciones que hicieron ecos en los otros, en las otras

personas, en los otros miembros del elenco, sino también, con la sociedad de la cual pertenecemos – en este caso sobre todo, una sociedad limeña –, intentamos hacer esos *links* y escogimos ahí aquellos eventos que nos hablaban de manera específica y más detallada de cada uno de los participantes del elenco, pero también, los eventos que los conectaban entre ellos y los que conectaban a los miembros del elenco con la sociedad.

Había esas tres formas de leerlo, por así decirlo, entonces habían eventos comunes, por ejemplo, la noche de *Tarata* en la que cada uno tiene una percepción distinta de cuando explota la bomba en la calle Tarata; significa para carolina, es un caso mucho más cercano para ella, justamente por qué ese evento tiene mucho que ver con los desaparecidos de la *Cantuta*, que ocurrió al día siguiente a la explosión de *Tarata*. Este es el evento que los militares toman como excusa para ingresar en la *Universidad la Cantuta* y detener a estos estudiantes y al profesor. Entre ellos, la hermana de Carolina, pero para otros miembros del elenco, como Sebastián Curry, por ejemplo, este no tenía esa relevancia y ni siquiera había una relación, ni siquiera tal vez estaba dentro de su memoria. Existían esas tres lecturas que teníamos de los eventos que encontramos en la línea del tiempo, eventos que nos permitirán conocer más a cada uno del elenco en sus e individualidades, en sus detalles; eventos que lo conectarán a ellos como miembros del elenco, o sea, compartían entre ellos, y por último; eventos que resonaban también en la sociedad limeña en este caso.

FORA BOLSONARO!