



HAL
open science

MULHERES, ATRIZES, CIDADÃS

Marta Haas

► **To cite this version:**

Marta Haas. MULHERES, ATRIZES, CIDADÃS. Revista Rascunhos - Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas, 2021, 8 (1), pp.210-228. 10.14393/issn2358-3703.v8n1a2021-13 . hal-04356999

HAL Id: hal-04356999

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04356999v1>

Submitted on 1 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



MULHERES, ATRIZES, CIDADÃS¹

Feminismo e questões de gênero nas práticas artísticas e pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru)

MUJERES, ACTRICES, CIUDADANAS

Feminismo y cuestiones de género en las prácticas artísticas y pedagógicas del *Grupo Cultural Yuyachkani* (Perú)

WOMEN, ACTRESSES, CITIZENS

Feminism and gender issues in the artistic and pedagogical practices of *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru)

Marta Haas²

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o feminismo e questões de gênero nas práticas artísticas e pedagógicas do *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru). A partir da experiência do grupo com oficinas específicas para mulheres, discute-se o lugar e o papel social do corpo feminino, construído como frágil, subalterno e alvo de inúmeras representações. Para questionar esses princípios, são abordados alguns trabalhos do *Yuyachkani* que evocam o corpo feminino como espaço de resistência.

Palavras-chave: teatro latino-americano, teatro de grupo, corpo feminino, resistência

Resumen

Este artículo propone una reflexión sobre sobre cuestiones de género y feminismo en las prácticas artísticas y pedagógicas del Grupo Cultural Yuyachkani (Perú). A partir de la experiencia del grupo con talleres específicos para las mujeres, se analiza el lugar y el papel social del cuerpo femenino, construido como frágil, subalterno y el objeto de innumerables representaciones. Para cuestionar estos principios, se abordan algunos trabajos de Yuyachkani que evocan el cuerpo femenino como un espacio de resistencia.

Palabras clave: teatro latinoamericano, teatro de grupo, cuerpo femenino, resistencia

Abstract

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Doutoranda em Educação no PPGEDU da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Orientação do Prof. Dr. Gilberto Icle. Mestrado em Educação (2017) e Bacharel em Filosofia (2008) pela UFRGS. Atuadora do grupo Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. E-mail: martitahaas@gmail.com. Bolsista CAPES. ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-8396-2309>.

This article proposes a reflection on feminism and gender issues in the artistic and pedagogical practices of *Grupo Cultural Yuyachkani* (Peru). From the experience of the group with specific workshops for women, the place and the social role of the female body are discussed, built as fragile, subaltern and target of numerous representations. To question these principles, some works of *Yuyachkani* that evoke the female body as a space of resistance are approached. **Keywords:** Latin American theater, group theater, female body, resistance

Este artigo aborda o feminismo e questões de gênero nas práticas do *Grupo Cultural Yuyachkani*. A partir da experiência com oficinas específicas para mulheres, discute-se o lugar e o papel social do corpo feminino. Essas oficinas surgiram da percepção de que as histórias pessoais de cada mulher fazem parte de uma história coletiva, em que as mulheres e seus corpos sempre foram representados como inferiores. A construção do corpo feminino como frágil e subalterno é um dos pilares para a persistência do machismo e da dominação masculina.

Ao mesmo tempo, esse corpo é alvo de interpretações e representações, que lhe rotulam de forma maniqueísta e lhe regulam conforme valores e normas impostos pelo pensamento hegemônico. Essa percepção do corpo feminino como um campo de batalha entre representações muito diversas foi acirrada no período do conflito armado interno do Peru, quando a violência aumentou de forma exponencial e a violência de gênero ficou ainda mais evidente. Surgiu a necessidade de realizar oficinas de autoestima, que permitiam às mulheres trabalhar de forma criativa com o corpo, despertando novas possibilidades e capacidades. Surgiu também a necessidade de realizar ações cênicas que afirmassem o direito soberano da mulher sobre o próprio corpo, sob o lema de que “meu corpo não é o campo de batalha”.

Como contraposição a esses princípios, são abordados processos artísticos do *Yuyachkani* que evocam o corpo feminino como espaço de resistência. Esses trabalhos questionam os princípios que subjagam o corpo feminino e ressaltam o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível.

A partir da noção de escrita de si, delineada por Michel Foucault e problematizada no contexto da formação teatral por Celina Alcântara e Gilberto Icle, reflete-se sobre um trabalho solo de Ana Correa. *Confesiones* funciona como uma performance pedagógica, na

qual a atriz torna visível não só o seu percurso artístico e criativo, mas também seu próprio percurso como sujeito que produz discursos e verdades. Esses discursos e verdades são, ao mesmo tempo, formador de subjetividades que reivindicam o corpo feminino – que na sociedade hegemônica simboliza o subalterno e o marginal – como símbolo da resistência e da possibilidade de gerar algo novo.

O corpo feminino como frágil e subalterno

A atriz Teresa Ralli (2017) conta que, nas relações pessoais dentro do *Yuyachkani*, as mulheres sempre ocuparam funções, responsabilidades e direitos semelhantes aos homens. Se tiveram alguma luta para afirmar-se como atrizes, esta se deu no espaço familiar e no âmbito social. Como mulheres e homens coexistiam harmoniosamente no grupo, logo perceberam que em outras esferas as coisas eram bem diferentes. Durante as apresentações que faziam em distintas regiões do Peru, a reação das mulheres era sempre mais intensa e forte. Ralli atribui essa reação ao fato de ser incomum ver mulheres atuando, tocando instrumentos, dançando e falando de igual para igual com os homens. A atriz afirma:

graças a essas mulheres que nos procuravam após as apresentações, cheias de admiração pelo nosso trabalho, é que fomos acumulando informação sensível e entendendo o complexo mundo das relações entre homens e mulheres. Foi assim que iniciamos nossas perguntas sobre esse tema que com o tempo foram se transformando em ações artístico-pedagógicas (RALLI, 2017, p. 158).

No “complexo mundo das relações entre homens e mulheres”, a questão da igualdade de direitos entre os gêneros foi a primeira reivindicação do movimento feminista. Se o objetivo das primeiras feministas do século XIX era conquistar o direito de voto para as mulheres, o chamado sufrágio universal, assim como o acesso à educação e igualdade de direitos no casamento, em pleno século XXI a luta do movimento feminista possui muitos matizes. Segundo Biroli e Miguel (2014, p.17), “como corrente intelectual, o feminismo, em suas várias vertentes, combina a militância pela igualdade de gênero com a investigação relativa às causas e aos mecanismos de reprodução da dominação masculina”. Embora o senso comum apresente as reivindicações femininas como “superadas”, uma vez que as mulheres hoje possuem acesso à educação, direitos políticos, igualdade formal no casamento e uma presença bem mais ampla e diversificada no mercado de trabalho, existem inúmeros indicativos que evidenciam a permanência da dominação masculina. Na esfera política, na

educação, no lar e no trabalho foram obtidos inúmeros avanços, mas permanecem mecanismos que produzem desigualdades que sempre operam em favor dos homens.

A distinção entre tarefas masculinas e femininas não foi totalmente eliminada e ainda existe quem suponha que o trabalho profissional das mulheres seja secundário e funcione apenas como uma complementação do orçamento familiar, que seu compromisso com o trabalho seja diferente e que colocariam a maternidade como primeira opção. Isso se traduz na persistente desigualdade de salários e de oportunidades de ascensão a postos mais qualificados. No campo da participação política, os postos políticos de poder e decisão permanecem sendo espaços predominantemente masculinos, existindo apenas algumas exceções.

Os resquícios da dominação masculina, que discrimina e subordina a mulher, evidentemente se reflete na esfera privada e nas relações individuais. Ainda é extremamente alto o número de agressões de homens contra mulheres no âmbito doméstico, que caracteriza a chamada “violência de gênero” – motivada não apenas por questões estritamente pessoais, mas que manifesta discriminação por expressar a estrutura hierárquica de dominação do homem e subordinação da mulher.

Portanto, compreender a reprodução das desigualdades de gênero numa sociedade na qual mulheres e homens possuem direitos formalmente iguais permanece um desafio. As discussões sobre gênero se tornaram muito mais complexas e é praticamente impossível discutir questões de gênero sem discutir outras questões que atravessam o tema, tais como raça, sexualidade, classe social, etc. Pesquisas no Brasil³ indicam o quanto as mulheres ainda trabalham mais horas semanais que os homens, recebem salário menor pelo mesmo tipo de atividade e assim por diante. Porém, se formos comparar entre mulheres negras e mulheres

³ Notícias que anunciam os indicativos de algumas pesquisas podem ser acessados em: *Mulheres trabalham 7,5 horas a mais que homens devido à dupla jornada* em:

<http://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2017-03/mulheres-trabalham-75-horas-mais-que-homens-devido-dupla-jornada>;

Brasil cai para 82º em desigualdade de gênero, aponta relatório em:

<http://www.observatoriodegenero.gov.br/menu/noticias/brasil-cai-para-82o-em-desigualdade-de-genero-aponta-relatorio/>;

Dois séculos separam mulheres e homens da igualdade no Brasil em:

<https://www1.folha.uol.com.br/asmais/2015/09/1675183-no-ritmo-atual-fim-da-desigualdade-entre-homens-e-mulheres-demoraria-240-anos.shtml>;

Homicídio contra negras aumenta 54% em 10 anos, aponta Mapa da Violência 2015 em:

<http://www.onumulheres.org.br/noticias/homicidio-contra-negras-aumenta-54-em-10-anos-aponta-mapa-da-violencia-2015/>.

brancas, mulheres camponesas e mulheres da cidade, mulheres pobres e de classe média, fica evidente que a desigualdade entre gêneros é muito maior para mulheres negras, pobres e do campo.

Um dos pilares para a persistência da dominação masculina em nossa sociedade é a construção do corpo feminino como frágil e subalterno. Durante muito tempo, o corpo feminino concentrou as marcas de inferioridade, fragilidade, passividade, submissão e exclusão. Durante a modernidade, esse corpo foi alvo de interpretações e representações, que lhe rotulavam de forma maniqueísta: ou estava associado à maternidade e ao matrimônio, visto como o fim último de uma mulher saudável e pura; ou estava associado ao excesso de libido, visto como um comportamento próprio de mulheres degeneradas e impuras. Ele sempre esteve regulado por normas e valores morais, éticos, estéticos e científicos. Cabe ressaltar que o lugar e papel social do corpo feminino, assim como a ideia de gênero feminino, foram construídos historicamente, a partir de um discurso que produz efeitos de verdades.

As mulheres do *Grupo Yuyachkani* sentiram necessidade, nos anos 1980, de ter um espaço que fosse somente das atrizes para investigar aspectos subjetivos que tinham a ver com o universo feminino. Essa investigação, segundo Ralli (2017, p. 158), “foi aprofundando os nossos espaços subjetivos, como mulheres, como filhas, na história de nossas mães. Percebendo nossas histórias pessoais como parte de uma história coletiva de todas as mulheres que vivem no Peru”. Ao perceberem que as vivências pessoais faziam parte de um contexto maior, as atrizes decidiram compartilhar com outras mulheres suas experiências por intermédio de oficinas. A proposta era experimentar e jogar com outras mulheres para percebê-las e compreender suas experiências e suas subjetividades. A primeira dessas oficinas foi realizada com integrantes de organizações feministas e em seguida com organizações de mulheres nos *Comitês Vecinales*⁴, *Clubes de Arpilleras*⁵ e outras organizações sociais peruanas.

Resumindo esse momento do nosso trabalho, podemos dizer que o objetivo das oficinas *Teatro-Mulher* estava fundamentado na intenção de provocá-las a tomar a palavra com liberdade, a olhar com outros olhos o contexto social e familiar, a

⁴ Os *Comites Vecinales*, literalmente Comitês de Bairro, são organizações da sociedade civil, aliadas a autoridades locais, sob a tutela do Estado, que buscam melhorar os níveis de seguridade em suas respectivas comunidades.

⁵ Clube de mulheres que se juntam para realizar as *arpilleras*, espécies de bordados que contam histórias e tornaram-se uma forma de entender sua realidade e fortalecer a luta por melhores condições de vida. No Chile, durante o período da ditadura de Pinochet, bordar as *arpilleras* foi a maneira encontrada por um grupo de mulheres para denunciar as violações de direitos humanos do regime.

exteriorizar sua força e ocupar um lugar na comunidade e em sua própria casa. Elas aprendiam atividades não cotidianas e em todas elas ocupavam uma posição de protagonistas. Ainda que no início isto tenha provocado reações adversas em seu dia a dia, tanto pela observação direta, quanto pelos testemunhos das participantes, cremos que essas experiências deram um grande impulso à sua condição de mulher, à sua vida (RALLI, 2017, p. 160).

Ao compartilhar a busca que estavam fazendo no campo artístico e que lhes havia permitido afirmar-se como mulheres e cidadãs, as atrizes do *Yuyachkani* permitiram que donas de casa, militantes ou participantes de movimentos sociais também experimentassem seu potencial criativo. Tinham como premissa, por meio dos jogos e exercícios, tirar as mulheres de seu contexto social para que percebessem a vida sob outra perspectiva. Faziam atividades de percepção sensíveis, como perceber os órgãos internos e o centro de força, ou motivavam a abrir espaço para novos sonhos. Quando essas mulheres, jovens senhoras de quarenta ou cinquenta anos, voltavam no dia seguinte, relatavam que seus maridos ou filhos reclamavam, faziam piadas sobre o que estavam fazendo, diziam que estavam perdendo seu tempo. Ao aparecer esse tipo de problema, as atrizes propunham conversar e trabalhar com certo humor, sem dramatizar.

No início dos anos 1990, as mulheres do *Yuyachkani* realizaram a primeira oficina *Teatro-Mujer* com outras atrizes de diversas regiões do Peru, que também pertenciam a grupos de teatro mistos e possuíam trabalhos vinculados às suas comunidades. Fecharam-se por três dias em uma sala de trabalho, com a premissa de criar exercícios dramáticos a partir de suas experiências pessoais. Ralli (2017, p. 161) conta que sentiram “a necessidade de conectar o ator criador com o fato de sermos mulheres, de tomarmos a liberdade de expor, teatralmente, histórias e memórias, de um olhar feminino”. Após duas oficinas consecutivas, realizaram em 1993 o primeiro *Festival Teatro-Mujer*, uma celebração com apresentações das montagens realizadas, que contou também com fotógrafas, artistas visuais, musicistas, bailarinas e dramaturgas. Reunir mulheres de diversos campos do conhecimento foi muito importante e gerou um grande impulso criativo no *Yuyachkani*, do qual nasceram espetáculos cuja temática era a mulher.

O conflito armado interno, que impactou de forma violenta a história do Peru, especialmente os fatos ocorridos na década de 1990, também levou as atrizes do *Yuyachkani* a novos caminhos. Segundo Ralli (2017, p. 161), viver num país de sobressaltos permanentes, com a sensação de que não é possível fazer planos de longo prazo e que a classe política

retira sempre a esperança de mudança, “gerou estados depressivos na sociedade, frustrações que se expressaram tanto nos comportamentos coletivos quanto individuais, sejam em homens ou em mulheres”. Esse tema foi amplamente discutido por pesquisadores no Peru e também levou à decisão das atrizes de criar uma oficina que pudesse abordar a questão. Em 1997 surgem as *Oficinas de Autoestima*, que colocam em segundo plano a transmissão de técnicas teatrais ou a realização de atividades públicas com as participantes,

para reforçar e ampliar o trabalho com os espaços mais íntimos e sensíveis, da memória social e familiar, dos desejos, frustrações e valores destas mulheres. Tudo isso, somado à convicção de que a contribuição para o desenvolvimento comunitário, social e público, será maior se assumirmos nossa identidade. O ponto de partida é reconhecer e aceitar nossos valores pessoais. Esse é o fundamento (RALLI, 2017, p. 162).

O corpo feminino como campo de batalha

A partir das experiências como mulheres e criadoras, as atrizes estabeleceram cinco ferramentas como base para a organização das atividades e para a criação das técnicas que foram se configurando como dinâmicas de trabalho nas oficinas com mulheres. Esses materiais são o corpo, a voz, os objetos, a máscara e a improvisação. Não é à toa que o trabalho nessas oficinas inicia com o corpo. Ao entender que ele é o lugar de memória, que registra nossas experiências através do tempo e que nos constitui de determinada maneira, as atrizes perceberam que a maioria das mulheres “reagem de forma inconsciente, de acordo com o modelo de mulher da sociedade de consumo, assumindo seu corpo como uma máquina e a sexualidade como um lugar apenas de procriação e gestação” (RALLI, 2017, p. 164). Mulheres extremamente fortes e corajosas diante dos embates da vida mantinham uma atitude de medo diante da possibilidade de trabalhar criativamente seu corpo.

O trabalho com o corpo permite despertar capacidades negligenciadas e reconhecer que é possível criar uma energia diferente da cotidiana e habitual. Leva a perceber o lugar que nosso corpo ocupa no espaço, o que permite apoderar-se desse espaço e senti-lo próprio. Ao realizar ações diferentes e criativas com o corpo, as oficinandas percebem que podem ocupar espaços que não lhe eram próprios, como, por exemplo, o espaço público e político, ocupado majoritariamente por homens.

Assim como o corpo, também a voz é condicionada pelo entorno familiar e social, conforme seu gênero. Os homens são condicionados desde crianças a falar “forte” e diretamente; já as mulheres, a falar “suave” e discretamente, a não gritar. A ela não se exige

falar de forma clara, enquanto que o homem deve sempre falar “para fora”. A mulher é destituída de expressar suas opiniões e, desse modo, não encontra espaço para ser ouvida. Sempre terá de ouvir a voz do homem, e muito pouco a voz e as ideias de uma outra mulher. A mulher torna-se então uma presença silenciosa, suas ideias e suas palavras nunca são ditas. Trabalhar com a voz nessas oficinas é, segundo Teresa Ralli, chegar aos espaços mais profundos de cada participante. Descobrir que sua voz está ali e existe, é também crer que tenha condições de “tomar a palavra” e com isto expor suas ideias. A palavra e sua emissão no espaço expressa identidades culturais muitas vezes marginalizadas. Reconhecer sua voz como própria e valiosa permite às mulheres potencializar sua voz e suas ideias em diversos âmbitos.

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

Um dos episódios mais traumáticos relacionado à violência de gênero durante o conflito armado interno no Peru ocorreu sob o governo de Fujimori, na década de 1990, que implementou um programa de planejamento familiar que fazia parte de uma política de controle demográfico orientada à população mais pobre do país. Na prática, esse programa submeteu mais de duzentas e cinquenta mil mulheres indígenas e camponesas a cirurgias esterilizadoras sem terem sido informadas ou sob fortes pressões. Além disso, muitas não receberam o cuidado pós-operatório necessário e, em consequência, sofreram problemas de saúde. O modo como esse programa foi implementado evidencia o preconceito com as mulheres dos setores mais pobres da sociedade. María Ysabel Cedano (apud TERRA, 2015, n.p.), da organização feminista *Demus*, afirma que o Peru continua sendo um país

"profundamente racista e profundamente machista, onde muitos ainda creem que as mulheres camponesas indígenas das zonas rurais não deveriam ter muitos filhos".

Na reportagem *Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?* de Sylvia Colombo, fica evidente que, pior que o drama de não poderem mais ter filhos, as esterilizações significaram uma mudança de status das mulheres nas comunidades. Muitas vítimas, na região de Piura e Arequipa, foram abandonadas pelos maridos – que declaravam que agora elas “certamente iam virar prostitutas” ou que “não serviam mais como mães” – ou eram hostilizadas por outras mulheres. Na mesma reportagem, Rosemarie Lerner (apud COLOMBO, 2015, n.p.), ligada ao *Proyecto Quipu*⁶, declara que “numa sociedade tão machista como a peruana, a estigmatização tem um papel bastante importante. As sequelas que essas esterilizações deixaram causaram a desestruturação de várias famílias”.

A oficina oferecida pelo *Yuyachkani* permite às participantes contar com novas ferramentas para o desenvolvimento de seu trabalho artístico-criativo, de construção de memória em suas respectivas comunidades. Além de realizar a oficina, as irmãs-atrizes apresentam as performances *Anta Warmikuna* e *Kay Punku*. *Anta Warmikuna* (2011) é uma ação contada por duas mulheres andinas que se conectam com os ancestrais através de um ritual de iniciação para falar sobre o papel da mulher na história, do equilíbrio que sua presença mantinha.

*Kay Punku*⁷ (2007) é uma ação documental baseada nos testemunhos das mulheres das comunidades peruanas vítimas de violência sexual durante o conflito armado interno, que aparecem no Informe Final da *Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR)* do Peru. As mulheres campesinas, além de obrigadas a práticas de esterilização forçada, também foram vítimas de abusos sexuais por parte das tropas do governo e dos senderistas. Segundo Souza,

a ação documentada propõe não somente o resgate da memória que pertence a este grupo de mulheres, mas também a apresentar para o espectador seu próprio “Informe” e indignação, considerando que depois de oito anos da divulgação do Informe Final da *CVR* estas mulheres encontram-se abandonadas. Elas não receberam nenhum apoio das instituições estatais, seus violadores não foram castigados e, sobretudo, porque, ao contarem a verdade, sofrem preconceito e o rechaço por parte de seus familiares, companheiros e da comunidade onde vivem (SOUZA, 2012, p. 4).

⁶ Página do *Proyecto Quipu*, que visibiliza o testemunho das vítimas da esterilização forçada e acompanha o processo de luta por justiça: <https://interactive.quipu-project.com/#/es/quipu/takeaction>. Um curta documental sobre o projeto, intitulado *Quipu: Llamadas por Justicia*, está disponível em <https://youtu.be/P-cREVT5Jr0>.

⁷ Mais informações sobre a obra em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/hidvl-collections/item/79.html>.

Segundo o Informe Final da CVR (apud SOUZA, 2012, p. 6), a violência sexual contra a mulher foi uma prática que consistia desde a escravidão sexual até a união forçada, a prostituição forçada, a gravidez e o aborto forçados e a violação sexual, muitas vezes executada por vários homens. Nesse relatório encontramos dados de que essas mulheres foram vítimas de violências, tanto nas mãos dos agentes estatais (membros do Exército, da Marinha de Guerra e das forças policiais), quanto nas mãos dos membros dos grupos de guerrilha (*Sendero Luminoso* e *Movimiento Revolucionario Túpac Amaru*). A maioria dessas mulheres fazia parte dos setores marginalizados do país, grande parte delas era analfabeta, falantes do idioma *quéchua* e de origem rural, geralmente camponesas ou donas de casa.

O primeiro momento da ação cênica traz testemunhos, declarações e outros materiais que documentam a tensão vivida pelas comunidades camponesas durante os enfrentamentos. Nesse momento, o corpo da mulher se esboça como “um campo de batalhas” que registra a violência dos acontecimentos (da mulher violada, humilhada, mutilada, abandonada, discriminada). No segundo momento de *Kay Punku*, o tom e a materialidade da cena são diferentes (com água, flores, laranjas) e o corpo violentado se transforma em um corpo livre, após acontecer, diante do público, uma cena que é, ao mesmo tempo, um ritual de cura. Esse é um momento de afirmação: “meu corpo não é um campo de batalha”.

O slogan “meu corpo não é o campo de batalha” utilizado nas ações *Anta Warmikuna* e *Kay Punku* faz referência à obra *Mi cuerpo no es el campo de batalla*⁸ da artista visual limenha Natalia Iguñiz. No cartaz, a afirmação aparece em grandes letras brancas sob a silhueta negra de uma mulher camponesa, recortada sobre um fundo camuflado verde, que faz referência aos militares. Uma mancha vermelha de sangue aparece entre as pernas da mulher: ferida e sangue menstrual, ao mesmo tempo. Logo abaixo o cartaz explicita “milhares de meninas e mulheres foram violadas durante a guerra contra o terrorismo” e conclui “todas merecemos justiça”. Esse cartaz dialoga com a obra da estadunidense Barbara Kruger *Untitled – Your Body is a Battleground*, de 1989, que foi produzido para uma marcha de mulheres em Washington em apoio à liberdade reprodutiva, contra uma nova onda de leis antiaborto. A campanha em prol da liberdade de escolha da mulher é diferente de outras batalhas políticas: no caso do aborto, a luta por direitos ocorre fora de seu corpo, mas lhe

⁸ Disponível em <http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>, página eletrônica da exposição *Ejercito Rosa – La Feminización de lo Marcial*.

afeta diretamente. O corpo feminino torna-se uma zona de combate pelo qual e no qual as mulheres devem lutar. Essa obra, com a foto de uma mulher, dividida em exposições positivas e negativas, permanece como potente símbolo do quanto o corpo da mulher ainda é alvo de representações, discursos e narrativas diversas. O cartaz da artista peruana, por sua vez, converte a advertência afirmativa na segunda pessoa em demanda negativa na primeira pessoa, fazendo referência direta à realidade peruana e à urgência de denunciar a violência de gênero.



Imagem 1 – Obra *Untitled - Your Body is a Battleground* de Barbara Kruger

Fonte: <https://fr.wikipedia.org>



Figura 2 – Obra *Mi cuerpo no es el campo de batalla* de Natalia Iguiñiz

Fonte: <http://www.micromuseo.org.pe>

Os dados sobre os delitos cometidos contra as mulheres durante o conflito armado evidenciam uma situação que permanece no imaginário social, machista e patriarcal, de hierarquização dos gêneros e de que o corpo feminino pode ser submetido e degradado. Isso faz com que a própria vítima da violência muitas vezes se sinta culpada por seu padecimento, uma vez que seu destino é justificável pelo simples fato de ser mulher. E também não cabe à mulher, como subalterna, a possibilidade da fala e da denúncia – que sempre esteve nas mãos de homens considerados superior a elas (pais, esposos, intelectuais, chefes, autoridades). Porém, felizmente, cada vez mais mulheres de regiões menos favorecidas buscam, por vontade própria e com sua própria voz, um discurso de autonomia e reivindicam seus direitos.

Em *Kay Punku* duas mulheres ajudam-se mutuamente no processo de superar o sentimento de culpa a que foram submetidas, primeiro por seus agressores e depois por sua comunidade:

nos exemplos que aparecem na montagem, as mulheres sofrem com o julgamento simplesmente porque elas denunciaram a seus violadores e, de certa maneira, porque, como sobreviventes, são elas as que mantêm uma relação mais intensa com o não esquecimento. [...] São elas as que resistem ao esquecimento, porque ainda desejam que se faça justiça e porque não têm medo de resgatar e conviver com o passado (SOUZA, 2012, p. 6).

Esse trabalho desenvolvido sobre e com mulheres vítimas de violência de gênero torna-se, portanto, um espaço que ensina novas formas de se descrever e narrar frente à sociedade machista, uma vez que busca resgatar nas mulheres camponesas e indígenas o direito de sentirem-se respeitadas como pessoas. Por intermédio dessas oficinas e ações cênicas, que são espécies de ritual de cura com elementos da ancestralidade andina, muitas das mulheres que não tiveram apoio dos familiares e das comunidades em que viviam, frente ao ocorrido, conseguiram voltar a julgar-se dignas para delatar os crimes de que foram vítimas e buscar justiça.

O corpo feminino como espaço de resistência

A atriz Ana Correa, do *Yuyachkani*, possui uma obra solo na qual compartilha com os espectadores seus processos criativos e evoca personagens concebidos em espetáculos coletivos do grupo durante o período da violência política no Peru. Em *Confesiones*⁹ (2013), no centro do espaço cênico há um quadrado delimitado com traços brancos e uma pequena abertura por onde a atriz entra e sai do espaço sagrado da representação. Num dos lados, fica uma cadeira e um suporte com um caderno, ao qual a atriz recorre para fazer suas narrativas. É sempre dessa margem que relata a construção do personagem que virá depois. Ela contextualiza o momento de cada criação e expõe as motivações para cada personagem, ao mesmo tempo em que faz reflexões técnicas e metateatrais sobre o processo de criação.

Há um diálogo entre as diversas camadas narradas, que gera uma espiral invisível entre a história do Peru, sua história pessoal e a história do grupo, e termina sempre na personagem representada. Essas personagens, que voltam intensas e vivas, pertencem às seguintes obras: a tia, de *Encuentro de zorros* (1985); Bernardina, de *Santiago* (2000); a professora, de *Cambio de hora* (1998); a lavadeira, de *Hasta quando corazón* (1994); e a mulher *Asháninka*¹⁰ de *Sin título, técnica mixta* (2004).

⁹ Mais informações sobre a obra em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc14-performances/item/2326-enc14-performances-acorrea-confessions.html>. Um registro audiosual completo está disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/enc14-performances/item/2326-enc14-performances-acorrea-confessions.html>.

¹⁰ Os autodenominados *Asháninka* – que significa "meus parentes", "minha gente", "meu povo" – são um povo indígena que vive no Peru, na Bolívia e no estado do Acre, no Brasil. Eles possuem uma longa história de luta, repelindo os invasores desde a época do Império Incaico até a economia extrativista da borracha do século XIX e combatendo a exploração madeireira desde 1980. Para saber mais: <https://pib.socioambiental.org/pt/povo/ashaninka>.

Os figurinos de todas as personagens estão sobre seu corpo e, na medida em que os evoca, se desfaz dessas roupas, deixando à vista o vestuário da próxima personagem. Além de ser uma solução cênica que permite a rápida troca de figurinos, esse recurso também alude ao cerne de *Confesiones*. Como as cascas de uma cebola, todas as personagens fazem parte de Ana Correa, que também carrega em si a marca de suas personagens. Numa entrevista, a atriz afirma:

Parto de mim e dialogo com meus personagens e mostro o tecido interno de meu personagem. [...] Na obra *Confesiones* eu mostro esse processo de uma atriz criadora de um grupo de teatro de criação coletiva, que optou por ser grupo, que já tem 45 anos e optamos por ser criadores. Então nesse processo de compartilhar “confissões” desses personagens, definitivamente o personagem te cruza como mulher, como cidadã, como militante, como mãe, como membro de um grupo que, nos vinte anos de violência que houve nesse país, foi criticado, investigado, ameaçado. Todos esses elementos estão presentes no momento em que o grupo cria, que a atriz ou o ator gera uma presença; uma presença que acaba desenvolvendo-se e convertendo-se em um personagem. É o que faz *Confesiones*, mostrar como a realidade e a ficção se cruzam e mesclam; porém, definitivamente, onde faço essa fusão na cena. Eu sou uma mulher da cena, no entanto, o vivido no processo me faz crescer como mulher e como ser humano (CORREA apud ANGULO, 2016, n.p., tradução minha).

Evoco a noção de escrita de si, a partir de Michel Foucault, para problematizar o quanto esses trabalhos que envolvem questões de gênero e feminismo propiciam, para as mulheres envolvidas, novas versões de si. Nesse trabalho sobre si e na luta por justiça social e dignidade, Ana Correa e tantas outras, ao romper com as normas regidas pela dominação masculina e mergulharem em ações ligadas ao movimento feminista, afirmaram novos modos de ser e existir.

Para compreender as práticas de subjetivação, a forma como os sujeitos se constituem como sujeitos morais, Foucault (2004a, p. 265) retoma as práticas e técnicas de si elaboradas pelos gregos, como o cuidado de si: “um exercício de si sobre si mesmo através do qual se procura se elaborar, se transformar e atingir um certo modo de ser”. Essas práticas estéticas e éticas de existência, em suas primeiras formas, partem do pressuposto de que para governar os outros, é preciso antes governar a si mesmo. No período helênico, produz-se uma transformação do cuidado de si. Ele não concerne apenas ao momento que se ingressa na vida política, mas a toda vida de um indivíduo. Consiste num conjunto de práticas que não tem por finalidade o governo dos outros. O fim do cuidado de si é uma relação consigo mesmo.

Dentre as técnicas do cuidado de si, está a escrita de si, que tem uma função etopoiética, ou seja, ela é operadora da transformação da verdade em *ethos*, compreendido aqui como a escolha voluntária de uma maneira de pensar, sentir, agir e conduzir-se. Essa escrita de si, tal como elaborada pelos gregos, possui duas formas: os *hypomnematas* e as correspondências.

Os *hypomnematas* podiam ser livros de apontamentos, registros públicos, cadernos individuais que serviam de lembrete. Eram utilizados como um guia de condutas no qual se anotavam citações, fragmentos de obras, exemplos e ações testemunhadas ou narradas que tivessem gerado reflexões e pensamentos. Constituíam “uma memória material das coisas ouvidas ou pensadas: assim, eram oferecidas como um tesouro acumulado para releitura e meditação posteriores” (FOUCAULT, 2004b, p. 147). Para Foucault, o papel dessa escrita é constituir um “corpo”, não como uma doutrina,

mas sim – segundo a metáfora da digestão, tão frequentemente evocada – como o próprio corpo daquele que, transcrevendo suas leituras, delas se apropriou e fez sua a verdade delas: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida "em forças e em sangue" (*in vires, in sanguinem*). Ela se torna no próprio escritor um princípio de ação racional (FOUCAULT, 2004b, p.152).

Outra forma de escrita pessoal estudada por Foucault são as correspondências. A carta estabelece de forma mais intensa a relação com os outros, atuando não só sobre aquele que escreve, mas também naquele que a recebe. É uma maneira de mostrar-se a si mesmo e aos outros:

escrever é, portanto, “se mostrar”, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que lhe é dito sobre si mesmo. A carta prepara de certa forma um face a face (FOUCAULT, 2004b, p. 156).

É importante ressaltar que essas formas de escrita na Grécia antiga, que estão ligadas ao cuidado de si, não se fecham em si mesmas: são um convite a pensar sobre si, mas também em relação aos outros. São escritas que evocam outras escritas – o que se viu, leu, ouviu – e produzem outras escritas e outras possibilidades de pensamento e ação.

Ao refletir sobre o estatuto e a importância da escrita na formação teatral no ensino superior, Alcântara e Icicle (2014) destacam que a escrita pode ter uma função além do registro instrumental das práticas artísticas. A escrita, como prática de si, pode transbordar os processos artísticos para a vida, tornando-se em instrumento de formação do sujeito. Para dar conta de alguns questionamentos relacionados a essa possibilidade, os autores propõem o

conceito de ficção de si mesmo. Dessa forma, o processo de formação teatral implicaria não só na criação teatral, mas também na criação de si. Por intermédio de seu trabalho ficcional, cada aluno revelaria “ao mesmo tempo uma forma de debruçar-se sobre si e de se constituir como persona cênica e indivíduo atuante no seu espaço de vida, nas suas relações, no seu mundo” (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 465). Nessa formação de si, a escrita cumpriria um importante papel, uma vez que

possibilita não apenas registrar o que se fez, mas, ainda, presentificar, na materialidade dos corpos e de suas ações, essa proposição de pensamento que alude a uma criação que se espraia pela minúcia da vida. Por intermédio do escrever, plasmamos uma relação de indissociabilidade entre prática e pensamento, entre criação de uma obra e criação de si mesmo, sobretudo do sujeito que a processa. Afinal, esse é um processo que implica a materialidade do corpo de cada um e os modos de se relacionar com os outros corpos. Nesse sentido, implica o tanto de criação que cada um faz em si, no processo de constituição que é o de nos tornarmos homens e mulheres de um tempo, de algumas verdades, de muitas práticas (ALCÂNTARA; ICLE, 2014, p. 469-470).

Se tomarmos a obra *Confesiones* de Ana Correa como uma escrita de si – na qual a atriz se desvela e desnuda diante de outros, para, ao mesmo tempo, se refazer e reelaborar – compreendemos o potencial político do compartilhamento dessa experiência e narrativa de si mesma.

O corpo seminu de Ana Correa, no fim da obra *Confesiones* – que carrega as denúncias de mulheres indígenas, pobres e campesinas, aquelas a quem mais pesou o conflito de extrema violência vivenciado pelos peruanos – convoca os espectadores ao desassossego. Ali existem acusações de mulheres “desconhecidas, gigantes, que não existe livro que as agüente” (CORREA apud GARBEY, 2016, n.p., tradução minha). Como ficar impassível diante desses testemunhos? Tantas atrocidades que recaem sempre sob o corpo das mulheres, marginalizadas e excluídas. Nesse caso, triplamente marginalizadas, por serem mulheres, por serem pobres, por serem indígenas. Tantas vozes, sempre as mesmas, abafadas e silenciadas. O aprendizado é coletivo. A escrita de si empreendida por essa atriz produz efeitos naqueles que recebem a missiva, afetando outras narrativas de si. Possui uma dimensão política, na medida em que lança para o coletivo narrativas individuais e subjetivas.

Personificar em cena mulheres que se negam a aceitar o lugar tradicional designado ao gênero feminino e que questionam os conceitos que fundamentam essa sociedade misógina, significa transgredir as barreiras que esses princípios impõem. Trata-se de recusar sujeições femininas impostas. Trata-se de inventar novas imagens de pensamento, novas

subjetivações, de dar respostas diferentes das respostas já conhecidas. Ao questionar os fundamentos de uma identidade feminina – seja da mulher-santificada ou de seu avesso – também se desestabiliza a identidade masculina, por isso possui um potencial subversivo. Se a mulher pode recusar o destino que lhe foi imposto, há esperança de que também o mundo pode ser outro, em que a supremacia masculina não seja regra.

A luta feminista por um mundo mais justo e solidário, não só para as mulheres, tem uma função eminentemente política. No seu movimento pela afirmação da vida, o feminismo incomoda e subverte ao propor relações mais justas e igualitárias não só entre pessoas que se identificam com distintos gêneros, mas também entre pessoas de distintas classes sociais, raças, etnias e que exercem distintas formas de sexualidade.

Se partimos da premissa de que a luta feminista não é só para as mulheres, mas é a luta por um mundo mais justo e solidário para todos, torna-se fácil compreender porque o *Yuyachkani* destaca o papel da mulher no combate à violência política e simbólica, na luta contra o fascismo, na busca pela verdade e na imaginação por um outro mundo possível. Numa época marcada pelo silêncio diante de um trauma nacional, o *Yuyachkani* trouxe à cena protagonistas femininas capazes de comunicar o indizível¹¹. Para Anne Lambright (2012), o grupo propõe em suas obras o corpo feminino como albergue da memória nacional de uma nação que prefere esquecer. Ao narrar todo o horror, essas mulheres foram exemplo de resistência política e subjetiva. Nesse Peru mudo e debilitado pela violência, foram as mulheres as primeiras a criar coragem para denunciar os crimes – não apenas contra as mulheres, mas de lesa-humanidade – e buscar justiça. Coube às mulheres apontar um futuro diferente.

Nesse processo em que uma mulher-atriz-cidadã desvela seu percurso a partir de uma reflexão não só sobre seu processo criativo, mas também relacionando questões pessoais e íntimas a contextos políticos e sociais, há um processo de formação e criação de si que é compartilhado e que se lança ao outro. Essa prática, não só tem o corpo como plataforma, mas como meio para criar e escrever novas formas de agir no mundo. O corpo dessa mulher-atriz-cidadã, plataforma e meio para a reformulação e criação de si mesma, nos ensina que o corpo feminino pode transformar-se no espaço de revolta, de cura e semente do novo.

¹¹ Os espetáculos *Rosa Cuchillo* (2002), *Antígona* (2000) e *Contra o vento* (1989) trazem protagonistas femininas que rompem com o silêncio diante do trauma e buscam justiça.

Referências

ALCÂNTARA, Celina; ICLE, Gilberto. Escrever, incorporar, inscrever-se: práticas de criação de si na formação teatral. **Educação**. Porto Alegre, PUCRS, v. 37, n. 3, p. 463-470, 2014.

ANGULO, Matías. **Ana Correa en el Mestiza Chile 2016**. Jul/ 2016. Disponível em: <http://satch.cl/web/2016/07/03/ana-correa-en-el-mestiza-chile-2016/>. Acesso em: 21/01/2017.

BIROLI, Flávia; MIGUEL, Luis Felipe. **Feminismo e política: uma introdução**. São Paulo: Editora Boitempo, 2014.

COLOMBO, Sylvia. **Quem se importa com as 250 mil peruanas esterilizadas à força?** São Paulo, ab/2016. Disponível em: <http://sylviacolombo.blogfolha.uol.com.br>. Acesso em: 10/09/2016.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004b, p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. **Ditos e Escritos V: ética, sexualidade e política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, p. 264-287, 2004a.

GARBEY, Marilyn. Confesiones de Ana Correa. **La ventana**. Mai/2016. Disponível em: <http://laventana.casa.cult.cu/noticias/2016/05/21/confesiones-de-ana-correa/> Acesso em: 15/01/2017.

LAMBRIGHT, Anne. El cuerpo femenino como espacio de resistencia en Contrael viento y Antígona, de Yuyachkani. In: LAMBRIGHT, Anne. **Teatro contra el olvido**. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur, 2012, p. 141-153.

RALLI, Teresa. Oficinas de autoestima: uma prática cênica com mulheres. In: ALEIXO, Fernando; TELLES, Narciso. **Ateliês em artes cênicas: produção, extensão e difusão cultural**. Uberlândia: EDUFU, 2017, p. 157-173.

SERVICIO NACIONAL DE LA MUJER/GOBIERNO DE CHILE. **Primer Festival Internacional Contemporaneo de Mujeres Magdalena Chile**. Santiago, 2012. Disponível em:

http://transparencia.sernam.cl/docs/2012/07/16_00303_20120806_120040.pdf Acesso em: 01/02/2016.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. Relatos do sujeito andino em Anta warmikuna (2011) e Kay punku (2007), ações cênicas e documentais de Ana Correa e Débora Correa (Yuyachkani). **Moringa: Artes do espetáculo**. João Pessoa, v. 3 n. 2, 2012.

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

Recebido em novembro de 2020.

Aprovado em fevereiro de 2021.

Publiado em abril de 2021.