



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

MANUEL GUERRERO

A DRAMATURGIA DE TEMA HISTÓRICO DE SERGIO ARRAU:

Tríptico de Túpac Amáru

Salvador
2010

MANUEL ANTONIO GUERRERO ZEGARRA

A DRAMATURGIA DE TEMA HISTÓRICO DE SERGIO

ARRAU:

Tríptico de Túpac Amáru

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Cássia Costa Lopes

Salvador
2010

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UFBA

GUERRERO, Manuel.

A Dramaturgia de tema histórico de Sergio Arrau: *Tríptico de Túpac Amáru* / Manuel Guerrero. -
2010. 103 f. : il.

Orientadora : Profª Drª Cassia Dolores Costa Lopes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2010.

1. ARRAU, Sergio, 1928- 2. Teatro Peruano. 3. Literatura Dramática. 4. Teatro – História
I. Lopes, Cássia Costa. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

A mi amada familia...

*... de la que ya hace parte Miriam,
en el momento que escribo estas palabras*

AGRADECIMENTOS:*Lá no alto...***Ao Brasil.**

A Sergio Arrau, *chirvano* por escolha.
 Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).
 Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.
 À Profa. Dra. Antônia Pereira, pela paciência.
 Ao Prof. Dr. Sérgio Farias

A minha orientadora, Profa. Dra. Cássia Lopes, por ter aberto possibilidades de reflexão desconhecidas para mim, por exigir, por compartilhar e por me acompanhar.

Ao Setor Cultural da Embaixada do Brasil em Lima.
 Ao meu caro amigo Leonardo Sebiane.
 Ao SMURB, por me ajudar a recuperar a saúde.
 A Naomi Ushima.
 Aos meus professores.
 A Pipo e a Hugo.
 Ao Prof. Dr. Luis Arthur Nunes, pela amizade.
 Ao Prof. Dr. Walder Virgulino.
 Ao Prof. Dr. Silvio de Ferrari.
 Ao Prof. Dr. José Da Costa.
 Ao Prof. Dr. Juan Carlos Estenssoro
 Ao Prof. Dr. Antônio Mercado.
 À Profa. Dra. Evelyn Furquim.
 . A Silvia Guerrero.
 A Rimbaldo Guerrero, por todas as nossas conversas.
 A Camila do Espírito Santo.
 A Hugo Baptista e Johnny Schiliching.
 A Julio, Juan e Miguel, por me ajudar a chegar.
 A Amábilis de Jesus da Silva.
Y, claro, a mi Ángela de la Guarda...

Dr. Tito Patiño.
 Prof. Jorge Sarmiento.
 Prof. Joaquín Vargas Acosta
 Biblioteca da Pontifícia Universidad Católica del Perú.
 Biblioteca da Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú.
 Biblioteca de Letras e Ciencias Humanas da Universidade Federal do Paraná.
 Biblioteca da Faculdade de Artes de Paraná.

RESUMO

A presente dissertação concentra-se na análise da trilogia de peças chamada *Tríptico de Túpac Amáru* do autor chileno-peruano Sergio Arrau, abordando-a em relação à noção de fronteira entre mitificação e história. Se a história não se entende como um texto apenas documental, mas escrito por sujeitos inseridos em contextos sociais, a escrita dessa narrativa articula significados em discursos que servem de veículo para questionar relações de poder. Assim entendida, a linha que separa história de mito torna-se tênue devido a que ambos os conceitos configuram relatos que tendem a se tornarem fixos. O objetivo é estudar o lugar fronteiriço que permite ao autor um ponto de vista crítico para o questionamento dos valores, relações de poder, preconceitos de raça e classe embutidos nas narrativas que visam perpetuar os mesmos. Na sua escrita dramática, o autor deixa em evidência o traço ficcional de tais relatos e das mensagens que carregam.

Palavras-chave: Sergio Arrau; Teatro Peruano; Literatura Dramática.

RESUMEN

La presente disertación se concentra en el análisis de la trilogía de piezas teatrales llamada Tríptico de Túpac Amaru del autor chileno-peruano Sergio Arrau, abordándola en relación a la noción de frontera entre mitificación e historia. Si la historia no se entiende como un texto meramente documental, sino escrito por sujetos insertados en contextos sociales, la escritura de esa narrativa articula significados en discursos que le sirven como vehículo para cuestionar relaciones de poder. Desde esta comprensión, la línea que separa historia de mito se torna tenue debido a que ambos conceptos configuran relatos que tienden a volverse fijos. El objetivo es estudiar el lugar fronterizo que permite al autor un punto de vista crítico para el cuestionamiento de los valores, relaciones de poder, prejuicios raciales y sociales contenidos en las narrativas que buscan perpetuarlos. En su escritura dramática, el autor coloca en evidencia el rasgo ficcional de tales relatos y de los mensajes que cargan.

Términos relacionados: Sergio Arrau; Teatro Peruano; Literatura Dramática.

INDICE

INTRODUÇÃO	p.6
------------------	-----

CAPÍTULO I:

<i>El Grito de la Serpiente: Arrau interroga José Gabriel Túpac Amáru</i>	p.12
---	------

I.1) José Gabriel Condorcanqui Túpac Amáru II:

Um nome, múltiplas questões	p.13
-----------------------------------	------

I.2) A questão do retorno do Inca:

volta do passado- construção do futuro	p.24
--	------

I.3) Do Mito à Utopia: O Grito de Arrau	p.36
---	------

CAPÍTULO II

<i>Ella se llama Micaela: Uma mulher, duas gravuras e um espelho.</i>	p.51
---	------

II.1 O Sergio Arrau fronteiriço	p.51
---------------------------------------	------

II.2 O Homem de Teatro como questionador da História	p.62
--	------

CAPÍTULO III:

<i>Sin otro delito que ser su hijo: Arrau como dramaturgo-narrador</i>	p.69
--	------

III.1 Elementos narrativos em <i>Sem outro delito do que ser eu filho</i>	p.69
---	------

III.1.1 As técnicas soltas e rápidas de Sergio Arrau	p.71
--	------

III.1.2 Elementos do Coringa empregados

na terceira peça da trilogia	p.81
------------------------------------	------

III.2. Ação Dramática na última parte do <i>Tríptico</i> de Arrau	p.82
---	------

III.3 Narrativa da Inação Dramática	p.91
---	------

CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.99
----------------------------	------

REFERENCIAS

INTRODUÇÃO

A inquietude pelo estudo da dramaturgia de Sergio Arrau, mais precisamente das peças em que há relação com a história, começa na vontade de refletir, a partir da arte teatral, sobre aquela realidade física, histórica, social, econômica e cultural designada com o nome de Peru. A circunscrição territorial cujos limites geográficos vêm constantemente se alterando a partir da consolidação mesma da independência política do reino da Espanha em 1924, tem demonstrado ser insuficiente para dar coesão ao grande conjunto de diversidades que existem no interior destes, e para consolidar a noção moderna de país.

É justamente neste momento que resulta oportuno expor as motivações que levaram à escolha de Sergio Arrau para a presente aproximação a tal questão. O dramaturgo nasceu em Santiago de Chile em 18 de abril de 1928. Estudou no Colégio Alemão desta cidade. Já como universitário, iniciou estudos em Direito, Arquitetura, mas acabou formando-se em Licenciatura na especialidade de Geografia e História. Posteriormente, realizou estudos em Interpretação e Direção na *Escuela de Teatro de la Universidad de Chile*. Estabeleceu-se em Lima, Peru, onde chegara em 1954, como professor convidado na desaparecida *Escuela Nacional de Arte Escénico*, ENAE (hoje ENSAD).

Voltou ao Chile na segunda metade da década de sessenta. Durante a campanha presidencial da “*Unidad Popular*” (UP), que levou Salvador Allende à presidência daquele país e também durante o mandato deste, participou como autor e diretor no movimento teatral que o autor denominou “*Teatro Upeliento*”. Após o golpe militar encabeçado pelo ditador Augusto Pinochet, voltou ao Peru onde continua o seu trabalho como docente, escritor e diretor teatral.

Sergio Arrau retoma a anedota que lhe permitiu reparar numa questão relacionada à sua nacionalidade¹. Já foi referido que há cinco décadas é professor do que hoje é a *Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del Perú*, mas também tem sido docente, em repetidas ocasiões no *Teatro da Universidade Católica del Perú*. Para a sua surpresa

¹ Entrevista realizada em abril de 2006.

percebeu que, enquanto na biblioteca de uma dessas instituições as suas peças apareciam entre o Teatro Peruano, na outra estavam classificadas como Teatro Chileno. Então, conta ele, encontrou-se num “impasse limítrofe”. Assim descobriu o espaço da fronteira. Em correspondência eletrônica, o dramaturgo expõe claramente essa questão: “No que se refere ao termo fronteiriço (que soa mal psicologicamente), porque o isso acaba situando a gente beirando, carinhosamente, o ‘bobinho’ e pejorativamente ao imbecil), deve-se a que não sou sem chileno nem peruano, mas *chirvano*, um cara da fronteira (...)”²

A fronteira em que se coloca Arrau lhe permite também uma posição peculiar no relativo às relações peruano-chilenas, marcadas pela guerra acontecida entre os dois países entre 1879 e 1883. A derrota do Peru colocou em evidência a fragilidade do seu projeto de nação e a solidez das idéias republicanas no Chile³. Mas, a fronteira em que se situa o dramaturgo não se restringe à questão territorial. Mediante uma ação poderia ser considerada uma reinvenção, ele cria um gentílico para se afirmar: declara-se *Chirvano*. Este posicionamento será o ponto de partida para ensaiar uma aproximação à sua abordagem de sucessos e personagens históricos mediante a sua dramaturgia. A questão da fronteira em Sergio Arrau será pensada em diálogo com as reflexões que sobre tal noção desenvolvera o sociólogo português Boaventura de Sousa Santos.

A afirmação como *chirvano* diz respeito da vontade de se posicionar num lugar a ser inventado e que, por ser instável, permite um constante deslocamento. Nesse equilíbrio precário, há um dinamismo que parecera definir Arrau. Daí se desprende também uma explicação para a constante revisão que ele faz dos seus textos. Mas o gentílico também manifesta uma transgressão: da língua, dos limites territoriais, da nacionalidade, da noção de pátria, e daquilo que mais interessa na presente investigação: das narrativas elaboradas como instrumentos do poder. Não surpreende então que seja justamente uma ação rebelde o que inspirou ao autor desta trilogia.

² ARRAU, Sergio. **Re: outra respuesta.** alphaguerrero@yahoo.com Junho, 3, 2008.

³ Sobre esse particular pode se encontrar valiosas informação e reflexões em: Mc EVOY, Carmen. *¿República Nacional o República continental?: El discurso republicano durante la Guerra del Pacífico, 1879-1984* In: McEVOY, Carmen & Ana maría SULLIVAN. *La República peregrina: hombres de armas y letras en América del Sur. 1800-1884*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP)-Instituto Francés de Estudios Andinos (IFEA), 2007. pp 531-562.

A presente pesquisa concentra-se na trilogia de textos de literatura dramática chamada *Tríptico de Túpac Amáru*, que começou a ser composta em 1980 e, embora publicada em 2000, continua a ser re-escrita. No decorrer do presente trabalho, evidencia-se o interesse tanto pela dramaturgia deste autor, quanto pelo seu questionamento das narrativas que procuram dar conta do passado: a História e a Mitificação.

Neste ponto é necessário precisar o que está sendo referido com esses dois termos. Primeiramente, a pesquisa se debruça sobre a relação que o dramaturgo estabelece com a personagem precursora da independência americana José Gabriel Condorcanqui Túpac Amáru II⁴ (1741-1781). Quando se ouve falar em Túpac Amáru II, a imagem mais freqüente é a de um rebelde mestiço que lutava por libertar o Peru da dominação espanhola, possuidor de extraordinárias vontades e força física e inspirado numa transcendência ancorada na linhagem divina dos Incas.

A documentação da rebelião que ele encabeçou em 1780 foi feita pelas autoridades coloniais durante o processo que o julgou o e condenou a morte por conspirar contra a autoridade do rei da Espanha sobre o vice-reinado do Peru. A investigação começa por considerar que a argumentação da acusação constitui uma narrativa que, pelo fato de ter sido elaborada pelos detentores do poder político, tornou-se a versão oficial. Os anais do dito processo se tornaram registro dentro de uma noção de história que faz parte de um projeto político. Já em épocas posteriores a 1824, ano em que se consolida a emancipação peruana, Túpac Amáru passa a ser considerado precursor da independência dentro de outra narrativa em cuja construção se repete o mecanismo de legitimação. Isso permite afirmar um conceito de História que se manifesta como discurso no qual se institucionalizam as relações de poder.

Por outro lado, na presente pesquisa a Mitificação é entendida como o processo de elaboração de uma mensagem. De acordo com o estudioso francês Roland Barthes, um mito é uma forma de significação com capacidade e propósito imobilizante.

A escrita de Sergio Arrau deixa em evidência a natureza artificial de ambos os discursos, do mito de da história. Este estudo se propõe mostrar uma leitura de *Tríptico*

⁴ A acentuação do nome *Túpac Amaru* adaptou-se para a língua portuguesa. Na língua Quéchuá não existe palavra oxítona, e em espanhol esta não precisa de acento gráfico quando finaliza em vogal.

de Túpac Amáru que revele o caráter questionador do autor teatral, problematizando relatos míticos e históricos que se interpenetram, confundem e se transformam. É precisamente essa sua qualidade fronteiriça, referida linhas acima, que possibilitará uma interpretação diferenciada da permanência e transformações da figura do Inca rebelde.

História, mito, colônia, nação, construção, identificação, problematização, valores, relações sociais e interpessoais, e preconceito aparecem em *Tríptico de Túpac Amáru* como questões que exigem a revisão das noções de memória, herança, afirmação, discurso e ação; de passado, presente e futuro como categorias estáticas. Essa trilogia de peças permite a discussão sobre a pergunta fundamental, cuja resposta é uma dívida não paga por parte de e para a heterogênea sociedade peruana: Quem sou(somos)?

Não é à toa que as três peças comecem com a procura por um nome. Mais ainda se se leva em consideração que a própria palavra “Peru” surge como uma invenção, produto de atritos fonéticos e desentendimentos entre nativos e espanhóis. Com efeito, segundo as pesquisas do historiador peruano Raúl Porras Barrenechea (1897-1960) no seu livro *El Nombre Del Perú*⁵, o tal nome aplicado ao Império Inca pelos espanhóis começou a ser divulgado em 1534, quando os irmãos Pizarro chegaram a Sevilla durante as épocas da Conquista. O estudioso afirma que a palavra Peru não se refere a acidente geográfico nenhum e que não pertence nem à língua quéchua nem ao idioma caribe. É uma designação mestiça cuja sonoridade foi imposta pelo castelhano.

A presente investigação pressupõe que *Tríptico de Túpac Amáru* possibilita uma reflexão sobre a chamada ordem mundial, pois problematiza os alicerces ideológicos com que se levantou o sistema de dominação colonial fundamentada numa racionalidade moderna como instrumento para a consolidação da lógica capitalista que atingiu na atualidade dimensão planetária. A partir da sua posição fronteiriça, Sergio Arrau consegue uma escrita capaz de questionar os imperativos e mensagens cristalizados pelo sistema de idéias da modernidade européia que instituiu hierarquias sociais, econômicas e culturais, que definiu uma ética e um conjunto de valores euro centrados. Tal questionamento convida a uma reflexão sobre outras possibilidades na procura pela resposta àquela pergunta fundamental já mencionada.

⁵ PORRAS BARRENECHEA, Raúl. *El Nombre Del Perú*. Lima: P. L. Villanueva, 1968.

Na introdução que o autor faz da sua trilogia, pode-se observar que se trata de uma obra teatral composta de três partes: A primeira trata da ação de Túpac Amáru, descrita como “gesta⁶” e “sacrifício”; a segunda fala de uma mulher que se transforma em outras duas: uma é a mulher do Inca e outra a amante do Vice-Rei, que viveram na mesma época e possuíam quase a mesma idade, embora nunca tenham se conhecido. A terceira conta o drama do filho caçula do Inca, cuja vida lhe fora poupada devido à sua idade, mas pelo simples fato de ser filho do rebelde foi condenado ao exílio num presídio de Sevilla. O autor finaliza a introdução indicando que, embora possa se representar cada peça de maneira independente, “(...) o total forma um olhar unitário e amplo do sucesso histórico”⁷. Com o emprego do termo *mirada* se enfatiza, mais uma vez, a colocação da autoria como um ponto de vista, como um diálogo com os dados disponíveis. O presente trabalho pretende indagar o que Arrau tem a dizer a partir do seu encontro com Túpac Amáru II.

No primeiro capítulo, será analisada a primeira peça da trilogia: “*El Grito de la Serpiente*”. Nele será abordada a relação de questionamento que Arrau mantém com a história. O ponto de partida será a questão dos nomes do rebelde: aquele com que era conhecido pela sociedade colonial e aquele outro com que seria lembrado. Para isso se contará com as considerações do pesquisador Jan Zemiński.⁸ Na peça, observa-se a existência de uma diversidade de mitificações em cima de Túpac Amáru. É precisamente isso o que permite estabelecer um diálogo entre Arrau e o antropólogo peruano Alberto Flores Galindo, especialmente no que se refere ao que este chama de Utopia Andina; e também, uma reflexão com o Mito como sistema de produção de sentido; para isso, se recorrerá ao semiólogo francês Roland Barthes.

O capítulo seguinte se referirá a *Ella se llama Micaela*, segundo texto de *Tríptico de Túpac Amáru*. Aqui, pretende-se desenvolver um estudo da peça a partir do conceito de *fronteira*, para o que se contará com o aporte do sociólogo português Boaventura de

⁶ Conjunto de fatos memoráveis, segundo a Real Academia de la Lengua Española.

⁷ “(...) *el total conforma una mirada unitária y amplia del suceso historico*” (ARRAU, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: Fondo Editorial de La Universidad Inca Garcilazo de la Vega, 2000. P.312)

⁸ Segundo o historiador, é preciso interpretar as fontes produzidas pelos andinos -tanto daqueles que faziam parte do bando insurgente, quanto dos que formaram as forças leais ao rei espanhol - duas vezes: uma a partir do seu significado em castelhano e outra do ponto de vista dos conceitos andinos obtidos em fontes dos séculos XVI e XX. Nesta afirmação, verifica-se a relação entre a língua e a criação de sentidos e significados. ZEMIŃSKI, Jan. *Utopía Tupamarista* Lima:PUCP, 1993.

Sousa Santos. A permanência de relações herdadas da colônia, como estão presentes na peça, servirá para estudar o texto a partir da crítica pós-colonial, entendida como uma teoria multidisciplinar sobre os processos políticos, sociais, individuais e psicológicos que acontecem após uma relação de poder colonial, sem se restringir ao aspecto político e territorial da questão. Neste sentido, o aporte do psicanalista peruano Jorge Bruce será um valioso apoio.

Finalmente, o terceiro capítulo será uma análise dos procedimentos de técnica dramática empregados pelo autor, e, para isso, se procurará a teorização desenvolvida pelo crítico norte-americano John Howard Lawson e pelo dramaturgo brasileiro Augusto Boal. Também, em relação aos procedimentos dramaturgicos do autor, abordar-se-á a questão da relação entre memória e História. Na presente investigação se trabalhará com uma noção de História a partir das reflexões do filósofo Michael Foucault, o historiador Marc Bloch e do sociólogo brasileiro Antonio Risério.

Ao longo do estudo, estabelecer-se-á um diálogo com teóricos na maioria Latino-americanos cujas reflexões servirão para acrescentar pontos de vista sobre os desdobramentos daquelas narrativas que entrecruzam história e mitificação, e que atravessam, até os dias de hoje, as mais diversas instâncias da heterogênea sociedade peruana. Pretende-se com isto contribuir com os estudos sobre o teatro peruano e propor uma possibilidade de abordagem do texto de literatura dramática que possa aproveitar os aportes de estudiosos provenientes de várias áreas de conhecimento: a psicanálise, a sociologia, a antropologia, a economia, a semiologia, a geopolítica, a filosofia, a história, a teatrologia, a estética e a teoria dramática. Os nomes de Max Hernández, Jorge Bruce, Hugo Salazar del Alcázar, José Matos Mar, Aníbal Quijano, Alberto Flores Galindo, Beatriz Sarlo, Antônio Risério, Nely Richard, Claudia Arruda, Anatol Rosenfeld, Pedro Bravo-Elizondo e Augusto Boal aparecerão em repetidas ocasiões assim como os de Michael Faucault, Jaques Derrida, Roland Barthes, Boaventura de Sousa Santos e Marie-Claude Lambotte, John Howard Lawson e David Foster. Com o apóio desses pensadores busca-se alargar os enfoques e convocar autores pouco divulgados ainda em língua portuguesa na discussão que o texto de Sergio Arrau propõe.

*“La violencia del sistema mismo se ve difuminada entre la supuesta
universalidad de la tradición dominante y las múltiples
voces que aún hoy acusan recibo de la continua
dilapidación y laceramiento
del cuerpo social peruano. Por eso,
hablar de violencia y poesía
es un tema muy actual”
José Antonio Mazotti⁹*

Capítulo I:

El Grito de la Serpiente: Arrau interroga José Gabriel Túpac Amáru

É impossível se referir a um único mito relacionado ao rebelde de Tungasuca¹⁰. O texto de Arrau pode ser abordado como sendo um dispositivo capaz de contrapor diversas versões construídas em cima do fato histórico: a rebelião de Túpac Amáru II, em 1780. Se a intenção do autor tivesse sido falar sobre a personagem e a sua ação, a forma escolhida teria sido a dramática, numa procura mais próxima do modelo aristotélico do herói trágico em confronto com uma ação que coloca em prova as suas forças numa tensão progressiva até o momento clímax, quando mediante a experiência do reconhecimento e da transformação, no momento limite da sua vontade, teria um novo conhecimento e as relações com o seu entorno encontrariam um novo equilíbrio. Arrau encontra, na forma narrativa, a mais adequada maneira de se expressar e de falar do assunto que lhe interessa: diversas mitificações construídas a partir de Túpac Amáru II. Como forma narrativa entender-se-á uma despreocupação com as unidades aristotélicas de espaço, tempo e lugar, e permitir uma comunicação direta entre ator e público. No desdobramento diacrônico do texto aparecem diferentes versões, o que constitui o objeto fundamental do questionamento do autor.

⁹ MAZOTTI, José Antonio. *La violencia en la poesía peruana hasta anteaer: las tensiones coloniales y sus secuelas*. In: *Pachaticray, el mundo al revés: Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*. Lima: Aníbal Jesús Paredes Galván Editor-Universidad Nacional Mayor de San Marcos-Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2004.

¹⁰ Tungasuca é a demarcação territorial da qual Condorcanqui era cacique.

Arrau começa o texto com uma breve introdução ao leitor na qual apresenta a personagem protagonista pelo nome de batismo, seguido pelo nome como se tornaria conhecido. Isso já dá conta de uma diferenciação: um é o nome com que passaria a ser chamado na sociedade colonial a qual pertencia, o outro é o nome com que seria recordado após a sua rebelião. A questão do nome adquire, neste ponto, uma função definidora de referente pessoal e social.

A personagem é reconhecida, primeiramente, como transcendente; depois como Latino-americano; seguidamente, como um rebelde; logo, como um líder; posteriormente, como um homem do século XVIII no vice-reinado do Peru; e para concluir, como precursor da independência da América espanhola.¹¹ Assim, nessas múltiplas faces, fica apresentado o inspirador da trilogia. Trata-se de uma personagem que adquiriu importância num contexto de dominação colonial cuja ação subversiva passava pela maneira como se nomeava o mundo.



Contra-capá de: *Canciller y Rey Lima*: Vicky Paz, s/data
Programação Visual: Pold Gastelo - Fotografia: Sem autor. Sem data

¹¹ José Gabriel Condorcanqui, más conocido como Túpac Amaru, es sin duda un personaje trascendental de Latinoamérica. La rebelión que encabezó en el siglo XVIII, en el virreinato del Perú, fue precursora de la independencia que se conseguiría en el siglo XIX. ARRAU, Sergio *Teatro Escogido*. Lima, Universidad Inca Gracilazo de la Vega. 2007

.1) José Gabriel Condorcanqui Túpac Amáru II: Um nome, múltiplas questões

Na atuação, duas atrizes e três atores num inicial cenário vazio no qual irão se agregando elementos cenográficos que sejam necessários. Figurino e acessórios segundo as necessidades, mas sempre simples significativos.

Entram as atrizes e os atores 1 e 2. Posteriormente o ator 3 que simula levar as mãos amarradas.

ATOR 1.-Nome. (PAUSA).

ATOR 2.- Diga seu nome. (PAUSA)

ATRIZ 1.-Não ouve?

ATRIZ 2.-Está surdo?

ATORES 1e 2.- Nomes e sobrenomes.

ATOR 3.-José Gabriel Condorcanqui Noguera. (PAUSA)
(ARRAU:2000,315-316 *Tradução nossa*).

El Grito de la Serpiente começa indicando que os atores, só diferenciados por números, ingressam num palco vazio e que um deles deverá simular ter as suas mãos amarradas. O dramaturgo Sergio Arrau evidencia, desde o início da peça, o cunho narrativo da mesma e delata a encenação de um interrogatório em que o primeiro em ser perguntado é o nome. Como resposta se tem o silêncio da pausa.

O poder dos interrogadores é mostrado na delimitação mediante a qual é exigida a apresentação de si próprio: Trata-se do seu nome de batismo, o nome com que será reconhecido dentro da ordem social da qual faz parte. Assim, encena-se o inquérito de José Gabriel Condorcanqui Noguera pelas autoridades coloniais.

O movimento de perguntas e respostas que constitui o interrogatório serve para estabelecer a definição necessária para o julgamento que virá a seguir: o interrogado é um ser inserido na sociedade colonial a cuja ordem lesou e por cujas autoridades deverá ser punido.

Ator 1.-Onde nasceu?

Ator 3.- No povoado de Surimana, província de Tinta.

Ator 2.- Idade.

Ator 3.- Trinta e oito anos.

Atriz 1.- Casado? (Ator 3 AFIRMA)

Ator 3.- Com Micaela Bastidas Puyucahua.

Atriz 1.-Filhos?/ Ator 3.- Três.

Atriz 2.-Nomes.

Ator 3.- Hipólito, Mariano y Fernando.

Ator 1.- Ocupação

Ator 2.- Ofício ou profissão.

Ator 3.- Cacique de Pampamarca, Tungasuca e Surimana.
(PAUSA).

Ator 1.- Por que trouxeram-no aqui.
 Ator 2.- De que é acusado. (PAUSA)
 Atriz 1.- É acusado de ter-se rebelado, desconhecendo a legítima autoridade da Sua Majestade o rei Carlos III.
 Atriz 2.- Isso provocou muitas mortes e roubos no Vice-reinado do Peru.
 Ator 1.- Ah! É um rebelde.
 Ator 2.- Um traidor. (ARRAU:2000,316 *Tradução nossa*).

Nesta cena é possível verificar que o autor expõe um procedimento cuja finalidade é estabelecer uma relação entre acusador e culpado: o inquérito é apresentado como um instrumento para configurar a posição do acusado¹². Pode-se apreciar como os interrogadores começam com perguntas e culminam com uma afirmação. Note-se o expediente empregado pelo autor para enfatizar a atitude dos acusadores: após a primeira pausa não se encerra nenhuma fala com signo de interrogação. Mais do que um processo de busca o que de vê na cena citada é a aplicação de um mecanismo de produção: neste caso o que se produz é um culpado.

A agressão é enfatizada mediante ritmo proposto pelo autor na seqüência de adjetivos lançados. A violência da cena se configura tanto pelo significado quanto pela sonoridade dos epítetos.

ATOR 1.- Sedicioso.
 ATOR 2.- Assassino.
 ATRIZ 1.- Cobiçoso.
 ATRIZ 2.- Criminoso.
 ATOR 1.- Quer separar o Peru da Espanha.
 ATOR 2.- Busca a independência das colônias.
 ATRIZ 1.- Tenta se tornar o dono destas províncias.
 ATRIZ 2.- Quer ser proclamado rei. (ARRAU:2000,317)

Em uma sociedade organizada mediante o exercício de um poder vertical, é possível, como fora anotado, construir um acusado: José Gabriel Condoranki Noguera é tratado como súdito do rei da Espanha. Porém, a situação se subverte quando o interrogado se proclama o Inca Túpac Amáru II. Ao se chamar a si próprio por outro nome, estabelece-se um embate que é pertinente ler a partir das relações coloniais.

¹² Esse raciocínio foi estabelecido a partir do ensaio *A casa dos Loucos* de Michael Foucault, quem coloca que: “a prova judiciária também era uma ocasião de se manipular a verdade. O ordálio que submetia o acusado a uma prova, o duelo no qual se confrontavam acusado e acusador ou seus representantes, não eram uma máquina grosseira e irracional de ‘detectar’ a verdade (...) eram uma maneira de saber de que lado Deus colocava naquele momento o suplemento de sorte ou de força que dava a vitória a um dos adversários. (...) A verdade era o efeito produzido pela determinação ritual do vencedor” FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro:Graal,1979. p.114.

O sociólogo peruano Aníbal Quijano vai argumentar que o projeto de dominação colonial se legitimou com base num discurso justificador que precisou estabelecer categorias estáticas para explicar uma pretendida naturalidade nas relações de poder. As ditas categorias estariam baseadas num projeto de modernidade que acabou se impondo na Europa do século XVI.¹³ A consolidação e difusão do que ele chama de racionalidade instrumental fornecera o instrumental ideológico tanto para a preservação da dominação quanto para a justificação da conquista e posterior colonização. Estava sendo criado, a partir da separação sujeito-objeto, um Outro, um alheio e, desde o ponto de vista do pensamento europeu, um Inferior numa suposta linha de evolução.

Esse pensamento hegemônico vai ser questionado por Arrau, precisamente, problematizando uma categoria própria a essa lógica: a mestiçagem. A questão da mestiçagem como uma noção problemática vai aparecer na discussão que constitui a peça: ser mestiço não se apresenta como uma síntese superadora de duas instâncias anteriores, mas como um problema: é um não ser alguém para o outro, mas também é ser outro para si próprio¹⁴. O Túpac Amáru, proposto por Arrau, encontra-se numa encruzilhada devido a que é atravessado por formas de pensamento que se encontram, eclodem e se relacionam na sua subjetividade: uma decorre da sua educação europeizada, e outra vem da sua linhagem Inca.

¹³ Quijano vai identificar no processo de produção da modernidade duas significações da idéia de racionalidade que lhe é própria: uma que nos países do norte europeu ou saxônicos se vinculava com o que reconhece como razão instrumental: uma relação entre fins e meios. Assim, o racional é o útil, e a utilidade adquire seu sentido a partir do poder. E outra racionalidade cuja idéia predominante é constituída no debate sobre a sociedade, vinculada à definição das finalidades. Essas são, justamente, as relacionadas com a libertação da sociedade das formas de desigualdade, arbitrariedade e despotismo. Isto é: contra o poder. Essa modernidade é entendida como uma promessa de existência social racional, como uma promessa de liberdade, equidade, solidariedade, e melhora das condições materiais de tal existência social. Isso será reconhecido como razão histórica e foi a difundida nos países do sul da Europa. Mas a modernidade histórica estava relacionada com a colonização de América desde os seus primórdios. Isso soma-se ao fato de que foi a razão instrumental a que acabou se impondo com a expansão do império britânico. Deste modo, a modernidade foi associada com essa racionalidade, a instrumental. Segundo o sociólogo, seria essa especificamente, a que se encontra em crise. (QUIJANO, Aníbal. *Lo Público y lo Privado: un enfoque Latinoamericano, y Modernidad, Identidad y Utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política, Ediciones, 1988.

¹⁴ (Mestiços)... hijos de la conquista, jóvenes a los que por padre y madre correspondía una situación de privilegio y cuando menos expectante, terminaron rechazados por los españoles cuando éstos deciden organizar sus familias, acabar con el concubinato y reemplazar a las mujeres indias por españolas; para sus madres (indias, *aclaração nossa*), esa primera generación traía el recuerdo de la derrota y el menosprecio por la presunta violación. (...) En ellos la identidad era un problema demasiado angustiante. (...) Personajes como éstos alentaron a Titu Cusi y es posible que asistieran, desesperanzados, a la muerte de Túpac Amáru I." (FLORES GALINDO: 1988, 40)

ACTRIZ 1.- Descrição dos que o conheceram:

ATOR 2.- Era homem de um metro e sessenta de alto, delgado de corpo, com uma fisionomia boa de índio: Nariz aquilina, olhos vivazes e negros, maiores do que em geral tem os nativos.

ATOR 3.- (COM SOTAQUE PENINSULAR). Era homem de estatura média, isto é, mais para pequeno do que para alto, reforçado e um pouco carnudo, se bem que com proporções muito parelhas, branco demais para ser índio, porém de menos para espanhol.

ATOR 1.- Nos seus modos era um cavalheiro. Um cortesão. Conduzia-se com dignidade com os superiores e com formalidade com os aborígenes. Falava à perfeição a língua espanhola e com graça especial a quéchua.

ATRIZ 1.- Vivia com luxo, e quando viajava sempre ia acompanhado de muitos serventes do país e algumas vezes de um capelão. (ARRAU:2000,320 Trad. nossa)

A própria descrição física citada já encerra uma noção de mestiço que não se restringe às características fisionômicas. Ela flui pelas oralidades dos atores e deixa ver que o ponto de vista a partir do qual foi elaborada é a do europeu (atenda-se para o sotaque espanhol indicado na didascália): uma visão euro centrada construída por negação.

A peça permite uma aproximação a tensões entre noções, questões e sentimentos problemáticos e que acompanham o debate e o imaginário a partir do fato da conquista, quando coloca um conflito em cena provocado por sentidos encontrados no sentido da palavra “mestiço”:

ATOR 2.- José Gabriel costumava andar de casaco com broches de ouro e calça de veludo de Flandres, meias de seda, sapatilhas com fivela de ouro...

ACTOR 3.- Mas mesmo a macaca vestindo sedas....! Por mais que parecesse, ou quisesse parecer espanhol, não era mais do que mestiço. Por conseguinte: Um ressentido social, já que por muito cacique que fosse era menosprezado pelos dominadores.

ATRIZ 1.- Falso. José Gabriel assumia a sua mestiçagem com orgulho.

ATOR 3.- Com orgulho? Pela força, já que não lhe restava mais remédio. Vestindo com luxo tentava dissimular seu aspecto indígena. Como aqueles que botam muito perfume para dissimular o fedor.

ATRIZ 1.- José Gabriel não precisava dissimular nada. Ele era legítimo descendente do último Inca: dom Felipe Túpac Amáru.

ATOR 3.- Pode ser. Mas, a ele interessava mais o título espanhol de Marquês de Oropesa.

ATRIZ 1.- Título que lhe correspondia, por sinal.

ATOR 3.- Mas que não estava legitimado. Com presentes e propinas buscou inutilmente reivindicá-lo junto às autoridades em Lima, sem conseguir. Esse fracasso terminou por fazer dele um ressentido.

ATRIZ 1.- Isso não é assim, não. (ARRAU:2000,320 Trad. nossa)



Óleo de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amáru II. Autor na[onimo.

O Ator 3 estabelece uma associação entre ressentimento e raça dominada: o sentimento no índio provocado pelo menosprezo do branco-europeu-dominador. Já para a Atriz 1, a mestiçagem era assumida com orgulho. Mais importante que a informação sobre a personagem histórica, é a tensão estabelecida entre os atores.

Arrau enfatiza o desprezo a respeito do elemento indígena por parte do Ator 3. Sem indicar quais os traços raciais que deve ter o ator, o fato de que seja o mesmo que falou na cena introdutória como Túpac Amáru, já apontaria para uma tensão pessoal do eventual emissor da mensagem: o Ator 3 (agindo como representação de uma questão fundamental na sociedade peruana) serviria para expor a resistência de aceitar que um homem andino possa ser um *Gran Señor*, como afirma a Atriz 1 (ARRAU,2000,320).

Atribui-se à sofisticação das vestimentas a impropriedade do disfarce. Chama-se de “macaquice¹⁵” essa maneira de se vestir mediante um refrão muito conhecido no Peru (e na hispâno-américa) com que fica reforçada a idéia de que se tratasse da repetição de um mito fundado no preconceito e no desejo de submissão: o mito do indígena pobre dominado, indigno de confiança e com anseios de revanche, mas com inveja do branco dominador com quem, no fundo, quer se parecer.

Esta leitura colocada por Arrau, na fala do Ator 3, pode ser vista a partir das reflexões de Aníbal Quijano para quem a idéia de “raça” serve ao sistema de dominação social que classifica à população do planeta e funciona como um dos eixos em torno dos quais se estrutura o atual padrão de poder mundial¹⁶. Aqui, Arrau aborda o assunto da relação entre traços raciais e posição econômica na sociedade peruana: se, da derrota de Túpac Amáru até meados do século XX, os traços físicos europeus eram associados a prestígio social e poder econômico, isso tem mudado nas recentes décadas em função da migração para Lima por parte de pessoas do interior do país.

Da década de cinquenta do século XX em diante, sucessivas *marejadas migratórias*, para empregar o termo do sociólogo peruano José Mattos Mar, transformaram a configuração social e étnica da capital. Esse fenômeno foi chamado pelo estudioso de

¹⁵ *Aunque la mona se vista de seda, mona se queda* pode ser traducido como: “Mesmo que a macaca vista seda rica, macaca ela fica.”

¹⁶ No sub-capítulo *Colonialidad del actual Patrón de Poder*, Quijano vai afirmar que “consiste, en primer término, en la asociación estructural de dos ejes centrales: 1)Un nuevo sistema de dominación social que consiste, ante todo, en la clasificación social universal y básica de la población del planeta en torno a la idea de *raza* y respecto de la cual se redefinen todas las formas de dominación previas, en especial el modo de control del sexo, de la intersubjetividad y de la autoridad. Esta idea y la de clasificación social en ella fundada (o “racista”), fueron originadas hace 500 años junto con América (...) Desde entonces, en el actual patrón mundial de poder impregnan todos y cada uno de los ámbitos de la existencia social y constituyen la más profunda y eficaz forma de dominación social, material e intersubjetiva (...) QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del Poder, Globalización y Democracia*. In: Nueva Época: Revista editada por el Rectorado de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, N° 25. II Semestre de 2006. p 53.

*Desborde Popular*¹⁷. A noção de mestiçagem como simples soma de caracteres físicos ou de etnias se apresenta como incapaz de dar conta das tensões próprias a esses encontros.

Muitos desses imigrantes chegaram à cidade como força de trabalho e conseguiram, paulatinamente, ascender socialmente e adquirir grande poder econômico. Na capital do país, empresários emergentes com traços físicos mais próximos do indígena faziam fortuna e consolidavam a sua nova posição.¹⁸ Se o simples fato de levar vestes finas e requintadas constitui para a subjetividade do Ator 3 uma subversão ofensiva, deve-se que ele só pode ver a invasão do lugar privilegiado dos dominadores, dominação esta que se encontraria vinculada, indissociavelmente, à raça¹⁹.

Resulta de interesse para o presente estudo o que poderia se chamar de mudança nos traços fisionômicos dos indivíduos de setores abastados da sociedade peruana nas décadas recentes. O Ator 3, na cena citada linhas acima, estaria dando conta do impasse²⁰ descrito pelo psicanalista Jorge Bruce em *Nos habíamos Choleado Tanto*

¹⁷ MATOS MAR, José. *Desborde Popular e Crisis del Estado*. Lima: IEP, 1984. No ensaio, o sociólogo afirma que o “desborde” tem inundado todas as esferas da vida cidadã: a cena urbana, o espaço nacional assim como as novas estratégias simbólicas e estéticas elaboradas a partir do desborde. Assim, indica para o que chama de Nova Identidade em formação. Essa expressão refere-se à redefinição de relações sociais na capital do país devido às estratégias operadas por esses outros elementos sociais nas condições que lhes são impostas pela ordem encontrada e dentro da qual constroem um espaço e afirmam uma presença.

¹⁸ O economista Hernando de Soto em *El otro Sendero* (Lima: el Barranco, 1986) aponta para a eficácia das estratégias aplicadas por imigrantes desempregados em Lima. Em um processo que descreve como liberalismo capitalista espontâneo que destaca a formação de empresas bem sucedidas, e enfatiza que o seu êxito só foi possível por ter havido uma mínima interferência do Estado. Um caso exemplar desta vocação empresarial de cunho neo-liberal seria a família Añaños, moradores de Ayacucho que, aproveitando o fechamento de estradas que uniam Huamanga com Lima, impedindo a distribuição de refrigerantes de patente internacional, formaram uma pequena engarrafadora de bebidas gasificadas produzidas artesanalmente. A empresa dos Añaños, AJEGROUP na atualidade é dona de fábricas da sua bebida no México, na América do Centro e do Sul, e em Singapura.

¹⁹ Mario Vargas Llosa, num artigo publicado na revista *Caretas* (Caretas Nº 1799, Ano 2003), apóia a tese de De Soto. esta contrasta com a leitura de Aníbal Quijano quando afirma que aquela mínima intervenção do poder estatal só viria a servir aos interesses do Mercado como regulador da economia. Embora ambos os autores enxerguem o grande potencial nas vigorosas iniciativas dos setores deprimidos da sociedade peruana, observa-se que enquanto o primeiro defende um desenvolvimento pleno do capital, o segundo propõe práticas de reciprocidade, solidariedade e democracia direta entre os produtores. Nas próprias palavras de Quijano: “*La disyuntiva entre lo privado y lo estatal, no es otra cosa que una diferencia dentro de la misma racionalidad instrumental, y cuyo dominio ha terminado produciendo la secular crisis y el desconcierto presentes.*” (Quijano:1988,44).

²⁰ Um claro exemplo desta tensão pode ser encontrado no espetáculo: *Iluminados*, dirigido pelo encenador peruano Aristóteles Picho e levado a cena com atores graduados do *Centro de Formación Actoral de la Pontificia Universidad Católica Del Perú*, no local de *Iguana Talleres* em Fevereiro e Março de 2007. O assunto da peça é a discriminação racial de alunos com traços físicos próximos do que se associa no Peru com o europeu, respeito de colegas de traços indígenas cuja situação econômica lhes permite aceder a

mediante a oração: “Grana alveja, mas até certo ponto”.(BRUCE:2007,102 *Trad. nossa*). Mais ainda, o emprego do termo *resentido social* por parte do Ator 3, para continuar a desqualificação do insurgente, parece cancelar qualquer possibilidade de encontrar na mestiçagem uma instância integradora. Em referência à expressão, tão presente na fala quotidiana no Peru, o psicanalista peruano Jorge Bruce, fora das interpretações possíveis que esta possa vir a ter, aponta para o fato de constituir um dos sentimentos mais intensos nos vínculos sociais dos peruanos.²¹ Encontra também coerência entre esse sentimento e uma História marcada pela desigualdade e a injustiça.

Mas, a mestiçagem como um problema estaria presente também na maneira como Túpac Amáru se propõe como soberano:

Ator 1.-Esse documento estava no seu bolso no momento da captura; “Dom José Primeiro pela graça de Deus, Inca, Rei do Peru, Santa Fé, Quito, Chile, Buenos Aires e Continentes dos Mares do Sul, Duque da Superlativa, Senhor dos Césares e Amazonas, com domínio no Grande Paititi, Comissário e Distribuidor da Piedade Divina por erário impar” etc, etc. O que é isso? Parece a proclamação de um demente. Esse homem está louco. (ARRAU:2000,318 *Trad. nossa*).

A personagem se proclama José I e assume em duas instâncias: *Inca, Rey*. Não se pretende uma síntese, mas a afirmação, mesmo que tensa, de duas referências. A sua autoridade é legitimada “pela graça de Deus” e pelo deus andino, já que *inca* significa, precisamente, filho do sol. O bilhete referido na cena foi encontrado no seu bolso pelas autoridades do vice-reinado e utilizado durante o julgamento do rebelde. Arrau enfatiza a dupla afirmação na fala da personagem após o gesto de rasgar as correntes: “*ACTOR 3.- (LEVANTA LOS BRAZOS, COMO ROMPIENDO LAS CADENAS)*”. Mediante a língua espanhola chama a si próprio de Inca e assume um nome que, sendo seu, o vincula com seu antepassado, o rebelde Túpac Amaru I, último Inca de Vilcabamba. Na identificação de si próprio como continuador de uma linhagem, vale-se da nomenclatura usada pelos soberanos europeus homônimos e pertencentes à mesma dinastia, o ordinal “II”.

uma universidade privada e cara. A camaradagem que se observa no início da peça cai como uma máscara devido à força das relações pessoais marcadas pela mutua discriminação.

²¹ “En la medida que el resentimiento proviene de la envidia, y esta es una manifestación de la pulsión de muerte, se engrana en la trampa de la compulsión de la repetición. En dicho esquema se congelan los afectos, se instala la inercia psíquica (...) y el tiempo se estanca” BRUCE, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto* Lima: USMP, 2007.

Os atores continuam discutindo por causa das suas leituras diversas sobre a tentativa do rebelde de se proclamar governante: Ator 1.- Condorcanqui, cauto e legalista, queria contar com instrumentos legítimos, títulos saneados para ocupar legitimamente o trono dos seus ancestrais. / Ator 3.- O ambicioso mestiço aristocratizante desejava que voltasse o passado. Mas, claro: Com ele na cabeça²². O autor coloca dados sobre a época e contextualiza a rebelião.

Neste momento da peça, configura-se em cena um confronto que primeiro se anuncia mediante a música européia, uma valsa, e uma música andina, com a qual se consegue contextualizar a rebelião. A seguir, apresenta-se uma luta à maneira dos combates de boxe.

Após uma transição musical para a mudança de cena, convenção adequada numa estrutura narrativa, contextualiza-se a rebelião com falas dirigidas à platéia numa cena ágil e de contornos metalingüísticos, na qual se contrapõe o chamado Século das Luzes à limitada capacidade do equipamento de iluminação.

(... O ATOR 2 TOCA UM MINUETO E ENTRAM DANZANDO OS CASAIS –ATRIZ 1 COM ATOR 1 E ATRIZ 2 COM ATOR 3-).

ATRIZ 1.- (DANZANDO). Époça: século XVIII.

ATRIZ 2.- (DANZANDO). O Século das Luzes.

ATOR 1.- (OLHA PARA CIMA). Se bem que não tem tantas luzes assim...

ATOR 3.- O teatro está mal equipado.

ATRIZ 2.- Luzes da inteligência e da razão, se entende.

(ARRAU:2000,318-319. *Trad. nossa*)

Na declaração da Atriz 2, aprecia-se a crítica à racionalidade, cuja supremacia é colocada como mais um mito, desta vez um criado pelo pensamento moderno instrumental: “ATRIZ 2.- Luzes da inteligência e do razão, se entende”. A luz do racionalismo é para ser entendida, sem que isso signifique que o seu facho luminoso seja, necessariamente, percebido pelos sentidos. Estes estariam subordinados à razão por não serem capazes de fornecer uma possibilidade confiável de relação com seu entorno. Arrau estaria questionando a racionalidade euro centrada e hegemônica, nesse comentário curto e penetrante. Esta fala adquire maior força quando se faz a ressalva de

²²ARRAU, Sergio. *Teatro Peruano*. Lima: UPIGV, 2000. p. 322

que se trata de América do Sul.²³ Assim, a precária iluminação do teatro serve para, a partir de uma brincadeira com o estereótipo do atraso do chamado Terceiro Mundo, estabelecer o contexto material a partir da qual o autor busca dar outras luzes sobre as relações políticas, sociais, econômicas e pessoais tendo como ponto de apoio um posicionamento crítico sobre a situação do colonialismo e as suas múltiplas formas de ação.

Se bem existiu, como foi percebido e demonstrado por Quijano, um desenvolvimento latino-americano das idéias da Ilustração, um movimento da modernidade que foi simultâneo em América Latina e em Europa, na parte de continente em que se dá a ação da peça este foi contraditório. Nisto residiria uma diferença entre ambos os processos. A modernidade na América hispânica é utilizada como ideologia legitimadora de práticas políticas que contradizem seu discurso. As instituições sociais e políticas controladas pelas autoridades coloniais exercem seu poder de modo conservador. Desde finais do XVIII e o XIX, na América Latina, a modernidade vive como consciência intelectual, mas não como experiência social cotidiana. Sob o império da racionalidade instrumental, a modernidade será travestida como o nome de Modernização nos países que sofrem o domínio das potências euro-norte-americanas. A Modernização não seria outra coisa se não a adequação das realidades subalternas aos interesses dos estados dominantes e o seu discurso, o poder da tecnologia.²⁴

Apresenta-se ao rebelde, como Túpac Amáru, e se frisa na sua capacidade de produzir luz já a partir do nome: Serpente Resplandecente. A referência ao resplendor reforça a

²³ Nas palavras de Quijano: “Sugiero que hay también una estrecha asociación de América Latina en la etapa de cristalización de la modernidad, durante el siglo XVIII, en el movimiento llamado de la ilustración o Iluminismo. Durante ese período, América no fue solamente receptora, sino también parte del universo en el cual se producía y se desarrollaba el movimiento, porque éste ocurría simultáneamente en Europa y en América Latina colonial. Esa producción del movimiento de la Ilustración simultáneamente en Europa y en América, puede verse, en primer término, en el hecho de que a lo largo de ese siglo, los estudios, las ideas y conocimientos que emergían como la Ilustración, se forman y difunden al mismo tiempo en Europa y en América. (...) al mismo tiempo; circulan las mismas cuestiones de estudio y los mismos materiales del debate y la investigación; se difunde el mismo espíritu de interés en la explotación de la naturaleza, con los mismos instrumentos del conocimiento. (QUIJANO:1988,13)

²⁴ “La imposición de la hegemonía británica, desde fines del Siglo XVIII y durante todo el Siglo XIX, significó también la hegemonía de las tendencias que no podían concebir la racionalidad de otro modo que como arsenal instrumental del poder y de la dominación. La asociación entre razón y liberación quedó oscurecida, de ese modo. La modernidad sería, en adelante, vista casi exclusivamente a través del espejo de la “modernización”. Esto es, la transformación del mundo según las necesidades de la dominación. Y específicamente, de la dominación del capital despojado de toda otra finalidad que la acumulación.” (QUIJANO: 1988, 53).

idéia desse Iluminismo Latino-Americano do que fala Quijano, mas o fato de ser falado previamente em quéchua estaria relacionado com a luz da uma outra racionalidade, proposta também pelo sociólogo, e que estaria emergindo, de modo prático, na América Latina durante as recentes décadas.²⁵

Em *El Grito de la Serpiente*, tanto Túpac Amáru II quanto o seu oponente, o visitador José Antonio de Areche²⁶, representante da autoridade no vice-reinado, são colocados em cena mediante o recurso cênico da marionete (o manequim usado como tal). Sem qualquer carga pejorativa, a marionete traz a pergunta sobre as forças que a movimentam.

A referência às condições materiais do teatro instala, sob a clave do humor e sem qualquer traço de lamento, a crítica de uma modernidade, na qual a carência de meios e artefatos “modernos” deflagra o mote do atraso para indicar que a precariedade de recursos tecnológicos é uma condição de inferioridade. Mas esta condição só existe dentro da dicotomia moderno-atrasado. Arrau estaria apontando para um caminho diferente: trilhas podem ser construídas sob outra luz, que abram possibilidades e perguntas quando não há mais uma fé cega no mito da suficiência da ciência e na tecnologia; o que se verifica em consonância com as possibilidades vislumbradas por Quijano e as que se fez referência linhas acima, quando se indicavam as possibilidades de uma outra racionalidade, fundamentada em duas heranças culturais.²⁷

A cena na qual se lê o bilhete em que o rebelde se proclama duplamente herdeiro *Inka-Rei* continua com a reação dos interrogadores. Aqui, Arrau coloca o motivo do escárnio

²⁵ Cf. QUIJANO *América Latina: las bases de otra racionalidad*, e *Racionalidad y Utopía de América Latina* In: QUIJANO:1998,29)

²⁶ Funcionário colonial nomeado pela coroa espanhola. Tinha grande autoridade e jurisdição nas colônias. A credencial do seu cargo era: José Antonio de Areche, Caballero de la Real y distinguida Orden española de Carlos III, del Consejo de S.M. en el Real y Supremo de Indias, Visitador General de los Tribunales de Justicia y Real Hacienda de este Reino, el de Chile y provincias del Río de la Plata, Superintendente de ellas, Intendente de Ejército, Subdelegado de la Real Renta de Tabacos, Comisionado con todas las facultades del Excelentísimo Señor Virrey de este Reino.

²⁷ “Lo que en realidad propongo es que actualmente, en el seno mismo de las ciudades latinoamericanas, masas de dominados están constituyendo nuevas prácticas sociales fundadas en la reciprocidad, en su implicada equidad, en la solidaridad colectiva, y al mismo tiempo en la libertad de la opción individual y en la democracia de las decisiones colectivamente consentidas (...) Se trata, hasta aquí, de un modo de rearticulación de dos herencias culturales. De la racionalidad de origen andino, ligada a la reciprocidad y a la solidaridad. Y de la racionalidad moderna primigenia, cuando la razón estaba aún asociada a la liberación social, ligada a la libertad individual y a la democracia, como decisión colectiva fundada en la opción de sus individuos integrantes. Se trata, pues, de la constitución de una nueva racionalidad...” (QUIJANO: 1988, 68)

não na auto-proclamação como rei, mas como Inca: “Ator 1.- (...) O que é isto? Parece a proclamação de um demente. Esse homem está louco. / Ator 2.- Se acha o Inca, insurgente? / Atrizes.- Tu, pobre diabo, Inca?.(..) (OS ATORES OLHAM PARA ELE COM MEDO E SAEM)” O medo com que, segundo a rubrica, saem os atores seria motivado, justamente, pela irrupção dessa outra herança, a de origem andina, manifestada como um outro tempo. O gesto de rasgar as correntes pode ser lido como uma manifestação do tempo da revanche, anunciado pelas profecias que anunciavam uma insurreição no ano de 1777, segundo os estudos de José Hidalgo Lehude.²⁸ O autor abre, assim, o assunto mítico do retorno das forças andinas, análise que será desenvolvida posteriormente.

I.2) A questão do retorno do Inca: volta do passado- construção do futuro

Para uma aproximação à questão do retorno do Inca presente na peça de Arrau, as contribuições de Alberto Flores Galindo serão de grande utilidade por permitir a passagem para desenvolver a presente análise a partir da noção de Utopia Andina. A aproximação proposta pelo sociólogo é particularmente útil no presente estudo, pois possibilita um diálogo com a peça de Arrau no referente à figura do Inca que retorna e permite entender as operações realizadas pelo autor *chiruno*²⁹ na sua peça para problematizar as mitificações construídas em torno do Inca rebelde.

O sociólogo peruano problematiza o emprego do termo *andino* que, a partir da década de sessenta, buscava neutralizar, no discurso *indigenista*, a ameaça que significava a crescente presença do elemento indígena na Capital do Peru, relegando o “Homem Andino” a um conceito de atemporalidade, fora da história, alheio a qualquer modernidade, imóvel, passivo, abstrato e cujo lugar na cidade fora o Museu. Desprende-se, assim, a utilização do termo com a conotação racista e frisa-se a idéia de uma civilização que não se limita aos limites geográficos da serra, nem raciais do índio (generalização que, por sinal, fora uma criação colonizadora que colocava num único conjunto a todas as etnias e culturas das terras conquistadas), nem territoriais dos atuais países Peru, Bolívia, Chile, Equador e Argentina.

²⁸ Citado por Zeminski. Do ano mencionado pela profecia data o documento histórico “*Genealogía de Tupac Amaru, por José Gabriel Tupac Amaru, presentada en 1777 a la Audiencia de Lima*”.

²⁹ Neologismo gentílico criado por Arrau para designar a sua condição de chileno e de peruano.

Esta outra compreensão da noção de Andino permite pensar numa cultura antiga como foram, por exemplo, a grega clássica, a egípcia dos faraós ou a chinesa das dinastias, mas é necessário, para que isto seja possível, desvincular o termo de qualquer mitificação: buscar o homem andino fora do Museu e falar dele em plural. Andino designaria, assim, um universo heterogêneo.³⁰

A volta da sociedade incaica e o retorno do Inca foram uma alternativa no encontro entre a memória e o imaginário, como uma tentativa de resistência para vencer a dependência e a fragmentação que estavam destruindo o universo andino. Um conjunto de homens reduzidos à condição de colonizados pela invasão europeia. Os projetos que pretendiam enfrentar essa realidade são o que o sociólogo chama de Utopia Andina: encontrar, na reedificação do passado, a solução aos problemas de identidade. (FLORES GALINDO: 1994,17).

A persistência deste anseio é percebida pelo sociólogo quando observa o funcionamento de um ritmo temporal diferente nos Andes, próximo ao que ele chama de permanências e continuidades: o Império colapsou no encontro com o europeu, mas com a cultura não teria acontecido o mesmo. Apoiado nos contínuos estudos etnológicos do historiador Luis Valcárcel, da *Universidad Nacional Mayor de San Marcos*, de Lima, Peru, pode-se afirmar a existência de um vínculo rigoroso entre questões do passado distante e a atualidade. Como será verificado ao longo deste estudo, essa conexão é colocada pelo autor teatral Sergio Arrau. Uma prova do referido vínculo pode ser encontrada, também, no jornalismo, especificamente, no jornalismo político que cobriu as campanhas presidenciais de 2000, 2001 e 2006.³¹

³⁰ O grande aporte de Flores Galindo radica na afirmação de homens andinos já que o plural permite abandonar as generalizações e as abstrações e, nas palavras do estudioso: “*aproximarnos efectivamente a la realidad histórica. Pero esta realidad, a su vez, interesa verla no solo desde afuera, sino desde las vivencias y la subjetividad*”. (FLORES GALINDO: 1994, 12)

³¹ Na campanha presidencial de Alejandro Toledo desde 2000, utilizou-se a sua fisionomia de Índio para associá-lo ao *Inca Pachacútec* (que significa Revolução). Toledo foi o presidente que sucedeu ao Governo de Transição do presidente Valentim Paniagua, natural de Cuzco. Na campanha de 2006, o candidato do Partido Nacionalista, vencedor do primeiro turno, mas derrotado no segundo, usou-se o seu nome de batismo como mote de campanha. Ollanta Humala, coronel retirado do exército, é homônimo da personagem da peça *Ollantay* de autor anônimo escrita no século XVII sob o modelo do teatro do Século de Ouro Espanhol. A ação da peça gira em volta do desafio do notável general do *Inca Pachacútec*, *Ollanta*, ao pretender a mão da filha, a princesa Cusi Coullor (Estrela Feliz). O general é preso. Só após a morte de *Pachacútec*, é libertado pelo filho e sucessor, o Inca Hayna Cápac. O novo Inca permite a união

Enquanto Flores Galindo vai afirmar que: “Presos à dominação, entre os andinos a memória foi um mecanismo para conservar (ou edificar) uma identidade. Precisaram ser algo mais do que camponeses: também índios possuidores de rituais e costumes próprios.”³², Arrau vai colocar uma questão semelhante quando a Atriz 1 diz que a lembrança da época do império Inca estava viva: “ATRIZ 1.- Queria o reconhecimento dos seus direitos ao trono incaico. / ATOR 3.- De qual trono está falando? Fazia mais de dois séculos que tinha desaparecido o *incanato*. / ATRIZ 1.- Mas não a sua lembrança que estava viva. Os índios anelavam aqueles tempos.”³³

É sobre essa memória que convêm se debruçar neste ponto do estudo porque estaria relacionado às mitificações construídas sobre o passado Inca. Como já fora anotado, a Utopia Andina, da qual fala o estudioso, contem e está constituída por projetos que procuram uma solução ao problema da identidade, vivenciada como uma incerteza, na reedificação do passado. Isto conduz à questão da memória, pois, nas citações de ambos autores, esta é vivenciada, também, como um anseio.

A Utopia Andina, segundo Flores Galindo, seria uma construção cujo processo de elaboração teria acontecido entre 1572, com a decapitação do Inca Túpac Amáru I a mãos dos conquistadores; e 1619, com a publicação de *Comentarios Reales de los Incas*, do cronista mestiço Garcilazo de la Vega Inca (Cuzco, 1539 – Montilla (Espanha), 1616). Na configuração desse construto, entrelaçam-se elementos tanto pré-Incas, Incas e hispânicos que convêm mencionar já que, com a delimitação e a exposição do conceito, verificar-se-á a sua pertinência no diálogo com o texto de Arrau no questionamento das mitificações sobre Túpac Amáru.

O estudioso traça quatro vertentes que se encontram na configuração da Utopia Andina: uma primeira que segue os passos dos elementos trazidos pelos colonizadores; uma segunda que é a percorrida pelos conquistadores já na América, perante a questão da legitimidade da colonização; uma terceira que seria a crise provocada pela execução do

do General com a princesa. O drama *Ollantay* foi apresentado para o exército de Túpac Amáru II por ordens dele.

³² FLORES GALINDO:1994,18. Trad., nossa.

³³ ARRAU, Sergio:2000,322.

Inca Atahualpa pelos e nos conquistadores, e uma quarta que analisa a versão construída desde o ponto de vista dos conquistados.

A primeira vertente a ser destacada é a gênese do próprio termo, entendido como um neologismo cuja data de batismo é a publicação do livro de Tomas Moro, *Utopia*, em 1516, e que inauguraria um gênero literário³⁴. Assim, não se trataria de um sinônimo de impossível como é comumente empregado, mas a construção intelectual de um lugar fora da história. É neste “lugar nenhum”³⁵ que poderia, por contraste, se entender a própria sociedade ou como instrumento de crítica social do tempo em que se vive. Coincidentemente, o descobrimento da América se produz num passado muito próximo, o que fez com que o gênero literário achasse um período propício para a sua propagação. Mas se encontrou também com uma corrente intelectual próxima: o Milenarismo, idéia vinculada à noção cristã do fim do mundo do Juízo Final, da ressurreição dos corpos e do encontro da Humanidade com Deus. Na versão oficial da Igreja Católica, o Milenarismo associou-se com o Apocalipse. A intervenção divina na história precisaria de uma encarnação: um messias que guiasse os homens para derrotar o mal. (FLORES GALINDO: 1994,24).

Segundo o mencionado ensaio, o papel do messias foi atribuído por Gerónimo de Mendieta aos Reis Católicos da Espanha, cuja missão evangelizadora era imprescindível para que a história chegasse ao seu final. Na nova terra descoberta sob o seu patrocínio, na expedição que saiu de Sevilla um dia depois da expulsão dos judeus do reino, esta tarefa podia ser realizada. Com os judeus proscritos, os maometanos perseguidos, seriam os gentis os homens que restavam fora da cristandade. Esses seriam, precisamente, os habitantes da América. Levar a palavra aos índios era culminar um ciclo. Os primeiros mensageiros nessa tarefa foram, já no século XVI, os padres franciscanos, depois os domenicos e, finalmente, os jesuítas.

Um segundo movimento é o do questionamento que muitos dos primeiros evangelizadores fizeram à legitimidade da Espanha a respeito da posse das terras

³⁴ Outros autores posteriores teriam em comum escrever textos que combinavam três traços fundamentais: construção imaginária, sempre sem referência a uma situação concreta; representação global e totalizadora da sociedade; e desenvolvimento de idéias ou propostas através da vida quotidiana. (FLORES GALINDO: 1994, 22)

³⁵ Eu topos: sem lugar, ou, não lugar.

conquistadas. É quando encontra, a partir dos autos do processo executado pela Inquisição em 1578, nas acusações que motivaram a condenação à fogueira de dois sentenciados por heresia. O primeiro caso é o do padre Domenico Francisco de la Cruz quem anunciara, em Lima, a destruição de Espanha e a realização do milênio nas índias ocidentais. No segundo caso, pode-se encontrar uma primeira idéia de uma independência da Espanha elaborada por um súbdito da coroa: o jesuíta Luis López afirmava que o governo espanhol era provisório até o surgimento de um príncipe peruano. A isto, soma-se a outra fonte na associação criada entre América e o povo eleito: a chegada a esse continente de muitos daqueles judeus expulsos da Espanha, sob outro nome, e que conseguiram burlar o impedimento do seu ingresso nas colônias mediante subornos a funcionários da metrópole. América aparecia como o lugar para “utopias postas em prática”. (FLORES GALINDO:1994).

É momento oportuno para voltar à cena citada na nota 33. Mesmo que a atriz fale nos índios como os que conservavam essa memória e que empregue a terceira pessoa do plural, o recurso narrativo de Arrau conseguirá fazer com que os atores alternem a primeira e a terceira pessoa. Isto deixa aberta uma instigante leitura a partir da alternância entre o “eu” e o “eles”: o anseio do passado não seria só dos indígenas, mas compartilhado por mestiços e *criollos*³⁶; o que condiz com as colocações de Flores Galindo: na construção da Utopia Andina, não só intervêm elementos indígenas, mas também muitos trazidos da Espanha e outros surgidos na América.

A terceira vertente é a crise provocada nos conquistadores devido à execução do Inca Atahualpa, acontecimento central da história da conquista. Após o cumprimento da sentença de morte no garrote, em Julio de 1533, o que já começava a ser chamado de Peru, ficara acéfalo, pois Atahualpa estava morto e Carlos V da Espanha do outro lado do oceano. O poder foi exercido, então, por quem controlava as forças militares: o *encomendero*³⁷, ao quais já constituíam a oitava parte da população de espanhóis na nascente colônia. Com o controle administrativo e militar, formaram uma classe que reclamava uma autonomia que provocou as chamadas Guerras Civis entre *encomenderos* e autoridades da metrópole.

³⁶ Termo usado para designar, na colônia, aos espanhóis nascidos na América. Sua conotação tem mudado com o passar dos tempos, mas não o seu significado.

³⁷ As *encomiendas* foram a entrega de terra e índios, legitimada pela coroa espanhola, àqueles que lutaram na conquista.

Um dado de enorme importância vem de um documento da época. Gonzalo Pizarro, na sua entrada em Cuzco em 1548 para enfrentar à coroa, é chamado de Inca por muitos índios de diversos bairros da cidade, incitados pelo seu lugar-tenente Francisco e Carvajal. O reino lhe corresponderia em justiça por seus atos de conquista e por estar derrotando as forças do rei espanhol. Isto, somado ao boato de que estaria projetando um matrimônio com uma descendente de sangue Inca, a princesa Francisca Yupanqui evidenciam que existiu a consideração de uma possível aliança entre conquistadores e conquistados para formar um novo reino. (FLORES GALINDO,1994). Como se verá mais adiante, não seria a primeira vez em que tal possibilidade foi cogitada.

Tal união era considerada um projeto viável porque definia uma frente comum para dois bandos diferentes unificados pelo questionamento e rebeldia à autoridade Real espanhola: uma monarquia formada pelos *encomenderos* autonomistas e os Incas de Vilcabamba, reduto da resistência e da nobreza Inca numa região alta, próxima de Cuzco. Tudo isso acabou com a vitória das forças da coroa, comandadas pelo pacificador Pedro de la Gasca, em 1548 e que deu fim ao período das Guerras Civis e iniciou a Colônia como período na história peruana.

Finalmente, encontra-se a visão que os conquistados tiveram da conquista: uma catástrofe³⁸. O indicador mais visível pode ser observado na brusca diminuição brutal da população nativa provocada pelas jornadas de trabalho, doenças para as quais não tinham desenvolvido defesas e os enfrentamentos entre etnias indígenas estimuladas pelos espanhóis. Porém, esta queda abrupta foi motivo de preocupação em face aos interesses da coroa devido a que a maior riqueza nos territórios conquistados era, mais do que os recursos minerais, a força de trabalho para extraí-los.

³⁸ Nas palavras do psicanalista Max Hernández sobre a Conquista: “ *Historiadores do século XX e cronistas do XVI empregam metáforas similares (...)* Jorge Basadre emprega a palavra *aluvião (...)* O Inca Garcilazo faz referência aos signos que anunciavam a chegada dos espanhóis. *A terra tremia por todo lugar (...)* Um equilíbrio social e cósmico parecia ter sido quebrado. *As imagens nos aproximam da maneira como fora vivenciada a nova realidade quando o fragmento do mundo ocidental irrompeu no autóctone (...)* No mesmo fosso foram parar os mortos e as representações dos momentos iniciais” (HERNANDEZ:2000,28)

O emprego do termo “peruano oprimido”, no texto de Arrau, pode ser visto a partir desse fato³⁹. Mas, antes de continuar, é oportuno citar uma muito popular composição anônima ensinada e repetida nas escolas do Peru:

“Longo tempo o peruano oprimido
a vergonhosa corrente arrastou
condenado a cruel servidão
longo tempo em silencio gemeu.
Mas apenas o grito sagrado
Liberdade! Nas suas costas ouviu-se
a indolência de escravos sacode
a humilhada fronte levantou”⁴⁰

Os decassílabos citados referem-se à proclamação da independência peruana pelo Gen. argentino José de San Martín, em Julho de 1821, na atual região Lima, nas cidades litorâneas de Huaura e Lima. Esta é uma estrofe apócrifa, mas incluída no Hino Nacional do Peru, a qual é motivo de uma discussão constantemente retomada no debate político e histórico. Tanto a partir de Flores Galindo, quanto em Arrau, podem-se encontrar problematizações ao discurso embutido na legitimação desta estrofe como símbolo pátrio.

O grito de Arrau – a sua peça - pode ser lido como um questionamento a esse discurso oficializado pela lei 1801 e que declara a supremacia política da costa sobre a serra, do elemento europeu em confronto e relação de domínio a respeito do Ande. Tais dicotomias foram fortalecidas depois de sufocado o levantamento de Túpac Amáru II e que se mantiveram durante a República.⁴¹ Na peça, ele se refere a outro grito de liberdade, a de Amáru, que não surge da capital do Vice-reinado, posterior república, mas nos Andes, em Cuzco, a capital do império dos Incas. As correntes não são

³⁹ ACTOR 2.- Pero por sobre todo pido... No, no pido: ¡exijo!, que se mejore el trato al indio en los obrajes y se legisle sobre el trabajo en las minas. Exijo justicia para todos los peruanos oprimidos. (ARRAU:2000,327)

⁴⁰“Largo tiempo el peruano oprimido / la ominosa cadena arrastró; / condenado a una cruel servidumbre / largo tiempo en silencio gimió. / Mas apenas el grito sagrado / ¡Libertad! En sus costas se oyó, / la indolencia de esclavos sacude, / la humillada cerviz levantó” (Estrofe I do Hino Nacional do Peru declarado intangível em letra e em música na lei 1801. *Tradução nossa*)

⁴¹ Segundo Flores Galindo, a rebelião de 1780 foi a tentativa mais ambiciosa de transformar a Utopia Andina em programa político e que, se houvesse triunfado, teria determinado o predomínio da Serra sobre a Costa. Ainda arrisca a possibilidade de um governo peruano herdeiro de uma aristocracia indígena colonial e, algo que teria mudado completamente a história e as relações políticas, sociais e econômicas: “el indio y su cultura no habrían sido menospreciadas” (FLORES GALINDO:1994,98). Fica claramente exposto que o sociólogo chama a atenção para a perda dos aportes do que chama “indio y su cultura” que, mesmo sem desaparecer, fora relegado. Pode-se perceber na citação a constatação de uma “oportunidade desperdiçada”, sentimento que encontramos também em Arrau, por exemplo, quando coloca na fala da “ACTRIZ 2.- ¡Qué lástima! ¿Le faltó energía?”.

arrastadas, mas rasgadas, como aparece no final da primeira unidade dramática, e a frente não é levantada graças à proclamação de San Martín, em 1821, mas desde muito antes. O longo tempo de gemidos em silêncio é contestado por Arrau com o Grito da Serpente que, aliás, vem de gritos que datam da própria conquista. Esta última idéia se relaciona diretamente com a quarta vertente da Utopia Andina e serve para voltar às considerações de Flores Galindo.

O desconcerto provocado pelo cataclismo que para os índios significou a conquista deixou, prontamente, o lugar a uma escolha: uma opção era aceitar a conquista, o que implicava admitir que a vitória dos invasores trouxe a derrota do deus andino e o desmoronamento dos seus mitos. O próprio fato de ver prisioneiro ao Inca, um ser considerado divino e a quem nem era possível olhar de frente, no meio de forças que se manifestavam luminosa e sonoramente, as desconhecidas armas de fogo, trouxe conseqüências de índole mítico-religiosas que abalaram a visão de mundo dos indígenas a partir daquele dia: 16 de Novembro de 1532. O deus dos estrangeiros foi considerado como mais poderoso e só restava se submeter aos vencedores, aceitar seus costumes, língua, legislação e religiosidade. Nesse último, a introjeção das noções cristãs de pecado e de culpa foram importantes instrumentos ideológicos de dominação: os índios teriam vivido em pecado pelos seus costumes, práticas sexuais e idolatria. Todas elas provocaram sentimentos de culpa e precisavam ser expurgadas pelo castigo.

A dominação e o sofrimento advindos desta conquista assumem-se como trágicos no sentido de imperativo divino do que é impossível fugir. O Deus cristão vence o *Inti*⁴², o invasor vence os nativos, o capitão Pizarro vence o Inca Atahualpa. Nessa ralação de vitória e derrota pode ser inserido o efeito da rebelião de Túpac Amáru no imaginário coletivo da nação peruana entendida como construção ideológica desenvolvida sobre conceitos eurocêtricos de nacionalidade, Estado, modernidade e raça.⁴³

⁴² Deus sol. Principal divindade de quem o Inka seria filho.

⁴³ O psicanalista peruano Max Hernandez refere-se à conquista como um trauma do qual a rebelião de Túpac Amáru II seria uma repetição inadvertida. HERNANDEZ, Max *El Otro Rostro del Perú*. Conferencia dictada en el Hemiciclo Raúl Porras Barrenechea (ex sede do desaparecido Senado do Peru) del Congreso de la República del Perú dentro del ciclo “El Perú en los albores del siglo XXI”, el 29 de Septiembre de 1999. Registro en vídeo consultado del archivo audio-visual de la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú el 27 de Febrero de 2009.

A alternativa, segundo Flores Galindo, era se esforçar por entender a conquista a partir de alguns elementos do cosmo-visão andino e aponta para uma noção andina pré-hispânica: o *Pachacuti*, uma telúrica e intensa força transformadora.⁴⁴ Esta noção, porém, encontrou-se com uma leitura andina do cristianismo que comportava uma perspectiva politeísta na assimilação desta religião; distinguiram-se diversas figuras de veneração: Jesus Cristo, a Virgem, os santos e, somado a isso, as influências milenaristas trazidas à América por exilados fugidos da inquisição espanhola. Flores Galindo enxerga, neste processo, uma passagem de uma visão cíclica do tempo, os periódicos *Pachacuti*, a uma visão linear, a cristã na espera do tempo da Salvação. Em outras palavras, de uma ordem andina dualista, de metades opostas e complementares entre si⁴⁵, a uma ordem tripartida, o Pai, o Filho e o Espírito Santo, que corresponderiam ao tempo passado, ao tempo presente e ao tempo futuro.⁴⁶

A partir do dogma católico romano da Trindade (três Pessoas diferentes num único Deus) pode-se arriscar uma interpretação: se bem não podia ser assimilado monoteistamente pelos homens andinos, pelo menos a Trindade podia ser entendida como uma união. Mas esta só se completaria quando as três pessoas estivessem juntas, o que seria impossível se uma das pessoas morreu na cruz. Essa reunião só é possibilitada pela idéia da ressurreição.

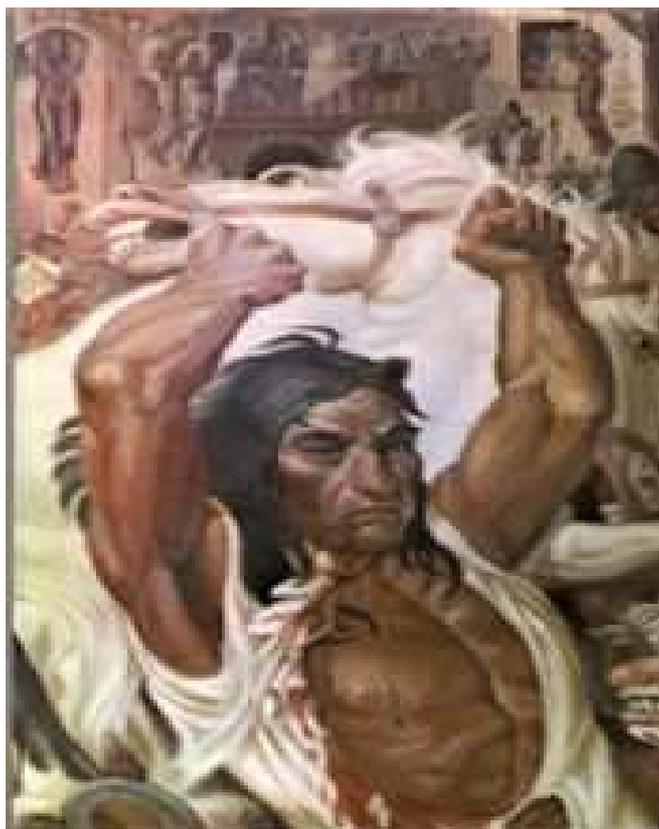
Este é um conceito que não existia na religiosidade andina. A morte, aquela que formava parte do imaginário andino, ou a trazida pelos conquistadores na forma de doenças e de violência pela dominação estrangeira, era irreversível. Se se leva em conta que *El Grito de la Serpiente* fecha com o poema de Alejandro Romualdo *Canto Coral a Tupac Amaru que es la Libertad*, pode-se considerar que existe uma referência à

⁴⁴ Algunos cronistas e historiadores tradicionales han creído que se trata del nombre de un gobernante (...) pero los rasgos que se le atribuyen, a él y a su supuesto periodo, llevan a entrever otro posible significado. (...) introdujo nuevos hábitos de vida (...) su nombre equivalía a reformador o transformador del mundo. Para Gracilazo, Valera o De Las Casas, es un gobernante. Pero para otros, quizá más próximos al mundo indígena, Huamán Poma por ejemplo, es una fuerza telúrica, especie de cataclismo, nuevo tiempo y castigo a la vez. Para el investigador argentino Imbelloni (...) etimológicamente el término *pachacuti* quiere decir “transformarse la tierra”. El paso de un ciclo a otro, cada uno de los cuales tendría una duración de 500 años. (...) Todos estos contenidos no resultan necesariamente alternativos. Aluden al tránsito de una edad a otra, pero también al resultado, es decir, una inversión de las cosas. Representaciones del mundo al revés se pueden observar en los huacos *mochicas* a través de imágenes como el escudo y la porra atacando al guerrero. (FLORES GALINDO: 1994, 34)

⁴⁵ ROSTOWROSKI, María. *Estructuras Andinas del poder*. Lima: IEP, 1983.

⁴⁶ Jogo temporal que pode perceber-se em cada uma das peças da trilogia quanto no fato de ser construída como um *Tríptico*.

expectativa de um retorno-volta-à-vida no texto de Arrau. Mais um dado: o dia da execução de Túpac Amáru foi uma sexta-feira: “Atriz 1.- No terceiro dia dos sofrimentos, / Atriz 2.- quando se ache que tudo é consumado, / Atrizes.- Haverá de voltar.”⁴⁷ É preciso interpretar esse: “haverá de voltar”, e se perguntar com quais outros retornos estaria relacionado.



Desenho de Túpac Amáru II

Uma das características da Utopia Andina é que não se refere a um não-lugar, mas a um espaço e tempo que existiram: o Império dos Incas cujo centro foi a cidade de Cuzco. Uma vez que os conquistadores demonstraram maior violência e espalharam uma mortandade desconhecida até então, iniciou-se um processo mediante o qual o passado andino foi construído como um ideal ao qual retornar. Flores Galindo chegará a afirmar que o Inca re-adquiriu uma significação de ordem⁴⁸. A ressurreição já era considerada

⁴⁷ Vide nota final do presente Capítulo.

⁴⁸ Os Incas foram imperadores de populações submetidas. A sua organização política permitiu que controlassem um vasto território na América do Sul. Mas o seu domínio político demonstrou as suas fraquezas durante a conquista. Povos submetidos pelos Incas se aliaram aos espanhóis na espera de

uma possibilidade. Nessa consideração já é possível distinguir traços de veia andina e estrangeira.

Um outro fato importante é que os Incas ainda estavam vivos. A linhagem manteve-se como resistência nas montanhas de Vilcabamba, na região de Cuzco próxima com a selva. As pesquisas do historiador José Antonio del Busto⁴⁹ permitem saber sobre o refúgio da família real Inca na mencionada área. Decididos a resistir à dominação espanhola, os Incas de Vilcabamba encontravam-se no debate entre o enfrentamento e a colaboração, mas sem rejeitar o europeu: aprenderam a montar cavalos, a atirar com armas de fogo e conheciam o castelhano na leitura e na fala. Pelo historiador sabe-se, também, que um desses Incas, Titu Cusi Yupanqui, abraçou o cristianismo. O projeto que começou a gerar-se foi a de ressuscitar o Império, adotando os elementos mais úteis dentre os aportes feitos pelos espanhóis. O interesse de expulsar os espanhóis e de suprimir o poder imediato dos *encomenderos* e do rei estrangeiro, representado pelo Vice-Rei, levou mestiços e indígenas a alentar uma sublevação que proclamasse a Titu Cusi como Inca e Rei: monarca de índios, mestiços e *criollos*. Aqui Flores Galindo reconhece um primeiro projeto de um Peru sem espanhóis, no qual convivessem os conquistadores e os filhos da conquista, anterior ao de Gonzalo Pizarro, mencionado linhas acima.

O Inca Titu Cusi Yupanqui foi sucedido pelo Inca Túpac Amáru I que foi preso e morto por ordens do Vice-Rei Toledo em 1572. Garcilazo de la Vega Inca conclui com esse fato a sua obra *Comentarios Reales de los Incas*⁵⁰. A pena de morte foi aplicada num ato público na Praça de Armas de Cuzco: a cabeça do Inca foi cortada e permaneceu na picota, enquanto que o corpo foi enterrado na catedral.

Uma lenda anônima conta que a cabeça ficava mais bela a cada dia que passava e que os índios rendiam-lhe culto até que foi enviada a Lima pelo corregedor. Isso permite verificar que o nome Túpac Amáru, no século XVIII, estava carregado de uma crença enraizada no imaginário da população indígena. Sergio Arrau coloca, na discussão sobre os títulos que José Gabriel Condorcanqui pretende legitimar, cena citada na nota 22, a

melhoras na sua situação de domínio. Isso explica que o Império tenha sido desmantelado num período muito breve de tempo.

⁴⁹ DEL BUSTO, José Antonio *Historia General Del Perú*. Lima: Studium, 1978

⁵⁰ Primeira edição em Lisboa, 1609.

tentativa de obter um duplo reconhecimento, tanto por parte das autoridades coloniais quanto população indígena, o que se concretizaria na existência de um Inka-Rei. O dramaturgo retoma a idéia de continuidade que propõe Del Busto: de Titu Cusi Yupanqui, passando pelos aportes dos espanhóis, até Túpac Amáru II. O Ator 3 afirma que o rebelde pretendia se colocar na frente de uma volta ao passado, e a expressão que utiliza é “ele na cabeça”.

Haveria uma conexão entre a decapitação do seu ancestral, no século XVI e o fato de encabeçar um movimento que se fundamenta numa linha de sucessão dentro de uma linhagem Inca que se mantinha viva nos indígenas? A cabeça arrancada e que ficava mais bela a cada dia teria encontrado, dois séculos depois, um corpo? O acontecimento do fim do último Inca de Vilcabamba constitui, na visão do historiador Del Busto, o nascimento do mito do Inkari.⁵¹ Já para Flores Galindo, a configuração do mito seria produto de um processo mais complexo: resultaria da amálgama entre a morte de Túpac Amáru I - e a sua significação na subjetividade e memória do indígena e do mestiço-, a noção cristã da ressurreição, e o discurso sobre o corpo místico da igreja. A edição dos *Comentarios Reales de los Incas* teria fornecido à sua divulgação o meio da palavra impressa.

Inkari vem a ser uma elaboração a partir da conquista espanhola: a conquista teria arrancado a cabeça do Inca. Esta permaneceria, desde então, separada do seu corpo. No momento em que as suas partes se reuniram, o Inca acabará com o tempo de caos e obscuridade iniciada pelos invasores e os homens andinos recuperarão a sua história. Essa espécie de ciclo mítico articula com outras manifestações da cultura popular andina. (FLORES GALINDO:1994,19).

Com a noção de mito considerado como um modo de significação, uma forma⁵², isto é, como uma construção em relação a um momento histórico específico, pode-se verificar a existência de uma tensão tanto no mito do Inkari quanto nos seus desdobramentos; o

⁵¹ Ibid. *La huaste perulera*. Lima: PUCP, 1981.

⁵² Noção de mito emprestada de Roland Barthes para quem o mito seria, antes de mais nada, um sistema de comunicação, um sistema semiológico, uma mensagem. Continuando na sua linha de pensamento, não haveria mitos eternos. Mesmo que duradouros, é a História que transforma o real em discurso. Assim, o mito não surgiria da “natureza das coisas”, mas é uma fala escolhida pela História. A mitologia só pode ter um fundamento histórico.

que remete ao acontecimento da conquista: a oposição marcada pelo enfrentamento violento entre o Inca e o espanhol.

Diversas representações dão conta do dito enfrentamento. As mais celebradas são as que encenam, incluso nos dias de hoje, a queda e captura do Inca Atahualpa⁵³, pelas forças comandadas pelo conquistador Francisco Pizarro, na cidade Cajamarca, em 1532. Outra das representações desta luta é a retratada por José María Arguedas na sua novela *Yawar Fiesta*⁵⁴. Nas chamadas *Turupukllay*, realizadas no marco de festividades comunais, ritualiza-se o enfrentamento entre a Europa e o Ande mediante a luta entre dois animais: um condor amarrado às costas de um touro. Os animais saem na areia numa metáfora do mundo de cima, o condor-Ande, e o mundo de embaixo, touro-Espanha. As festividades são realizadas, principalmente, nos meses de julho e agosto devido a que, embora seja inverno no hemisfério sul, durante esse período não há chuvas.⁵⁵ Um assunto presente no mito do Inkari é o enfrentamento inevitável. Na construção de Arrau, aparentemente, também. Anuncia-se uma luta entre o rebelde e a autoridade colonial. Porém, como se verá a seguir, isso não constitui o assunto principal na peça.

I.3) Do Mito à Utopia: O Grito de Arrau

A rebelião de José Gabriel Condorcanqui Túpac Amáru II contra a dominação colonial espanhola foi um grito libertário no tumultuado ano de 1780, no vice-reinado do Peru, e demonstrou a presença de uma memória viva do passado Inca. A propósito deste enfoque, a crítica chilena Nelly Richard propõe a questão da memória como uma prática: “‘praticar’ a memória implica dispor dos instrumentos conceituais e interpretativos necessários para investigar a densidade simbólica dos relatos; ‘expressar os seus tormentos’ supõe recorrer a figuras de linguagem (símbolos, metáforas, alegorias) suficientemente comovedoras para que entrem em relação solidária com a

⁵³ Filho ilegítimo do Inca Huayna Cápac, nascido em Quito, que assumira o governo do império Inca após derrotar seu irmão Huáscar, quem era o primeiro na linha de sucessão e sim pertencia à linhagem de Cuzco.

⁵⁴ *Yawar* significa Sangue. A novela homônima de José María Arguedas baseia-se na festa da briga entre touro e condor. Foi escrita em 1941.

⁵⁵ MUÑOZ, Fanni. *Cultura popular andina: el Turupukllay: corrida de toros con cóndor*. Memoria presentada para obtener el grado de Licenciado en Ciencias Sociales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1984

liberação emocional da lembrança” (RICHARD:1999,321). Se a referida operação não fosse entendida como restrita ao âmbito da teorização intelectual, mas abrangesse a elaboração e a interpretação dos saberes e narrativas que atravessam as gerações de uma comunidade, na procura de um sentido em relação com o presente, então a reflexão de Richard poderia ser aplicada ao imaginário das populações indígenas na colônia do Peru no século XVIII. A memória viva seria então uma relação com o passado assim entendida.

Os ecos do chamado *Grito de Tinta*⁵⁶ transcenderam o tempo e configuraram-se, posteriormente, em narrações diversas, mas a rebelião de Túpac Amáru II também encontrou um sentido em relação ao legado presente no imaginário indígena. As significações em volta desse movimento libertário não distinguem um ponto de partida, mas já estavam presentes antes da sua manifestação, durante o seu desenrolar, e continuam a se elaborar até a atualidade.

Neste ponto, é preciso destacar que Sergio Arrau teve acesso e participação entusiástica em diversas festividades andinas pelo fato de ter sido casado, em primeiras núpcias, com uma mulher nascida na região do vale do rio Mantaro, na parte central da serra andina peruana⁵⁷. Assim, poderá perceber-se, na cena de luta-boxe-tourada em *El Grito de la Serpiente*, a clara alusão ao Yawar Fiesta- Turupukllay⁵⁸, na cena em que combaterão Túpac Amáru II e o Visitador General José Antonio Areche, enviado especial da coroa espanhola para supervisionar a produção econômica e manter militarmente o controle político e social da colônia.

Todavia, se na leitura de Flores Galindo, os rituais andinos encontram-se carregados de conflitos onde se confundem classe, etnia e cultura, e que parecem contagiados de uma intensa violência, na cena mencionada o enfrentamento é resolvido e representado com a distância crítica que o humor possibilita.

⁵⁶ Flores Galindo refere que um historiador cujo nome não menciona, chamou a rebelião de Túpac Amáru II “ El grito aislado de Tinta”. A citação lhe serve como ponto de partida para contextualizar a rebelião no contexto de um ciclo de levantamentos que se deram no século XVIII no vice-reinado do Peru. (FLORES GALINDO:1994,99)

⁵⁷ Informação extraída da entrevista realizada ao autor em Agosto de 2008 e registrada em anotações feitas a mão.

⁵⁸ Corrida de toros con cóndor (tourada com condor –*Trad. Nossa*)

ATRIZ 1.- (COMO LOCUTORA DE BOXE). Na esquina vermelha, com 65 quilos: O campeão da justiça social...

ATRIZ 2.- Túpac Amáru II. (...)

ATRIZ 1.- Túpac Amáru, nome quéchua; significa em castelhano Serpente Resplandecente ou Reluzente. (TRAZ UM CABIDEIRO, O MANEQUIM EM QUE ESTÃO UM CASACO E O CONHECIDO CHAPÉU DE TÚPAC AMÁRU. APLAUSOS E VIVAS DOS OUTROS ATORES). Obrigado. Obrigado. (PASSEIA O MANEQUIM COMO SE ESTIVESSE NUM RINGUE E O DEIXA NO CENTRO) (ARRAU:2000,319 *Trad. Nossa*).

Observe-se o recurso teatral empregado: um manequim com as vestes de Túpac Amáru. Esse elemento cênico é colocado no centro do palco para dele tirar e a ele devolver as roupas que servirão aos atores em diversos e determinados momentos da peça. A cena composta por Arrau apresenta uma imagem estática em volta da qual acontecerá uma cena de conflito entre os atores. Esta será motivada por divergentes idéias a respeito do rebelde e vai conter o primeiro momento em que as roupas serão empregadas por um ator para interpretar Túpac Amáru II: uma exposição da sua genealogia:

ATOR 1.- (VESTE O CASACO E CHAPÉU DE TÚPAC AMÁRU). Nasci em Tinta, perto de Sicuani, em 19 de março de 1742. Estudei primeiro com dois padres da minha localidade e depois no Colégio São Borja de Cuzco, para índios de alta linhagem. Depois contraí matrimônio com dona Micaela Bastidas e pedi ser declarado cacique dos povoados de Surimana, Pampamarca e Tungasuca, direito que correspondia a mim como filho legítimo de Dom Miguel, neto de Dom Sebastián, vice-neto de Dom Blas e tetra-neto de Dom Felipe Condorcanqui e da Coya Dona Juana Pilcomayo, filha do último Inca Dom Felipe Túpac Amáru. (TIRA O CASACO E O CHAPÉU E OS COLOCA NO MANEQUIM). (ARRAU:2000,321 *Trad. Nossa*)

Desta maneira Arrau informa ao público sobre a linhagem do rebelde, o que faz continuar a discussão entre os atores e que só vai se interromper com a citação de um documento histórico: um pasquim publicado na audiência de Chuquisaca⁵⁹ recitado junto com uma *vivaz coreografia*:

ATOR 2.- “T”.

ATRIZ 2.- T-anto mal penetrado.

ATOR 2.- “V”.

ATRIZ 1.- V-ingança ate saciado

ATOR 2.- “P”.

ATOR 3.- P-ois espanhóis tem sido

ATOR 2.- “A”.

ATRIZ 1.- A-utores do mal provocado

⁵⁹ A *Real Audiencia* era o máximo órgão de justiça criado ainda na Castilla Medieval. Nas colônias espanholas encarregou-se de zelar pelo cumprimento das leis e aplicação do Direito.

TODOS.- TUPA.
 ATOR 2.- “M”.
 ATOR 1.- M-orirao com o soldado
 ATOR 2.- “A”.
 ATRIZ 2.- *Alcaldes, Corregidores,*
 TODOS.- TUPAMA.
 ATOR 2.- “R”.
 ATOR 3.- R-icos, pobres e *oidores,*
 ATOR.- “O”.
 ATOR 1.- O-u não hei de ser Túpac Amaro.
 TODOS.- TUPAMARO (ARRAU:2000,322-323)

O referido texto anônimo e satírico expõe claramente aquilo que se esperava da rebelião e da sua intenção punitiva sobre os espanhóis. A violência mencionada por Flores Galindo, nas manifestações populares andinas, pode ser encontrada no pasquim. No Peru, existem várias memórias históricas, nas palavras do referido sociólogo, nas que é possível distinguir uma história escrita pelos acadêmicos interessados pela investigação erudita, e uma prática história informal desenvolvida por autodidatas do interior do país interessados em estudar sobre a sua localidade e a memória oral. Nesta última, a lembrança adquire as dimensões do mito. (FLORES GALINDO: 1994, 19).

O que se segue na peça é a enumeração dos levantamentos que se deram concomitantemente à rebelião⁶⁰ e que dão conta da agitação política da época:

ATOR.- (COMO *SERENO*). Ave María Purissima! É 1780 e...tormentoso! (OS ATORES SE DISPERSAM ENTRE O PÚBLICO).
 ATRIZ 1.- (DO CENÁRIO). Somente no Vice-reinado do Peru se sucedem os seguintes levantamentos. Janeiro:
 ATOR 1.- Conspiração no Cuzco.
 ATOR 2.- Movimento arequipenho.
 ATRIZ 1.- Fevereiro:
 ATOR 3.- Explosão popular em Huarás.
 ATRIZ 1.-Março:
 ATRIZ 2.- Explosão popular em Pasco e Serra Central.
 ATOR 1.- Comoção em La Paz.

⁶⁰ É oportuno destacar o rigor da pesquisa histórica da Arrau para a elaboração do texto. Inclusive, o próprio título é, também, uma contestação a versões tendenciosas ou desinformadas sobre o movimento. Flores Galindo aponta numa direção similar “En cierta ocasión, un historiador describió el levantamiento que en 1780 dirigió Tupac Amaru II como “el grito aislado de Tinta”. Un juicio similar ahora, sería imposible o revelaría una insalvable ignorancia acerca del siglo XVIII peruano. En efecto, si lo que empieza con el ajusticiamiento de un corregidor deriva en un movimiento de masas rápidamente propalado por todo el sur andino, quizá se deba en parte a que ese acontecimiento aparece como la culminación de un prolongado ciclo de rebeliones que convulsionan a todo un siglo./ Estas rebeliones son en su mayoría simples motines espontáneos, de muy corta duración (...) Pero junto a esos hechos ocurren otros hechos de mayor envergadura, que llegan a perturbar significativamente la vida económica y social de una región. (...) Únicamente, en la década de 1770 ocurren nueve atentados contra corregidores cuzqueños.” (FLORES GALINDO:1994,19)

ATRIZ 2.- Inquietude revolucionária na Audiência de Charcas.

ATRIZ 1.- Abril:

ATOR 3.- Desordens em Cochabamba.

ATRIZ 1.- Pulemos até o mês de Novembro:

TODOS.- Ah, Novembro! O mês da grande rebelião!
(ARRAU:2000,324 *Trad. Nossa*)

Com o primeiro dos lutadores apresentado e antes de introduzir o oponente, o autor coloca uma cena de caráter informativo em que se aprecia a alternância entre narração e caracterização. Uma análise mais detalhada sobre os procedimentos dramaturgicos de Sergio Arrau será desenvolvida no Capítulo III. Mas, cabe destacar a agilidade dos diálogos que, pelo emprego de um vocabulário simples e claro, permite conhecer sucintamente sobre a autoridade política do Vice-rei, o poder provincial exercido na prática pelos Corregedores, o desrespeito às leis dirigidas a favorecer aos índios, e as atividades impostas aos indígenas: as *Mitas* e os *Obrajes*.

De maneira resumida, o autor indica que *Mita* era o trabalho obrigatório que, por sorteio da população masculina entre 18 e 50 anos, devia ser realizado em minas ou fazendas muito distantes. As suas difíceis condições provocavam a morte da maioria dos recrutados. Os *Obrajes* são descritos como oficinas onde se elaboravam tecidos e Arrau destaca que, além de ser um trabalho sem remuneração nenhuma, deixa desprovida de mão de obra a atividade agrícola de subsistência. Finalmente, na cena, dá conta da cumplicidade e corrupção da igreja católica.

Uma vez que o público conhece as circunstâncias objetivas que motivaram o levantamento, Túpac Amáru que, interpretado por um ator que veste as roupas do manequim, lançará uma proclamação.

TODOS.- Já não dá para agüentar!

ATRIZ 1.- O 4 de novembro de 1780, Túpac Amaru apresa o Corregedor de Tinta, Antonio de Arriaga, e depois, num julgamento sumário, manda-o executar.

ATRIZ 2.- Que bárbaro!

(ATOR 2 SE COLOCA CHAPÉU E CASACO DE TÚPAC AMARU).

TODOS.- Era começado o movimento reivindicador do índio!

ATOR 2.- (COMO TÚPAC AMARU). Às autoridades espanholas eu peço que sejam suprimidos os Corregedores e no seu lugar se criem os *Alcaldes* Maiores de nação indiana. Peço uma Audiência para Cuzco, para

que a justiça se decida aqui sem ter que viajar a Lima.
(ARRAU:2000,326. *Trad. Nossa*)

O trecho citado propõe ao expectador uma outra perspectiva para observar a rebelião: de um movimento indígena torna-se questionamento ao caráter centralista da administração colonial. O autor, mediante esse diálogo baseado em declarações do próprio Túpac Amáru, permite o afastamento de uma leitura uni-direcionada do levantamento. Mais ainda, ação da personagem, como é escrita por Arrau, comporta elementos que inscrevem a luta pela justiça entre índios contra espanhóis como um retorno a tempos antigos quando Cuzco era o centro.⁶¹ A fala mencionada, que segue à narração do julgamento e execução do corregedor Antonio de Arriaga⁶², se bem se refere a mudanças nas áreas política, administrativa, social e econômica, conclui com gritos de júbilo dos rebelados em língua quéchua, o que volta à questão do retorno da ordem Inca.

ATOR 2.- Mas, por sobre tudo peço, ... Não, não peço: exijo! Que melhore o trato ao índio e se legisle sobre o trabalho nas minas. Exijo justiça para todos os peruanos oprimidos.

TODOS.- *Kausachum* Túpac Amáru!⁶³ (O ATOR 2 TIRA O CHAPÉU E O CASACO, E OS COLOCA NO MANEQUIM. (ARRAU, 2000,327 *Trad. Nossa*)

Todavia, o Túpac Amáru II de Arrau é atravessado por contradições e questões não resolvidas: o “peruano oprimido”, que fora citado linhas acima a respeito do Hino Nacional, é respondido pela multidão com uma expressão em quéchua muito empregada durante o governo militar do Gen. Velazco Alvarado⁶⁴. As medidas adotadas por esse presidente foram criticadas pela oposição da época por acharem-nas populistas. A formação de um binômio composto pelas referidas expressão e réplica, pela forte carga referencial que elas contêm, permitiria enxergar nele uma advertência dos riscos de

⁶¹ Cuzco quer dizer, precisamente, umbigo do mundo.

⁶² *Corregimiento* Foi a divisão administrativa e territorial instituída pela coroa espanhola uma vez instaurado o vice-reinado. O *corregidor y justicia mayor* foi autoridade política, administrativa e judiciária com maior presença no vice-reinado do Peru. Foi o "braço do governo" em cada uma das províncias e foi o encarregado de fazer cumprir a lei. – A execução do Corregedor Areche seria considerada como o início da rebelião. Aconteceu em contexto e data altamente significativos: as comemorações das autoridades do vice-reinado em homenagem ao aniversário do rei Calos III.

⁶³ *Kausachum* é uma palavra quéchua que pode ser traduzida como Viva. A fala significa Viva Túpac Amáru!

⁶⁴ O Governo reformista do Gen. de Divisão Juan Velazco Alvarado (1968-1975) trouxe um espírito nacionalista e promoveu a ativa participação social. O seu projeto de Governo plasmou-se no chamado *Plan Inka*. O seu mandato foi interrompido pelo golpe de estado de agosto de 1975 encabeçado pelo Gen. Francisco Morales Bermúdez Cerruti, quem desmantelou as reformas realizadas por Velazco.

qualquer discurso que coloque ao índio como vítima. Essa atitude estaria relacionada com a imobilidade, pois, em base à rubrica, vê-se que o homem volta a ser um manequim. O manequim é quem continua a aguardar, na esquina, o seu oponente. Seguidamente, dá-se a cena mediante a qual se apresenta à mulher de Túpac Amáru, Dna. Micaela Bastidas assim como a outras mulheres que combateram na rebelião. Enfatiza-se a sua destreza para a estratégia militar e para a organização logística.

O diálogo com outra rebelde, a cacica Tomasa Titu Condemaita, tem função de exposição de dados para o espectador. Informação sobre os movimentos das tropas, sobre as complicações nas linhas de abastecimento e sobre as dificuldades no recrutamento de combatentes, é transmitida ao público empregando a construção sintática em castelhano que é própria dos que têm o quéchua como primeira língua. Longe de qualquer intenção caricatural ou estereotipada, pode-se perceber o cuidado do autor na estruturação das orações, especialmente no caso da Tomasa Titu.⁶⁵ O uso do artigo antes do nome próprio, no caso de “*el José Gabriel*”, e a colocação do sujeito seguido do advérbio, ambos precedendo o verbo auxiliar “ir”, para finalizar em gerúndio, são claros exemplos disso. Sendo uma forma particular de se expressar na língua espanhola, muito comum nos Andes, emprega-se para conseguir um reconhecimento imediato por parte do público. O propósito é atingido de forma econômica e eficaz. Aprecia-se, em Arrau, um conhecimento, mesmo que básico, da língua quéchua que evidencia uma familiaridade com a região da serra peruana.

Um outro questionamento acontece na cena seguinte, entre Micaela Bastidas, a cacica Tomasa Titu e depois, o cacique Yauri⁶⁶. No embate de argumentos entre as rebeldes e Yauri, Arrau problematiza a questão da suposta unidade indígena entendida do ponto de vista europeu-colonizador. Se entendida sob o conceito construído pela modernidade europeia para legitimar a conquista, a suposta raça índia⁶⁷ constituiria uma unidade. É só a partir desta que a atitude do cacique pode ser considerada como uma traição.

⁶⁵ Tomasa Titu Condemaita, oficial de alto mando no exército de Tupac Amaru II e amiga de Micaela Bastidas. Era Cacica de Acomayo, em Cusco e cusquenha de posição abastada. Foi executada junto com os outros rebeldes em 18 de maio de 1781.

⁶⁶ Yauri é o nome da personagem e também o da circunscrição territorial da qual era cacique. Esta era uma das comarcas que formavam parte da província de Canas-Canchis. Na atualidade, essas localidades pertencem às províncias de Canchis e Espinar, na região Cuzco.

⁶⁷ Vide nota 15.

Porém, Arrau permite-lhe responder às acusações de Micaela Bastidas e de Tomasa Titu, e com isto consegue expor a diversidade dentro do mundo indígena.

Yauri se defende alegando a sua lealdade com a igreja católica e com o Deus cristão mediante argumentos ancorados na moral católica, o que explicita a utilização da religião como mecanismo de dominação ideológica.

TOMASA.- Não quero ver o traidor.

MICAELA.- Fica, Tomasa. (ATORES 1 E 2 INTRODUZEM O ATOR 3, COMO O CACIQUE YAURI). Yauri, por que *pues* ajuda os espanhóis?

YAURI.- Sempre tivemos comida e não faltou nada a nós.

MICAELA.- Serão você e os seus. Mas, e os outros? Não vê como tratam aos índios e mestiços? Há tanta gente que não tem nada. Que como animais trabalham *pues*, sem receber pagamento. Isso não te importa?

TOMASA.- Acaso não é traição a sua *pues*?

YAURI.- Traidores são os que, em vez de obedecer a Deus e ao Rei, sublevaram os índios. Matar o Corregedor Arriaga e incendiar a igreja, não é ir contra *taita* Deus?

MICAELA.- Os inimigos se esconderam na igreja e foi a explosão da sua pólvora o que incendiou a igreja, não a gente

TOMASA.- Não sente vergonha, Yauri. Renegar da tua raça e se alinhar ao lado dos espanhóis..!

(...)

MICAELA.- Eles são poderosos, é verdade. Mas a nossa luta é justa. Cada vez são mais e mais os que se juntam a nós. A você, o seu sangue não lhe reclama?

YAURI.- Estou velho. Deixe-me ir.

(ARRAU:2000,328 Trad. nossa)

Observa-se que, mesmo após o argumento da *raça* é esgotado e se apela para o termo sangue, o problema fica sem réplica. Yauri não consegue responder e pede para ser liberado em consideração da sua idade, gesto que deixa o sabor da resignação.

Mas a questão do sangue não se limita a um simples termo. O emprego do verbo “reclamar” por parte de Micaela nessa cena leva a pensar numa referencia ao chamado *paradigma arguediano* sobre o qual Alberto Flores Galindo opina que um dos aspectos mais instigantes do Peru da atualidade é ser um país de *Todas las Sangres*. A frase parafraseia a novela homônima do escritor José María Arguedas. Porém, no caráter heterogêneo da sociedade peruana, o fato mais destacado pelo sociólogo é a tensão e a rivalidade de heranças e tradições que, muitas vezes, não conseguem nem conviver.

Aqui surge uma inquietação: como seria julgado o Cacique Yauri num país de “Todos os Sangues”? O investigador teatral Hugo Salazar Del Alcázar vai ler no espetáculo *Los Músicos Ambulantes* (1983), adaptação que o grupo teatral peruano *Yuyachkani* fez da peça *Os Saltimbancos* do brasileiro Chico Buarque de Holanda, a formulação de uma proposta crítica perante o problema da progressão estrutural e ideológica no teatro peruano de inícios da década de oitenta. Época na qual Arrau começou a escrever *Tríptico de Túpac Amáru*.

A encenação do grupo *Yuyachkani* readapta a versão original e confere às personagens uma procedência correspondente a diversos *sociolectos* regionais peruanos. O espetáculo culmina com uma apoteose comemorativa pela reunião dos membros da banda após terem aprendido, cada um, a gostar das formas musicais e a tocar os instrumentos dos outros. Salazar Del Alcázar afirma que a metáfora teatral alude ao que a ciência social estava refletindo sobre a nova identidade pan-andina. Haveria uma intencionalidade explícita por levar à cena os novos imaginários produzidos pela conjuntura da época. A reflexão *arguediana* sobre a cultura peruana parecera estar na raiz do espetáculo. Arguedas, de autor literário, passaria a ser paradigma teatral. Significaria um segundo nível de encontro entre teatro e ciência social. (DEL ALCAZAR:1990,21).

Na peça aludida, pode-se perceber um traço dialético na cena final se entendida como síntese: na final celebração se convida o público ao palco para uma dança coletiva ao som do ritmo “*chicha*”⁶⁸ executado pelos próprios protagonistas do espetáculo. Já no texto de Arrau, de modo diferente, a questão fica sem ser solucionada não só pela impossibilidade de um acordo possível. O dramaturgo coloca um problema ainda maior: a possível inexistência de qualquer elemento unificador na sociedade peruana. Assim, após cena que acaba com Micaela Bastidas dividida entre o desespero pela falta de união entre a população indígena e a determinação por continuar na luta, aparece em o anunciado oponente que enfrentará a Túpac Amáru:

ATRIZ 1.- E aqui entra em cena o principal adversário de Túpac Amáru.

ATRIZ 2.- Seu inimigo público número um.

⁶⁸ Fusão de diversos gêneros musicais que surgiu no Peru a finais da década de sessenta.

ATOR 2.- (COMO APRESENTADOR DE BOXE). Senhoras e senhores... Na esquina azul, com 72 quilos 500 gramas, mas na verdade com uma tonelada de *peso*, abuso e injustiça, o campeão em cobrar impostos: Areche, mais conhecido como Visitador Geral. (APARECE ACTOR 1 TRAZENDO UM MANEQUÍM COM CASACO E CHAPÉU DE TRÊS PICOS. COLOCAM-SE AS DITAS PEÇAS. VAIAS E GRITOS DOS ATORES). ATOR 1.- “José Antonio de Areche, Cavalheiro da Real e distinta Ordem espanhola de Carlos III, do Conselho da S.M. no Real e Supremo de Índias, Visitador Geral dos Tribunais de Justiça e Real Fazenda deste Reino, o de Chile e províncias do Rio da Plata, Superintendente delas, Intendente do Exército, Subdelegado da Real Renda de Tabacos, Comissionado com todas os poderes do Excelentíssimo Senhor Vice-rei deste Reino”.

ATRIZ 1.- Areche aumenta enormemente os tributos que devem pagar os índios.

ATRIZ 2.- Areche consegue assim elevar com êxito as rendas da Real Fazenda.

ATOR 2.- As arcas fiscais começaram encher. Claro que às custas do sofrimento da população.

ATOR 1.- E quem liga para isso?

ATOR 3.- Porém, foi graças a atividade fiscal de Areche que, exasperando a população, robusteceu-se o movimento revolucionário.

ATOR 2.- Afinal, valeu Areche.

ATOR 1.- De nada. Disponham. (TIRA O CHAPÉU E O CASACO E VESTE O MANEQUIM. ATOR 3 TRAZ O MANEQUIM DE TÚPAC AMÁRU E OS DOIS SE MOVIMENTAM COMO QUE LUTANDO) (ARRAU:2000,331. *Trad. Nossa*)

O ingresso do visitador viria a ser, assim, a continuação de uma contenda já marcada. Areche é, neste momento, o representante das forças espanholas, como é o Capitão Pizarro em festas que representam a captura do Inca e o Touro no *Turupukllay*; Túpac Amáru corresponde a Atahualpa e a ao condor, respectivamente.

Porém, diferentemente do ritual do *Turupukllay*, Arrau apresenta uma luta que é horizontal, como corresponde ao boxe. Esta é realizada por dois manequins que são movimentados por dois atores. O jogo cênico instalado no palco funciona como uma problematização, a partir do recurso teatral, das leituras estáticas e limitadas do enfrentamento entre o rebelde e a autoridade. Mais do que uma negação da validade da tourada ritual, Arrau estaria alertando para outras possibilidades de interpretação do fato histórico. Outras forças, por trás das figuras enfrentadas, exigem seu lugar na releitura do mito do *Inkarri*.

No pasquim da época, recitado durante a luta, pode-se verificar o posicionamento do autor a respeito: o antagonismo, como ponto de vista, resulta ineficiente na procura de uma transformação afirmativa, no século XVIII, tanto no contexto da guerra da Guerra Fria (aludido na oposição “... *all right*” contra “... unidos jamais serão vencidos”), quanto nos dias de hoje:

Atriz 2.- (AO PÚBLICO) Ouçam o que falam os pasquins da época.

Atriz 1.-“Tinta em sangue,
Cuzco em pena,
Lima em armas
por mar e terra”.

Ator 2.- “O regente é desperdiço;
o vice-rei um elemento;
cada *oidor* um jumento
e o acordo um disparate.
Não há quem ate nem desate;
nenhum com juízo desconfie;
todos são cursos de leite
e para dizer mais claro:
se cagará Túpac Amáru
neles, Lima e Areche”

Atriz 1.-“Se vencer Túpac Amáru:

Todos.- Ruim, ruim, ruim.

Atriz 2.-Se vencer o *Visitador*:

Todos.- pior, pior, pior.

Ator 2.- E naquela competência,
o vice-rei e Real Audiência:

Todos.- paciência, paciência, paciência”. (FORMAM-SE BANDOS ANTAGÔNICOS QUE DESFILAM GRITANDO).

Uns.- Como Areche não tem! ;All right!

Outros.- Os Túpac unidos jamais serão vencidos!
(ARRAU:2000,331. *Trad. nossa*)

A dicotomia, enfatizada ainda pela rubrica que indica a disposição espacial de bandos antagônicos, terminaria por reduzir ao confronto uma problemática mais complexa. Assim, o autor, num aberto questionamento aos mitos entendidos como discursos estáticos, dará voz ao coletivo nas duas cenas seguintes, as quais acontecerão em volta de figuras inanimadas: dois manequins vestidos um como Túpac Amáru e outro como o visitador Areche.

Agora, quais são esses *Túpac* que unidos jamais serão vencidos? A peça continua com mais informação ao público, desta vez sobre as tropas rebeldes. Estas se engrossaram com combatentes dispostos a lutar pela própria liberdade e animados por Micaela Bastidas, filha de índia com negro liberto. Este exército multi-étnico vencera em

Sangarará⁶⁹, e esta parece ser a questão a ser enfatizada pela música cantada pelo Ator 3: “*Túpac Amaru, americano / Rei, nosso libertador, / Só trata com seu rigor / O europeu que é tirano. / O patricio fiel, humano, / Ampara y faz favores; / Sem distinguir deles cores / É com todos muito amável; / E por justo, inimitável, / Até aos seus competidores*” (ARRAU:2000,334 –Trad. nossa-)

Novamente, aparece na peça o sonho de Todos os Sangues. Porém, a relação entre Arrau e o dito paradigma poderia ser mais bem entendida a partir das considerações que sobre este faz Aníbal Quijano. O sociólogo chama a atenção para um projeto de subversão cultural proposto pelo escritor José María Arguedas e que estaria exemplificado na sua obra “*El zorro de arriba y el zorro de abajo*”.⁷⁰ Esse projeto constituiria uma proposta de libertação. Em virtude do exposto, cabe refletir sobre o diálogo que Sergio Arrau estabelecerá com a chamada utopia arguediana, mais ainda se o que se segue na peça é a constatação do logro, do projeto falido, da oportunidade perdida. A dimensão humana do rebelde aparecerá mediante a dúvida: “Tomar ou não tomar Cuzco, eis a questão...” (ARRAU:2000,336 Trad. nossa). Mais uma vez são vestidas as roupas de Túpac Amáru dispostas no manequim: o Inca no momento das cavilações só pode ser interpretado por um ator, por outro ser humano. Na carta que o rebelde dirige ao visitador Areche, o público pode ver um Grande Senhor que, porém, duvida.

ATOR 1.- (QUE SE COLOCOU O ATUENDO DE TÚPAC AMARU, COMPORTA-SE COMO FINO CORTESAO).
 “Representaram-me as idéias das minhas potencias a grande lástima que padecia a cidade, para não imitar a Tito e Vespasiano na destruição de Jerusalém. Venerei com profundo pranto as sagradas imagens e religiões das esposas de Jesús Cristo, meu Redentor; esses coros de virgens

⁶⁹ Batalha de Sangarará, 18 de Novembro de 1780. Túpac Amáru II vence as forças vice-reinais com o seu exército formado por índios, mestiços, *criollos*, negros e mulatos.

⁷⁰ O escritor peruano José María Arguedas, segundo Quijano “Él tuvo que optar entre el Español, idioma dominante, y el Quechua, idioma dominado, nada menos que para expresar las necesidades de comunicación de los dominados. Optó por escribir en el idioma dominante. Pero a condición de empeñarse en lograr que, no obstante, así pudieran transmitirse todas las posibilidades expresivas del idioma dominado. Esto es un programa de subversión lingüística. (...) Ese derrotero llevó a Arguedas a otro descubrimiento. ¿Cuál estructura narrativa sería más eficaz para su necesidad de narrar la magmática comunicación de una sociedad, de una nueva cultura, sobre los desiertos arenales costeros donde se arracimaban las multitudes en cuyo universo se agitaba, precisamente, ese tenso diálogo entre la cultura dominante y la dominada?” “El Zorro de Arriba y el Zorro de Abajo”, su novela póstuma, contiene su propuesta (...) Es un programa de subversión narrativa, punto de llegada de un itinerario de subversión cultural iniciado con una subversión lingüística. De algún modo, esa es aún la propuesta mayor que siguen los protagonistas de ese prolongado conflicto de identidad, que es también una propuesta de liberación” (Quijano: 1988, 64-65)

claustrais de religiosas; e não quis imitar a um Saúl, nem seguir o caminho dum Antfoco arrogante, e assim determinei me retirar...” (TIRA O CASACO E O CHAPÉU COM IRA). Não é incrível? Que sofisticada afetação de minuetto! E isso que disse é textual de uma carta dirigida a Areche. Alguém imaginava o tremendo Túpac Amáru com expressões de barata literatura romântica?

ATRIZ 1.- Não zomba. É o século XVIII, ora. Afinal, José Gabriel era homem do seu tempo.

ATOR 3.- Y da sua classe.

ATRIZ 2.- O que quer dizer?

ATOR 3.- Que era um grande senhor.

ATRIZ 1.- Claro que era um grande senhor...Em todos os sentidos. (ARRAU:2000,337-338 *Trad. nossa*).

A linguagem empregada parece alheia e inadequada a um rebelde segundo o Ator 1. Haveria uma impossibilidade de aceitar a herança europeia na educação de Túpac Amáru. Isso levaria a pensar que não é só a mistura de elementos étnicos e culturais, por si só, o que poderia constituir uma alternativa para uma sociedade atravessada por conflitos arrastados desde a época colonial. Ser um Grande Senhor significaria ser um homem do próprio tempo.

A proposta de Arrau pareceria ser que a História seja uma discussão a partir do tempo presente. Nas palavras do historiador Marc Bloch “... *a história não é a relojoaria ou a marcenaria. É um esforço para conhecer melhor: por conseguinte, uma coisa em movimento*”⁷¹. O esforço do dramaturgo seria a procura de uma compreensão da relação entre sucessos do passado e a vida no presente.

A partir da figura de Túpac Amáru, Arrau apresenta uma atitude que estaria relacionada com outro significado da palavra *Amáru*: uma força que arrasa⁷². A serpente se deslizando por entre mitos reducionistas que reforçam a idéia de confronto consegue arrasá-las mostrando as limitações destes. A isso seguiria um outro tempo, utópico e possível: um tempo próprio fora da situação colonial segundo a fala de Flores Galindo. Um tempo presente, apropriado, de descongelamento dos afetos relacionados ao ressentimento e que, após o fim da inércia psíquica assinalada por Bruce, se “*desestranque*”. O tempo de um outro *nós*. Sergio Arrau estaria mais próximo das reflexões de Jorge Bruce, sem invalidar Arguedas.

⁷¹ BLOCH, Marc *Apologia da história ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. P.52.

⁷² Interpretação baseada no *Diccionario Folclórico del Perú*, de Camino Calderón.

O momento último em que é utilizada a roupa do manequim acontece na recitação do poema de Hernando Nuñez, *Illari Chaska*⁷³. É preciso lembrar que essas vestes são as elegantes roupas de um cacique abastado e de alta posição social. Mas, na convenção instalada pelo autor, há uma diferença: a voz é a de uma mulher. Esta variação pode ser entendida se relacionada com duas cenas posteriores, nas quais novamente, se enfrentarão os lutadores Túpac Amáru e o Visitador Antonio de Areche. Porém, já não representados por manequins, e sim por atores. Isto acontecerá na cela em que o rebelde, prisioneiro, encontra-se aguardando a sua execução. Recursos de composição dramática permitem enxergar outro lado do Túpac Amáru de Arrau: ele e Micaela Bastidas parecem as duas partes de um mesmo impulso. As cenas que, separadamente, os dois têm com Areche são análogas. O corpo e a sombra. O frente e a retaguarda. Uma outra dualidade.⁷⁴

Um Túpac Amáru na voz de uma mulher recitando, em espanhol, a luz nascente do *Illari*, a palavra quéchua que nomeia o amanhecer. Um ventre presente, fecundado de herança e do qual será parido não um novo dia, mas um outro dia. Não três tempos, mas um outro tempo. Uma outra luz. Ou uma outra racionalidade, como anota Quijano.

A fala de Micaela expressa uma esperança. O autor aceita a sua impossibilidade de configurar, individualmente, uma alternativa, e grita à platéia: “Micaela.- Lutar contra eles é mais difícil que contra espanhóis. (...) Si a gente estivesse unido..! Em fim... Algum dia, tal vez.”⁷⁵. Em espanhol, só existe uma palavra para a segunda pessoa do plural. Em língua quéchua “nós” que exclui ao falante e outro “nós” em que o emissor se inclui.⁷⁶ O “nós” que só se diferencia do “eles” pode ser entendido como o álibi tranquilizador e maquiador de tensas diferenças, como reflete Richard (RICHARD:1999,330). Trata-se de um “nós” em cuja base é preciso que haja um “eles”. Isso que preserva divisões e distâncias, e assim permite construir um sentimento de pertença, fundamentado na ação excludente. (BRUCE:2007,60).

⁷³ Luz do amanhecer (Trad. Nossa)

⁷⁴ Ver referência em nota 38 sobre a ordem diádica do cosmo-visão andino.

⁷⁵ (ARRAU:2000,329Tradução nossa)

⁷⁶ A língua quéchua possui dois pronomes de primeira pessoa em número plural: **Nuqaykunam** é excludente e significa nós e não você ou vocês. Não inclui ao ou aos que ouvem. **Nuqanchiqmi** é inclusivo e significa nós e você (ou vocês). Quem fala e quem ouve ficam incluídos. CERNA, Jacinto *El quechua frente al español*. Cajamarca: Universidad Nacional de Cajamarca, 2006.

Segundo Bruce há, num sentido extremo e paradoxal, no ódio excludente como assim entendido, uma modalidade de vínculo que não expressa uma pulsão de morte num estado puro. Haveria um Eros na composição de um afeto, ainda sendo este marcado pelo *Tânatos*⁷⁷. A palavra quéchua que não separa primeira, segunda e terceira pessoas consegue integrar, sem precisamente negar, as tensões que tal operação implica.

A primeira peça de *Tríptico de Túpac Amáru* conclui com os atores sem nenhuma caracterização sob uma luz tênue e fria que gradativamente vira cálida e forte, realizando o que o autor chama de coreografia cênica com o poema *Canto coral a Túpac Amaru que es la Libertad* de Alejandro Romualdo⁷⁸:

ATOR 3.- Colocá-lo-ão no centro da praça,
De boca pra cima, olhando o infinito.
Arrancarão os seus membros. Na raiva puxarão
TODOS.- E não poderão matá-lo!
ATRIZ 1 E ATOR 1.- Quererão sumi-lo e não poderão
sumi-lo
ATRIZ 2 E ATOR 2.- Quererão quebrá-lo e não poderão
quebrá-lo
TODOS.- Quererão matá-lo e não poderão
matá-lo.
ATOR 1.- Quererão esquarterjá-lo
ATRIZ 1.- tritirá-lo,
ATRIZ 2.- manchá-lo
ATOR 2.- pisoteá-lo
ATOR 1.- desalmá-lo
ATRIZ 1 E ATOR 1.- Quererão sumi-lo e não poderão a
sumi-lo
ATRIZ 2 E ATOR 2.- Quererão quebrá-lo e não poderão
quebrá-lo
TODOS.- Quererão matá-lo e não poderão
matá-lo (PAUSA).
ATRIZ 1.- No terceiro dia dos sofrimentos,
ATRIZ 2.- quando se ache tudo consumado,
ATOR 1.- gritando
ATOR 3.- liberdade!
ATOR 2.- sobre a terra,
ATRICES.- Irá voltar.
TODOS.- E não poderão matá-lo.
PANO ⁷⁸

⁷⁷ Bruce coloca como ejemplo a valsa peruano cuja letra diz: “Ódiame por piedad, yo te lo pido (...) Odio quiero mas que indiferencia, porque el rencor hiere menos que el olvido” No processo de desobjetualização a indiferença vai preenchendo o vazio deixado pelo amor. O vazio do desafeto elimina o “outro”. O ódio racista é nocivo, mas a indiferença racista é pior ainda. O psicanalista destaca o fato da sociedade peruana do litoral ter sido indiferente aos massacres de camponeses nas alturas dos Andes durante a guerra contra-subversiva entre 1980 e 2000, justamente porque tratava-se de índios. A isso denomina de uma inquietante neutralidade. (BRUCE:2007,60.109-116).

⁷⁸ Alejandro Romualdo citado por Arrau. (ARRAU:2000,351. Trad. nossa)

O movimento coletivamente organizado pelos mesmos atores que revelaram tensões, diferenças e conflitos, cita um grito que lembra aquele mencionado no início do presente capítulo. O grito de Arrau, convocando as vozes de Neruda, Hernandez, Condorcanqui, Romualdo e outras que, de tanto serem repetidas no tempo, passaram a ser de autoria múltipla, parece apontar que, para construir esse dia resplandecente, é preciso desatar muitos nós; lidar com muitos nós; ou até, viver com muitos nós.



“Aos quinhentos anos / Glória e honra às vítimas
anônimas da invasão e aos / heróis da resistência andina.
E NÃO PODERÃO MATÁ-NOS / *Qosqo*, 12 de Outubro de 1992”
Praça de Armas de Cuzco. Foto: Manuel Guerrero, tirada em 2 de Março de 2009

*“Sergio Arrau se destaca por una triple faceta teatral: dramaturgo, director y profesor. Quizá ese sea el orden, (o quizá no lo sea), pero lo cierto es que distintos encaramientos del teatro lo vinculan a nuestro arte”.*⁷⁹
Reynaldo D’Amore⁸⁰

Capítulo II

Ella se llama Micaela: Uma mulher, duas gravuras e um espelho



Sergio Arrau na porta da escola nacional Superior de Arte Dramático Del Perú
Foto: Manuel Guerrero

⁷⁹ *“Sergio Arrau destaca por uma tríplice faceta teatral: dramaturgo, encenador e professor. Quiçá seja nessa ordem (ou quiçá não seja), mas é verdade que de diversas maneiras de encarar o teatro se vincula com a nossa arte”* ARRAU, Sergio Canciller y Rey Lima: Vicky Paz, s/data.

⁸⁰ Reynaldo D’Amore, encenador nascido na Argentina e residente no Peru a partir da década de cinquenta. É fundador e diretor do *Club de Teatro de Lima*, instituição com mais de onze lustros dedicados, de modo ininterrupto, à formação de atores.

II.1 O Sergio Arrau fronteiriço

Na segunda peça da sua trilogia Sergio Arrau trata de um encontro. Micaela Hernández, uma mulher de hoje, como o próprio autor a descreve na rubrica inicial, começa olhando a si própria no espelho enquanto experimenta um vestido do século XVIII que deve consertar. Ela é costureira e aquela peça de figurino tem de ficar pronta para uma peça teatral prestes a estrear. No solilóquio inicial, vê-se como Micaela tenta resistir à tentação de se deixar levar pela sua imaginação no que pareceria ser uma evasão da sua realidade. A imagem refletida age como um convite ao devaneio, mas o medo de padecer da mesma doença mental da sua mãe, falecida dois anos antes, faz com que ela evite se entregar à fantasia de ser outra. Acodem prontamente lembranças dos relatos maternos que lhe faziam sonhar com um possível parentesco com duas mulheres do século XVIII que se chamavam como ela: Micaela Bastidas, esposa de Túpac Amáru II; e Micaela Villegas, mais conhecida como *La Perricholi*, mulher mestiça que era amante do vice-rei Manuel Amat e Junient, e a atriz favorita do público limenho da época. As duas foram, pelas suas ações, mulheres diferenciadas na sociedade peruana colonial.

MICAELA.- (VESTIDA À MODA DO SÉCULO XVIII, PENSATIVA SE OLHA NUM ESPELHO DE CORPO INTEIRO). Quem sou eu.? Eu? Elas? Sim, mas... Qual delas? O perfume do passado me envolve como um redemoinho e giro... giro... para chegar... (GIRA. PÁRA BRUSCAMENTE). Não! Não devo ir por um caminho que conduz a... a só Deus sabe. (TORNA A SE OLHAR NO ESPELHO). Será a magia do vestido? Parece que me leva através do tempo. A ser e a deixar de ser eu. (Arrau:2000,356. *Trad. nossa*).

Neste texto, as primeiras perguntas do monólogo têm uma mesma resposta: Micaela. Do mesmo modo que nas outras duas peças da trilogia, começa-se com uma procura que envolve o próprio nome. Isso resulta significativo tendo em consideração que o próprio vocábulo Peru surgiu da impossibilidade de pronunciar sons próprios das línguas nativas do continente americano, e do idioma dos conquistadores. No caso de *Ella se chama Micaela* seria a construção de uma significação particular para o seu nome, aquilo que encerraria o encontro da protagonista com as xarás do século XVIII, como se verá ao longo do presente capítulo.

Micaela Hernandez, na percepção mediatizada pelo espelho, verá estranhada a sua própria imagem e ficará posicionada num espaço diferente ao quotidiano, num caminho que leva *só Deus sabe onde*. A sua própria figura se converte num problema em relação ao passado, e isso possibilitará que, na vivência de ser e deixar de ser ela, experimente os desafios libertadores da fronteira.

A noção de fronteira a partir da qual se pensará a escrita de Sergio Arrau será a desenvolvida pelo sociólogo português Boaventura de Sousa Santos no seu ensaio *Crítica da razão indolente*.⁸¹ Na problematização que faz Santos em relação à chamada modernidade, entende uma transformação que parte do modelo de pensamento moderno⁸² e que ele vai denominar de transição paradigmática, tanto no que diz respeito às formas de pensamento quanto às práticas sociais. Transições autônomas, porém muito relacionadas entre si. Na união destas duas existiria o conceito de subjetividade, um mediador entre conhecimentos e práticas. Seria urgente, segundo o sociólogo, construir uma subjetividade capaz de explorar (e querer fazê-lo) as possibilidades emancipatórias da tal transição paradigmática, já que cada grande período da história intelectual é caracterizado por uma relação estreita entre subjetividade e conhecimento. (SANTOS: 2000, 345)

No diálogo de Arrau com a história poderia se encontrar uma relação com o passado que longe de ser uma solução pronta é colocada como um problema, o que a partir de Santos poderia ser considerado um problema criativo, susceptível de abrir novas possibilidades. Isso remete também a Flores Galindo quando fala de uma condição que só se define por negação, como a do mestiço: uma situação intermediária com a qual é difícil conviver, que contém valores e sentimentos contraditórios, mas que abrem possibilidades criativas carregadas, porém, de angústia e desespero (FLORES GALINDO:1994,200). A colocação do mencionado estudioso pode ser aplicada a situação de Micaela na peça.

As circunstâncias em que envolvem à protagonista, se bem a angustiam, também lhe possibilitam uma outra percepção de si própria: há uma subjetividade que se transforma

⁸¹ SANTOS, Boaventura de Souza *A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas Em: A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência* São Paulo: Cortez, 2002.

⁸² Uma das manifestações da crise da modernidade estaria, para Santos em que as atividades humanas destinadas a emancipação teriam acabado por se consolidar como práticas de regulação. (SANTOS:2002)

durante a peça. Na relação que ela estabelece com as duas Micaelas do século XIII, descobre que elas têm algo a lhe dizer e que fará sentido no seu tempo presente. Pode-se afirmar que tanto o autor teatral quanto os sociólogos citados tem em comum a reflexão sobre o potencial emancipador da subjetividade emergente (Santos:2002,345). No texto de Arrau, esta surge de uma outra relação com o passado.

Antes de continuar, é preciso anotar a distinção que Santos estabelece entre fronteira e exílio. A diferença que se revela extremamente pertinente é que, ao contrario do exilado que pode estabelecer a distancia entre o “nós” e o “eles”, o fronteiriço prospera na ausência de uma demarcação nítida entre o ser e o não ser membro (SANTOS: 2002,352). No gentílico *chirvano*, observa-se a tradução do exposto pelo português. Uma chave para tal colocação é o conforto que Arrau encontra em se posicionar na fronteira. Assim estabelecerá a sua experiência com a história do Peru, apoiado na sua formação e exercício profissional como professor de Historia e Geografia.

Porém, a ponte mais sólida entre Arrau e Santos, no que diz respeito à diferença entre fronteira e exílio, pode ser construída com base no expressado pelo dramaturgo durante uma palestra realizada na *Escuela Superior de Arte Dramático del Peru*⁸³ durante a qual manifestou “... *a mim não expulsaram, eu vim porque quis...*”. Isso parece ajustar com o exposto pelo sociólogo “Ao contrário do exílio, a fronteira a ‘casa comum’ não é um lugar de onde se tenha sido expulso ou do qual se viva afastado. É antes a tarefa de um constante fazer e desfazer que constitui a vida na fronteira”. (SANTOS: 2002,352). O paralelo entre um e outro pensador ver-se-á mais nitidamente na dramaturgia a ser analisada a seguir, especificamente *Ella se llama Micaela*.

A apropriação que Arrau faz da história, das técnicas dramáticas e das referências que fazem parte do imaginário popular da Lima do século XX (passando pelas transformações de diferente ordem que a capital do Peru viveu e vem atravessando) é manifestamente descompromissada de qualquer fidelidade⁸⁴. Na peça sobre Micaela, no que diz respeito à História documentada, o dramaturgo vai explicitar:

⁸³ <http://www.youtube.com/watch?v=2T0yZLRkF1I> Visitado em: 10 Outubro 2009

⁸⁴ Esse particular será abordado no terceiro capítulo em diálogo com as reflexões de Jaques Derrida e Elizabeth Rudinesco em *Escolher a sua Herança*

A segunda parte do *Tríptico* se diferencia do estilo das outras duas em que não tem caráter documentário. Personagens supostamente similares assumem personagens históricos que aparecem na primeira e terceira parte, num contexto imaginário. É claro que Manuel Amat y Junient (1704-1782) não era mais vice-rei do Peru durante a insurreição de Túpac Amáru (1741-1781) e Micaela Villegas (1748-1819) não conheceu nem José Gabriel Condorcanqui nem Micaela Bastidas (1745-1781). (ARRAU:2000,428. *Trad. nossa*)

Essa rubrica poderia ser interpretada como uma advertência ao leitor sobre o caráter ficcional da segunda peça da trilogia: uma elaboração sem qualquer compromisso com a realidade factual, já que não existe informação probatória de que Micaela Bastidas, Túpac Amáru II, La Perricholi e o vice-rei Amat se conheceram pessoalmente.

Porém, a intenção de Arrau seria outra: mais do que anunciar a ficcionalidade do texto, ele estaria proclamando uma liberdade a respeito da história documentada, a partir da qual haverá uma questão a ser colocada. O contexto imaginário em Arrau funcionaria menos como fictício, e mais como possibilidade: o dramaturgo possibilita a transformação em presente (o presente da cena) do passado que não foi autorizado a existir e do qual nos fala Santos, quando coloca que a subjetividade emergente pode tratar o passado como se fosse presente. (SANTOS:2002,347) É só a partir desse tratamento que o dramaturgo conseguiria dar conta da sua proposta de se lidar com o passado: um aberto questionamento ao conceito de História, entendida como uma narrativa baseada em documentos e dados cuja legitimação articula relações de poder.

A proposital falta de contornos distinguíveis entre o que é autoria e o que é apropriação aproxima Arrau do que Santos chamará de subjetividade de fronteira, e é o mesmo movimento que a personagem da peça realiza. Micaela conseguirá transitar pelas referências a personagens históricas, pelas imagens criadas por ela própria e pelo patrimônio imaterial que é constituído pelas narrativas populares que chegaram até ela. O dramaturgo possibilita esse movimento e, mediante ele, Micaela terá acesso a um conhecimento que passa pelo encontro com *La Perricholi* e com a esposa de Túpac Amáru II.

Mas, quais Micaelas são essas com as que ela vai se encontrar?

MICAELA.- (...) (APONTA PARA DUAS GRAVURAS NO QUARTO E SE APROXIMA DELAS). Será porque As

duas levam vestidos parecidos a este? Aí estão Micaelas Bastidas e Micaela Villegas. / (...) Ora, Micaela Hernández, acorda! O que é isso? (OLHA AS GRAVURAS). Mas, acontece... sério, é como se...como se ouvisse às duas Micaelas. Que ouça à Bastidas, bom. Poderíamos ser parentes. Agora, o que tem a ver a Perricholi comigo? Mas vivo às duas e não é fantasia. As Ouço e me sinto ser elas verdadeiramente. Como se fizessem parte de mi. Como se eu fosse elas. As vivo! / (...) (COM MEDO). Santo Deus, o que estou falando! (...) Devo consertar o figurino da peça. / (...) (EXAMINA UM LUXOSO CASACO NA MODA DO SEC. XVIII). O casaco precisa se um parche. Já o meu mi vestido tem só pequenas rasgaduras. (BUSCA NO QUARTO) Onde será que deixei os fios? (ARRAU:2000,356 *Trad. nossa*)

A protagonista sente e sabe que não se trata de uma fantasia. Há uma certeza de que as mulheres das gravuras fazem parte dela porque Micaela “as vive”. Mas, é preciso descobrir o que é esse “viver” e, para isso, necessita trabalhar nas rachaduras daquilo que a cobre, isto é, o figurino que a faz se sentir outras “Micaelas”. Os fios que não encontra são os que lhe servirão para tecer sentidos que a relacionem com a Villegas e a Bastidas.

Um elemento comum nas três peças da trilogia é a presença de um elemento que aprisiona. Em *Ela se chama Micaela* essa prisão é uma situação com que não consegue lidar. Manuel Catalã, o executivo espanhol foi quem a tirara dos palcos sujos de um bar de *El Callao*⁸⁵; enquanto que José Ramos, membro de um movimento subversivo, foi quem lhe oferecera “*ajudar a construir uma sociedade nova, distinta, com igualdade de oportunidades para todos...*” (ARRAU:2000,388). Mas, os seus dois amantes, dos quais ela esperava segurança e liberdade, tornam-se seus carcereiros. Essas relações pareceram ser uma metáfora do exposto por Santos quando sustenta que as instituições da modernidade que estariam destinadas a emancipação acabaram produzindo regulação e controle.

Um ponto a ser destacado nesta peça é que o autor coloca a protagonista no encontro com duas mulheres que, no fechado regime colonial, caracterizaram-se pela sua ação transgressora: Micaela Bastidas participou como lugar-tenente na rebelião liderada pelo seu marido, enquanto que Micaela La Perricholi desafiava os costumes e regras do vice-reinado devido à influência que exercia sobre o vice-rei Manuel Amat. No século

⁸⁵ Importante porto da América Hispânica, na beira da cidade de Lima.

XVIII, em plena colônia, sabe-se que a desvalorização da mulher, seu confinamento à passividade e a repressão da sua sexualidade configuravam uma espécie de inferioridade natural. A partir da psicanálise, Max Hernández apresenta a atriz Micaela Villegas como exemplo paradigmático da presença do desejo e da transgressão femininas que se abriam caminho dentro dos códigos patriarcais e da ordem estamental da época. Dentro desse contexto, o psicanalista peruano destaca também a participação da Micaela Bastidas na rebelião de Túpac Amáru como manifestação de uma vontade subversiva no que diz respeito à questão do gênero (HERNANDEZ:2000,85-86). Arrau dá conta da mesma idéia na seguinte fala:

TÚPAC.- Há que proceder de outra maneira. Micaela.

BASTIDAS.- Acho igual. E estamos em bom momento. O poderio espanhol dorme entre as pernas de uma cômica. Uma atriz que tem na mão o Vice-rei. Chega a esses extremos a corrupção deste governo. Não se fala de outra coisa em Lima.

TÚPAC.- Bravo, Micaela Villegas! Sem querer, também és revolucionária. (SAI). (ARRAU:2000,380 Trad. nossa)



Micela Bastidas

No caso da protagonista da peça de Arrau, são precisamente dois homens que a deixam numa situação difícil de encarar. Para isso apropriar-se-á do vestido e, apoiada nele, receberá os seus dois amantes. As fendas do vestido rasgado fizeram com que este chegasse até ela, precisam ser consertadas antes da estréia. É através dessas aberturas

que ingressará no espaço fronteiro onde a convida o espelho. Investir-se-á de uma veste rasgada para encarar a sua realidade, ou melhor, um aspecto desta.

(VE UM BILHETE PERTO DA PORTA) O que? Não vi o bilhete quando cheguei. (LE). “Volto depois.” José? Ó, não..! Hoje é Terça e Manuel deve estar chegando. O que eu faço? (DIRIGE-SE A GRAVURA DA *PERRICHOLI*). O que você faria, Micaela Villegas? Despachar o Vice-rei, claro. Seria eu capaz de fazer o mesmo? (OLHA-SE NO ESPELHO DE NOVO) Como me sinto bem neste vestido! É meu, definitivamente meu. Da até vontade de cantar...de dançar... (ARRAU:2000,357 Trad. Nossa)

A respeito de Micaela Hernandez, essas duas mulheres podem ser consideradas, a partir do que o sociólogo português coloca como outra característica da fronteira, estranhas e íntimas ao mesmo tempo, e a sua “vivência delas”, durante a peça, é uma mistura de herança e de invenção; o lugar de encontro seria a fronteira. Para o sociólogo, “viver na fronteira significa viver fora da fortaleza, numa disponibilidade para esperar por quem quer que seja (...) reconhecer na diferença as oportunidades para enriquecimento mútuo...”.⁸⁶

O que apavora a Micaela no início da peça é justamente sair da fortaleza do conhecido. Durante o trânsito dela na peça acontecerá precisamente o reconhecimento, na diferença, outras oportunidades. As suas identificações com as duas xarás do século XVIII alimentarão as sucessivas identificações que, processadas pela experiência da vivência, acabarão por lhe revelar outra dimensão de si mesma.

Na frente do espelho, uma resposta para suas dúvidas aparece mediante o canto “(CANTA E DANÇA COM GRAÇA) *Falam para eu casar: / não quero marido, não. / Mãe, não serei casada / por não ver vida desperdiçada, / ou quiçá mal empregada / a graça que Deus me deu. Falam para eu casar: / não quero marido, não.* (ARRAU:2000,357 Trad. nossa). Dirige-se à mãe (cuja lembrança é recorrente a Micaela, órfã faz dois anos, segundo o texto) desdenhando um marido mesmo que “falem”. Há uma referência à pressão social que empurra uma mulher ao matrimônio, excluindo outras possibilidades de realização. O canto e a dança, aos quais ela fora empurrada pela imagem no espelho, proclamam uma vida e uma graça (palavra que em

⁸⁶ viver na fronteira significa viver fora da fortaleza, numa disponibilidade para esperar por quem quer que seja (...) reconhecer na diferença as oportunidades para enriquecimento mútuo. Essas oportunidades facilitam (...) novas invenções de sociabilidade que, devido ao seu valor paradigmático, se convertem instantaneamente em herança. Dela se alimentam sucessivas identificações que, agrupadas por uma memória mais ou menos traiçoeira, constituem o que designamos por identidade. (SANTOS:2002,350)

espanhol se emprega para indicar encanto, charme ou dom) que não quer se desperdiçar. Sem o perceber, ela enxerga os posicionamentos transgressores nas mulheres das gravuras: a atitude subversiva é o que mais admira nelas.

Micaela alterna entre o tempo dos seus amantes e o tempo dos homens das outras Micaelas: Manuel Amat e Jose Gabriel Túpac Amáru II. Ela vai acudir a *Perricholi* e a mulher de Túpac Amáru, tentando apreender o que fazer no iminente triângulo em que vai se encontrar.

MANUEL.- MANUEL.- Ainda conserva a figura de antes.

MICAELA.- (SARCÁSTICA). Sério? A que tinha quando o cavalheiro me tirou da...da vida de artista e me trouxe para esse palácio? (...)

MICAELA.- O meu ofício era cantar, você sabe.

MANUEL.- Pois sim. Acompanhada do *bandoneón* remendado e o piano com teclas faltando.

MICAELA.- Não zombe, Vice-rei.

MANUEL.- Vice-rei, me chamou?

MICAELA.- Não zombe. Pois sabe bem que eu era a favorita do público limenho.

MANUEL.- Não era no porto de *El Callao*?

MICAELA.- Quando saía ao palco do melhor teatro choviam elogios e flores./ (AMBIENTAÇÃO ROSA.

MICAELA, COM ALGUM ELEMENTO DE ADEREZO SE TRANSFORMA NA *PERRICHOLI*. MANUEL DESAPARECE PARA VOLTEAR DESPOIS COMO O VECE-REI AMAT, VESTINDO O CASACO QUE MICAELA HERNÁNDEZ TEM QUE CONSERTAR) (ARRAU:2000,360)

De similar forma acontece com o seu outro amante: José.

MICAELA.- MICAELA.- A porta... José...? (CORRE A ABRIR. ENTRA JOSÉ). José!

JOSÉ.- Olá. (VENDO MANUEL). Achei que estava sozinha

MICAELA.- José Gabriel..!

JOSÉ.- (SURPRESO). O quê?

MICAELA.- (ABRAÇANDO-O). Ingrato. Parte... Vai sem dizer nada.

JOSÉ.- Oi, o que há contigo?

MICAELA.- Não sabe se comportar na altura da sua missão. Não merece ser Túpac Amáru.

MANUEL.- (SURPRESO). Túpac Amáru?

MICAELA.- Se envolve com uma moça qualquer. Abandona a causa por tolices.

JOSÉ.- Olha, não entendo. O que está falando?

(ARRAU:2000,370 *Trad. nossa*)

Esse caminho transgressor que lhe causa tanto medo, mas a cujo fascínio acabou por ceder, é o que irá levá-la a poder encarar Manuel e José de maneira distinta ao que eles esperam:

MICAELA.- Só por isso. Por ter sido meu amante. E quanto ao filho, é somente meu.

JOSÉ.- filho?

MANUEL.- De que filho está falando?

MICAELA.- Do “meu” filho.

(OS HOMENS SE OLHAM).

MANUEL.- Um momento. Imagino que não estará... Olha! Eu não tenho nada a ver com isso, não é? Pare de idiotices, rapaz, e assuma a sua responsabilidade.

JOSÉ.- Eu? Quem é que vem aqui toda semana?

MANUEL.- Sabe muito bem que a criança é obra sua.

JOSÉ.- Fala da sua idade? Homens mais velhos podem procriar.

MICAELA.- Calem os dois! Meu filho não é de nenhum de vocês. É meu, somente.

MANUEL.- Eihn?

JOSÉ.- Feito a Virgem Maria..!

MICAELA.- É meu porque só eu quero tê-lo.

(ARRAU:2000,383 *Trad. nossa*).

A experiência que lhe permitirá encontrar as semelhanças e as diferenças entre ela e as outras Micaelas é justamente que “as vive”.⁸⁷ A partir dessa vivência mediante a qual se dá seu encontro com o passado conseguirá enxergar novas possibilidades para a sua vida atual. Arrau, mediante a metáfora teatral que a encenação permite à sua personagem, faz com que a interpretação acabe numa reinterpretação.

Onde os dois amantes da protagonista, finalmente enfrentados, só conseguirão supor loucura⁸⁸, Micaela encontrará o espaço para uma experiência que lhe permitirá um outro conhecimento:

PERRICHOLI.- O filho do Vice-rei não pode ir em outra carruagem que não seja a do pai dele, não acha? (SAI O VICE-REI). Já ouço às aristocratas ao me verem passar pelo *Jirón de la Unión!*

(CONCLUI AMBIENTAÇÃO COR-DE-ROSA)

⁸⁷ Vide cena citada na p.55.

⁸⁸ Um comentário sobre o seu posicionamento perante a noção médica da loucura pode ser encontrada na introdução da peça *Rey de la Araucanía*, “*El autor admira y se identifica con estos locos divinos que dedican su vida a luchar por su ideal, por más descabellado que este sea*” (ARRAU:s/data:2). Arrau manifesta a sua admiração pela loucura como o dom divino que permite lutar sem pensar em limites. Eis um ato de transgressão com o qual se identifica.

MICAELA.- E procurarei pelos charcos mais fedorentos.(...)

MANUEL.- O que estás a falar, mulher?

JOSÉ.- Parece que pirou de vez.

MICAELA.- Estou muito lúcida. Me respeitem vocês dois. Não pelo fato de estar prisioneira perdi a minha dignidade. (A AMBIENTAÇÃO TORNA-SE LEVEMENTE AZULADA). Poderão destruir o meu corpo, matar-me a pontas-pés, esquartejar-me... Mas o meu espírito será sempre como o Ande: puro, limpo, das cimas nevadas.

JOSÉ.- Faz quanto está assim?

MANUEL.- Por acaso moro eu aqui? Você é que deve saber. (ARRAU:2002,375)

Assim colocada, a loucura que os dois homens afirmam em Micaela estaria relacionada com as relações de poder entre eles, e das que é preciso se desvencilhar. Estas remetem às reflexões de Michael Foucault em *A casa dos Loucos*. O filósofo localiza, no início do século XIX, o momento em que a loucura começou a ser percebida em relação à conduta regular e normal, e no qual se evidencia um processo de oposição, luta e dominação.⁸⁹ Levando-se em consideração esta afirmação de Foucault caberia pensar numa relação de poder entre Micaela e os seus amantes. Mas não seria falta de correspondência entre o proceder de Micaela e a conduta regrada e ajustada à norma, o que leva os homens a pensar que ela está louca. Como escrita por Arrau, a cena revela a incapacidade deles em poder entender o que Micaela está a lhes dizer fora da dicotomia Razão-Loucura. O poder dos homens é questionado por essa mulher num exercício transgressor que permite a ela perceber outra maneira de enfrentá-los.

De volta ao diálogo com Santos, pode-se comprovar o caráter imediato das relações que Micaela estabelece ao longo da peça⁹⁰: Arrau possibilita que a protagonista vivencie (“Como se eu fosse elas. As vivo!”) ser a Bastidas e ser a Villegas. A cena proposta pelo dramaturgo lhe permite essa experiência, cuja imediatez tornaria preciosos os laços que consegue estabelecer, pois foram de vital utilidade para ela: trouxeram-lhe um conhecimento graças ao qual poderá, já sozinha, enxergar a si própria:

MICAELA.- O que aconteceu? Onde estou? Na minha Lima de sempre? (ÀS GRAVURAS). E vocês...? Já vejo... Não tem nenhuma resposta para mim, amigas queridas. Cada qual vive a sua própria vida. Vocês viveram as suas intensamente. E eu... Esquisito! Sabe, mãe? Sinto... Sim, sinto como que elas vão, vão embora... já não estão em

⁸⁹ FOUCAULT, Michael *Casa dos Loucos* Em: *Microfísica do poder* Rio de Janeiro:Graal,1979

⁹⁰ SANTOS:202,351.

mim. Se vão... Se foram... Estou livre delas, as do passado...E também livre deles, os de um presente que já é passado. Foram embora todos! (TIRA O VESTIDO). Não tenho picardia, graça nem sou coquete como Micaela Villegas. Não possuo nem um pouco da lealdade e heroísmo de Micaela Bastidas. Sou eu, nada mais: Micaela Hernández. Como quem diz, ninguém: Ninguém. (VESTE O SEU PROPRIO VESTIDO). Fiquei sozinha. Bem, afinal sempre estive. (SUSPIRA). Lástima pelo filho...! Nem houve... nem haverá. Por isso a gente vai morrer? Caraca, estou atrasadíssima não tenho consertado o figurino! Nem sequer comecei ainda...! A trabalhar, então. Minhas queridas, Micaelas: Vocês no seu tempo e eu no meu. (...)
(COMEÇA A TRABALHAR). Lástima... Não poderei assistir à novela das nove! O dinheiro da TV eu entreguei pro José. Não queria perder o capítulo de hoje. Casará finalmente o Juan Enrique com a Ligia Elena? Ou a deixará pela Diana Carolina? O quê irá acontecer...?
(ARRAU:2000,392,393)

No final da peça, ela se sente livre, mas do quê? Não precisa mais do espelho e já sente o vestido como alheio: Micaela corta com o passado que foi embora e com um presente que já é passado. Ela começa a trabalhar, pensando na novela das 9pm. A novela pertence agora a outro, a um homem que se encontra dividido entre duas mulheres. Micaela achou os fios para costurar as fendas do vestido e depois consegue afirmar *Sou eu, e só: Micaela Hernández*. Paradoxalmente após chamar a si própria de *ninguém*, coloca seu próprio vestido e começa a trabalhar sozinha no conserto das rachaduras. O seu nome soa agora uma voz presente que, a partir de um encontro com o passado, adquire um sentido.

Pode-se perceber, nesta peça, justamente a partir do seu manifesto caráter não documentário, o questionamento ao vínculo com a Historia levantado por Arrau. O que se problematiza é a relação com o passado. No sub-capítulo seguinte, esse assunto será abordado a partir da noção de Historia oficial.

II.2 O Homem de Teatro como questionador da História

O apelido com que seria conhecida Micaela Villegas é o de Perricholi.⁹¹ O romance entre a Perricholi e o vice-rei Manuel Amat e Junient seria a história de amor mais

⁹¹ Como dado informativo é interessante lembrar que a Perricholi tem inspirado pintores, músicos, diretores de filmes e escritores. Le Carrosse du Saint-Sacrement, novela de Prosper Mérimée foi uma fonte para Jacques Offenbach na sua ópera bufa La Périchole. Le Carrosse d'or (The Golden Coach) é o nome do filme de Jean Renoir que recolhe a anedota da carruagem pedida ao vice-rei. O romance de

falada do vice-reinado do Peru no século XVIII. Perricholi é um composto de referências: *perri* (cachorra) e *chola*, termo que alude a uma das questões mais complexas na sociedade peruana. Como se verá mais adiante, o apelido da atriz colonial terá outras possíveis origens.

Antes de continuar é preciso fazer uma resenha do que a expressão cholo carrega na sua genealogia de significados e associações. A palavra se remonta a Garcilazo de la Vega Inca no século XVII, cuja definição é citada por diversos pensadores. Em Bruce, em Quijano, em Flores Galindo, em Manrique, em Hernandez aparece a referência às crônicas *Comentarios Reales*: “Ao filho de índio e negra –ou de crioulo e de negra– chamam de mulato e mulata. Aos filhos destes chamam *cholo*. É vocábulo das ilhas de Bralovento. Significa ‘cachorro’, não dos castiços mas daqueles muito ordinários. E os espanhóis usam ele por infâmia e vitupério”) ⁹²

Esta parecera ser a primeira referência registrada da dita expressão e já se associa ao insulto. Mas o que chega até os dias de hoje é a impossibilidade de definição estrita e completa do termo. Assim, o que se tem é um significante cujo significado varia segundo o contexto em que for proferido e carrega um complexo conjunto de sentidos. Aníbal Quijano, num texto datado em 1964, tenta uma delimitação do termo⁹³ a partir de estudos antropológicos⁹⁴ que dão conta de um processo denominado *cholificación*. O sociólogo distingue elementos diferenciadores entre o grupo denominado de *cholo* e o restante da população índia e não-índia, elementos que estariam classificados por ocupação, linguagem, vestimenta, escolaridade, mobilidade geográfica, urbanização e idade. Desta maneira, pode-se verificar que, na época em que foi escrito o referido estudo, Quijano afirma a inadequação do emprego do termo como qualificativo racial. Quase quarenta anos depois, o psicanalista Jorge Bruce abordará a questão a partir do mesmo termo a partir da psicanálise.

Thornton Wilder El Puente de San Luis Rey, tem a La Perricholi como personagem central e tem sido levado ao cinema em três oportunidades.

⁹² DE LA VEGA INCA, Garcilazo *Comentarios Reales de los Incas* Lima: Fondo de Cultura Económica. p.627. (Trad. nossa)

⁹³ QUIJANO, Anibal *Dominación y Cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* Lima: Mosca Azul, 1980

⁹⁴ *Plan Nacional para el Desarrollo del Sur del Perú* Lima: 1959

Fica evidente de que o assunto assim como a expressão que dela dá conta continua sendo difícil de definir e delimitar. Justamente isso é um dos seus traços característicos: a dificuldade de definir e delimitar. Arrau evidencia ter percebido que a expressão *cholo* pode ser empregada em diversas circunstâncias, mas que geralmente se tingiu de intenção pejorativa ou dissimula uma relação de poder. Na peça, o termo aparece repetidas vezes. A primeira em que é empregado corresponde a uma referência ao próprio apelido de Perricholi:

VICE-REI.- Inveja dos meus adversários. Porém, é mais fácil ocultá-los do que a minha mancebia contigo. Não compreendes que é preciso evitar o escândalo? Por isso...

PERRICHOLI.- Não me ama! Ouve padres e velhas descabeladas fedorentas... (CHORA DESCONSOLADA). Envergonha-se de mim...

VICE-REI.- Ora, *Miquita*...!

PERRICHOLI.- Me chama de *chola*. Pior ainda: de *choli*. De cachorra. Melhor falando de *perri*. Para ti não sou mais do que uma *perra chola*, não é verdade?

VICE-REI.- Mas, é porque acabas com a minha paciência, mulher. Perdão. Venha, *Miquita*, e que a gota vá pro diabo. (ELA SENTA NO COLO DELE. (ARRAU:2000,366)

O apelido de *Perricholi* é comumente associado ao jogo de palavras que Arrau emprega na citação anterior. A principal referência é a do escritor peruano Ricardo Palma (1833 - 1919) “Como indicamos já numa outra ocasião, Amat falava com um forte sotaque catalão, e nas suas brigas de amante lançava na sua concubina um *perra-chola!*, que na sua boca sem dentes ouvia-se como *perri-choli*. Tal foi a origem do apelido.”⁹⁵

⁹⁵ PALMA, Ricardo *Genialidades de la Perricholi* Em: *Tradiciones Peruanas* Lima:Cultura Antártica, 1951 (*Trad. Nossa*. Em espanhol *perra* quer dizer cachorra ou cadela *N.T.*)



La Perricholi e o Vice-rei Amat

Porém, a hipótese mais plausível sobre a origem do mesmo parecia ser a do historiador Lohmann Villena⁹⁶. Segundo ele, Micaela Villegas teria trabalhado, na puberdade, na casa de uma abastada família italiana de sobrenome Perriccioli. Com eles teria refinado o seu gosto pelo canto e aprendido a tocar o violão. Quando a família voltou para a Itália, Micaela teria conservado o apelido e com ele se faria conhecida no teatro, o que aconteceu antes de ser vista pela primeira vez pelo vice-rei Amat.

A *Perricholi* será considerada o ícone da graça da mulher limenha colonial. Resulta significativo que fosse a versão de Palma, escrita mais de cinquenta anos após a morte de Micaela Villegas, a que se chegaria a formar parte do imaginário da Lima Republicana. Percebe-se uma estreita relação com o teor pejorativo que ao termo atribui Garcilazo, pelo fato dela ter nascido na região de *Huánuco*, na serra central do Peru⁹⁷.

⁹⁶ Lohmann Villena, Lima 1915-2005

⁹⁷ Há na composição musical titulada *La Perricholi*, de Luciano Huambachano e Enrique Sánchez Osório, um exemplo de como foi explicado o fato de que uma mulher da serra peruana seja considerada a expressão de uma sensibilidade limenha colonial: “*Que ella es huanuqueña / Es bien sabido, / Dicen que es limeña / Y no han mentido :/ Limeña es por que canta / Gloria y pregones / La lisura y encanto / De*

Soma-se a isso a sua condição de mulher e, mais ainda, de uma amante; a palavra adquire o sentido de meretriz (ainda em diversos lugares do mundo hispânico atriz e prostituta são empregados com o mesmo sentido).

Arrau vai se apoiar, mais do que na história documentada de Villena, na versão popular que se fixou a partir de Palma. Para o dramaturgo parecera ser uma fonte insubstituível para construir a sua Micaela. A palavra *cholo* é empregada em outros sentidos por Arrau numa cena em que Micaela e os dois homens, os dois amantes se enfrentam. O autor, após ter percebido os múltiplos significados do termo, se compraz em brincar com eles numa cena tensa.

MICAELA.- (A JOSÉ). Diga a verdade. Vinha só por dinheiro? / JOSÉ.- Por dinheiro? Como pensa uma coisa dessas, *chola!*

MANUEL.- O que! Acaso dava a ele o meu dinheiro?

MICAELA.- Nunca.

JOSÉ.- Já viu, velho. Acabou contribuindo com o movimento. Doeu?

MICAELA.- Não, não, isso não é verdade.

MANUEL.- Pelo que vejo me fizeram de *cholito*. O cúmulo, logo eu *cholito!*

(ARRAU:2000,372. Trad. Nossa)

- 1) José tenta apaziguar Micaela com um apelido de carinho
- 2) Manuel associa *cholito* a tolo, ingênuo ou burlado.

Porém, mesmo que se estabeleçam relações de poder a partir da carga pejorativa que o termo possui, há no nome da Perricholi um elemento subversivo destacado pelo autor teatral: “PERRICHOLI.- (...) (O VICE-REI LHE OFERECE SEUS BRAÇOS. ELA SE ACONCHEGA NELE). *Me abraça com força, Manuelote. Forte, forte..!* / VICE-REI.- *És a flor desta terra, minha choli.* (...) *Quem faz o que lhe da na vontade é...* (SAI). / PERRICHOLI.- *La perricholi? (RI). Vai, vai, não demore. Sabe que quando me enfado sou capaz de qualquer coisa.*” (ARRAU:2000,368).

sus canciones./ La guitarra que vibra / Sus intenciones / Arroba los sentidos / Con gallardía / Cuando toca la fibra / De las pasiones / Con su verbo que exalta / La picardía. / La criolla peruana / Se siente ufana / Cuando canta el poema / De los amores / Que espera a su ventana/ Muy de mañana / La arrullen con su trino / Los ruiseñores.” La Perricholi seria limenha por que era capaz de cantar com picardia e encanto as músicas próprias da capital do vice-reinado. O gentílico parecera ser apresentado como um prêmio às qualidades artísticas. Note-se que na métrica se alterna versos de sete com outros de cinco sílabas, muito presente no chamado *Vals Criollo*, gênero musical muito tradicional na Lima republicana, inclusive na atualidade.

O dramaturgo evidencia na peça um conhecimento amplo e pormenorizado sobre a *Perricholi*. A sua devoção pelo *Señor de los Milagros*⁹⁸, o filho que teve com Amat⁹⁹, a anedota da Carruagem e que esta foi doada pela própria Villegas à paróquia de São Lázaro, entre vários outros. Numa combinação entre documento histórico e imaginário popular, Arrau constrói a Micaela Villegas da sua peça em função do encontro que com ela terá Micaela Hernandez.

PERRICHOLI.- Como dói às narizes empinados me ver passar na minha carruagem com quatro cavalos brancos! Rápido cocheiro...Passe a carrocinha da Condessa da Bunda Fria! Isso. Tenha cuidado! Quase atropela o padre... Alto! Não vê que leva o Santíssimo Sacramento? Como pode ser...! Deus a pé como mendigo e Miquita viajando de carruagem dourada? *Señor de los Milagros*! Padre suba: a carruagem é sua. A Perricholi não precisa dela. Para que? Basta e sobra com ter sido a melhor atriz de Lima. A que melhor cantava e dançava. (O FAZ). (ARRAU:2000,391)

Porém, a relação de Sergio Arrau com a história não passa só pelo jogo entre fatos documentados e liberdades autorais na escrita de uma peça teatral. Passa também pelo questionamento a uma noção de história que privilegia um ponto de vista na construção narrativa, em detrimento de outros discursos e outras perspectivas.

A noção de história oficial a ser empregada está definida a partir das reflexões do sociólogo baiano Antonio Risério, em diálogo com as de outros dos autores já citados. Para Risério, haveria uma história oficial “velha”, que se institucionalizou a partir da obra de Varnhagen e da criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, e uma “nova” que nasceu na década de 1970, invertendo os sinais algébricos da “velha”, e se institucionalizou mais recentemente, gravando-se nos Parâmetros Curriculares Nacionais do Ministério da Educação, durante o governo de Fernando Henrique Cardoso. O sociólogo elabora a sua crítica ao maniqueísmo que impediria de ver uma

⁹⁸ O *Cristo Moreno* ou *Cristo de Pachacamilla* é a imagem de Jesus Cristo cuja devoção remonta a 1746, ano em aconteceu um dos mais fortes terremotos que se registra na história de Lima. Dentre as poucas paredes que ficaram em pé, esta aquela em que um escravo pintara a imagem mencionada. Amat ordenou a construção do convento para a sua adoração a cujo cuidado e propriedade ficaram as freiras da ordem das Nazarenas.

⁹⁹ Manuel Amat y Villegas (1770-1850)

história complexa ao idealizar os dominados e caricaturar os dominadores.¹⁰⁰ Desta maneira, pareceria que seja nova ou velha a História, se convertida num discurso instrumental a serviço do exercício do poder, pode ser também objeto de um exercício crítico que permita descobrir quais os valores e idéias embutidos em tal discurso.

Uma posição próxima, no que diz respeito à institucionalização legitimadora, pode ser encontrada em Flores Galindo quando indica que as descrições do índio, orientadas a construir uma imagem de indivíduo que não mereceria o *status* de cidadão e que não aportaria nada a República, estavam expostas nos textos escolares empregados nas últimas décadas do século XIX. A institucionalização passa pela escolha de textos em detrimento de outros, ou mesmo o destaque de certas leituras na elaboração de uma tradição histórica, como aconteceu com as crônicas de Garcilazo de la Vega Inca¹⁰¹, as que preferiram interpretar uma conciliação harmônica entre Espanha e os Andes, mas que continham uma crítica velada e indireta aos espanhóis. (FLORES GALINDO:1994,227).

Inclusive, a própria memória como elemento constitutivo das subjetividades pode ser empregada em função dos interesses de um projeto político-social, como alerta a ensaísta Nelly Richard quando coloca o caso do tratamento da memória, na sua crítica a política do governo da transição no Chile depois da ditadura de Augusto Pinochet (1973-1988) “O consenso fixou um paradigma de normalidade e legitimidade políticas que requeria disciplinar antagonismos e confrontações para controlar a pluralidade heterogênea do social e proteger o acordo de tudo aquilo suscetível de fazer transbordar a formalidade de seu ato de constituição” (RICHARD:1999,323). A partir desta observação pode-se pensar a História Oficial também como a regulação de posições divergentes.¹⁰²

¹⁰⁰ RISERIO, Antonio *A nova História Oficial do Brasil Em: A utopia Brasileira e os movimentos negros* Editora 34, 2007.

¹⁰¹ Cronista mestiço dos séculos XVI e XVII cujo verdadeiro nome era Gomes Suárez de Figueroa. Nasceu em Cuzco em 1539, filho de Capitão espanhol Sebastián Garcilazo de la Veja, nobre da Extremadura, e a princesa Inca Isabel Chimpu Ocllo. Tentou que a sua linhagem fosse reconhecida pelas autoridades espanholas sem ter sucesso. Em idade avançada, decide escrever em língua espanhola sobre os relatos da sua família materna que lhe permitiram saber sobre o Império Inca. O seu escrito “*Los Comentarios Reales de los Incas*” foi publicado em 1607 a primeira parte, e 1619 a segunda. Diz-se que o cronista, que morrera em 1616, costumava dizer: “*Me llamo mestizo a boca llena*” Chamo-me mestiço de boca cheia.

¹⁰² RICHARD, Nelly *Políticas da memória e técnicas do esquecimento* Em: MIRANDA, Wander *Narrativas da Modernidade* Belo Horizonte: Autentica,1999

As três reflexões remetem à produção da verdade da qual falava Michael Foucault “A ‘verdade’ está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apóiam, e a efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem” (FOUCAULT:1979,14). A presente pesquisa visa analisar a dramaturgia Sergio Arrau como problematização do vínculo entre história e poder.

O questionamento do autor se expressa nesta peça mediante a interrogação que faz uma mulher na época atual a duas mulheres do passado. A metáfora do vestido do século XVIII que está rasgado e precisa ser consertado estaria dando conta de um passado com feridas sem fechar. Segundo o psicanalista Max Hernandez a Conquista é tanto um acontecimento concreto quanto um desencadeante de significados que repercutem até os dias de hoje: uma rachadura fundacional não curada pela passagem do tempo e afeta todas as formas que recolhem o passado: o mito, o ritual, a lenda, os símbolos religiosos e profanos, os monumentos e os documentos (HERNANDEZ:2000,5). A partir desta leitura, a peripécia da Micaela revela a premissa do autor teatral Sergio Arrau: Micaela encontra respostas encarando o passado, mas não em documentos legitimados por algum poder exterior a ela, e sim mediante uma vivencia. Isso é o que lhe permite uma outra relação com o seu entorno: “Tempo de merda este, mas é o único que tenho e hei de vivê-lo”. (ARRAU:2000,392).

A situação dramática do triângulo amoroso que aparece na peça guarda relação com as posições de subordinação herdadas da conquista. Não é à toa que Arrau traz para o palco personagens da época do domínio colonial espanhol. Max Hernández, numa referencia a Roland Barthes, lembra que o repertório de palavras na língua trouxe equivalências entre amor e guerra. Em ambos os casos se fala de conquista, entrega, arrebatado e captura (HERNANDEZ:2000,35). A partir desta observação, pode-se verificar que a relação amorosa que o autor teatral coloca no seu texto conota também relações de poder que instauradas no regime colonial e legitimadas narrativas que serviram a propósitos de dominação. Surge assim uma discussão sobre os discursos hegemônicos que constituem um conceito de História a ser questionado. Na experiência teatral que o autor Sergio Arrau se propõe com a peça, haveria uma vontade transgressora cujo propósito é desestabilizar o binômio História-Poder.

Capítulo III:

Sem outro delito do que ser seu filho: Arrau como dramaurgo-narrador

*“Quien por su voluntad padece,
que vaya al infierno a quejarse”¹⁰³*



Sergio Arrau em palestra na Escola nacional Superior de Arte Dramático

Foto: Sem dados

Fernando Túpac Amáru foi o filho caçula de José Gabriel Condorcanqui Noguera Túpac Amaru e Micaela Bastidas Condemaita. Livrou-se pena da morte em razão da sua curta idade, mas foi condenado ao desterro pelas autoridades coloniais junto ao seu irmão Mariano, que pereceu em alto mar durante a viagem.

Fernando morreu na prisão, desterrado em Sevilla. Sabe-se que escreveu para o rei da Espanha suplicando pela sua libertação. No laudo médico assinado em Junho de 1798, declara-se que a causa da sua morte foi *melancolía hypocondíaca* (sic)¹⁰⁴.

¹⁰³ Anexim popular.

¹⁰⁴ Arquivo Geral de Indias de Sevilla, Secção: Audiência de Charcas, Legajo 598.

Trata-se de um Túpac Amáru que quase nem é mencionado nos textos de história peruana indicados pelo *Ministerio de Educación del Perú*. Porém, ele teria sido chamado a ser rei se tivesse prevalecido o projeto do *Libertador y Protector del Perú*, o Gen. José de San Martín (1778-1850) de tornar a nascente nação uma monarquia. Fernando morreu antes da proclamação da Independência em 1921 e o Peru não se tornou uma Monarquia, mas uma República. O dramaturgo Sergio Arrau, impressionado com a morte do último Túpac Amáru, seus padecimentos e seu final, encerra a sua trilogia com uma peça sobre ele.

III.1 Elementos narrativos em *Sem outro delito do que ser eu filho*

No terceiro texto de *Tríptico de Túpac Amáru*, pode se observar o revezamento de papéis que fora empregado nas duas peças precedentes e em muitas outras de Sergio Arrau. Na didascália inicial, o dramaturgo anuncia a marca narrativa já na indicação sobre o número de atores e atrizes, assim como as personagens que deverão interpretar, a maioria deles em revezamento contínuo. Indica também os lugares nos quais se desenvolverão os diversos momentos da peça e instrui sobre os elementos cênicos. O autor enfatizando que no decorrer da encenação o principal é a rapidez das trocas de cenário e aponta para a necessidade dessa velocidade:

Atuam 2 atrizes e 4 atores.

A Atriz 1 interpreta, além de si própria, uma Mocinha, ao Corifeu.

A Atriz 2 interpreta, além de si própria, à Beata, a Micaela e a Mãe.

O Ator 1, além de si próprio, interpreta a Interrogador, o Militar, o Visitador Areche e o Médico.

O Ator 2 também interpreta o Detento, o Vice-rei, o Ouvidor e o Carrasco.

O Ator 3 também interpreta o Índio, o Padre e a personagem Força e Violência.

O único Ator que não muda de personagem é aquele que interpreta Fernando Túpac Amáru.

A ação se passa em lugares como a prisão, uma sacada na Praça de Armas de Cuzco, interior de casa nórdica, lugar elevado com rocha, etc. Assim como na primeira parte, os elementos cênicos devem ser mínimos, para não travar a necessária rapidez das mudanças. (ARRAU:2000,398 *Trad. Nossa*)

Uma observação feita por Alberto D'Aversa na crítica feita ao espetáculo *Arena conta Zumbi*, publicado no Diário de São Paulo em 20 de Junho de 1965 e citada pela pesquisadora Claudia Arruda no seu estudo *Zumbi, Tiradentes, e outras histórias*

*contada pelo Teatro de Arena de São Paulo*¹⁰⁵, aponta para o fato de que o recurso do revezamento já ter sido empregado anteriormente por outros autores. O artigo jornalístico menciona como precedentes os textos do argentino Osvaldo Dragún, as peças do Teatro dei Gobbi e do Teatro Cabaret de Cobelli (CAMPOS: 1988,12). Já Anatol Rosenfeld, no seu ensaio *Coringas e Heróis*,¹⁰⁶ lembra também do caso de *A Decisão* (1930), de Bertold Brecht. A utilização particular de tal recurso em *Sem outro delito do que ser seu filho* será objeto de análise nas linhas a seguir.

Para a análise dos traços e dos procedimentos narrativos na peça de Sergio Arrau se estabelecerão dois paralelos: O primeiro com Osvaldo Dragún, a partir do estudo que sobre este último desenvolveu David William Foster¹⁰⁷, já no segundo se tomará como referência Augusto Boal (1931-2009) e seu sistema Coringa, devido aos elementos em comum que parece haver entre o terceiro texto da trilogia e os espetáculos do grupo Arena, especialmente *Arena conta Tiradentes*.

III.1.1 As técnicas soltas e rápidas de Sergio Arrau



Die Geldstraf, 1967. Encenação de *La Multa*. República Democrática Alemã
Foto: Sem dados.

É oportuno indicar que Sergio Arrau conheceu Osvaldo Dragún mediante a peça do argentino *Histórias para ser contadas* devido a que a encenou na década de sessentas

¹⁰⁵ CAMPOS, de Arruda Cláudia Zumbi, *Tiradentes* São Paulo: Perspectiva, 1988.

¹⁰⁶ ROSENFELD, Anatol *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

¹⁰⁷ FOSTER, David William *Estratégias narrativas en «Las historias para ser contadas», de Osvaldo Dragún* Em: *Anales de Literatura Hispanoamericana* Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid: 1978 N° 7, pgs. 131-140.

com muito sucesso. Além disso, um dos textos mais representados do autor peruano, tanto dentro quanto fora do Peru, *La Multa*¹⁰⁸ foi, segundo o próprio Arrau, escrito “segundo a técnica solta e rápida do autor argentino, como mais uma história para ser contada”¹⁰⁹.

O referido texto foi objeto de estudo do pesquisador norte-americano David Foster com a finalidade de demonstrar a unidade estrutural da peça de Dragún e resulta pertinente citá-lo na análise dos traços narrativos em *Sem outro delito que ser seu filho*. Depois de definir o caráter narrativo de *Historias para ser contadas*, Foster descreve o que ele chama de dois níveis de representação encenada, e três níveis de mensagens verbais e que constituiriam a substância da sua narratividade¹¹⁰. Estes últimos seriam: o do acontecimento representado, o do comentário do acontecimento e do meta-comentário teatral.

O primeiro desses três níveis, o acontecimento representado, refere-se à encenação dos fatos a serem comentados pelos atores. Um exemplo em *Sem outro delito...* é claramente a cena inicial, em que Fernando dirige-se ao rei da Espanha:

FERNANDO.- (...) “Su Sacra Real Magestad (sic). Señor: Fernando Túpac Amaru, natural del pueblo de Pampamarca, provincia de Tinta en los reinos del Perú, preso en el Castillo de Santa Catalina, puesto a los Reales pies de Vuestra Magestad, con su mayor rendimiento dice: que por sentencia de la Real Sala del Crimen de la ciudad de Lima, ha sido remitido el suplicante con los demás presos a este puerto de Cádiz a disposición de V.M., sin otro delito ni más causa que el de haber sido uno de los hijos menores de José Gabriel Túpac Amaro; pues en el

¹⁰⁸ Publicado aproximadamente depois de quarenta anos de ter sido escrito e inúmeras vezes encenado tanto dentro quanto fora do Peru In: *Revista de los Autores de Teatro Peruano MUESTRAS* n5. Maio 2001. Lima. Peru.

¹⁰⁹ **BRAVO-ELIZONDO**, Pedro *Entrevista a Sergio Arrau* Em: *Latin American Theatre Review* N° Año (Otoño 1989). A técnica “*suelta y rápida*” à que se refere Arrau é aquela da qual é exemplo claro a peça *Historias para se contadas* (1957), do dramaturgo argentino Osvaldo Dragún (1929-1999).

¹¹⁰ “Pode-se falar de três níveis de mensagens verbais nas Histórias de Dragún: esses níveis constituem a sustância da narratividade das peças, na medida em que identificá-los implica em reconhecer que os textos, como estruturas literárias, não se submetem à configuração como mensagem dos dramas tradicionais nem à configuração associadas peças tentem, parcialmente, destruir a quarta parede, dirigindo-se ao público mediante as personagens ou algum partícipe-observador («diretor de cena» ou «autor» interno). No referente à configuração da mensagem dramática, entende-se a modalidade que faz do público o receptor privilegiado, mas oblíquo da «mensagem» que se pode dizer, em termos semiológicos simples, a peça transmite. O público é, sem dúvida, o receptor inevitável da mensagem da obra, e uma análise semiológica do *narratório* das estruturas verbais e teatrais da peça revelariam, categoricamente, como este é o caso, embora a ilusão que possa criar -como parte da sua dramaticidade- do público estar ouvindo e espionando o que se passa no palco. (FOSTER:1978, 133. *Trad. Nossa*)

proceso que se le ha formado, no se encuentra absolutamente ni aun siquiera apariencia de delito, sino sólo el ser hijo de tal padre...”¹¹¹

Aqui há uma cena que é construída por Arrau a partir de um documento cuja fonte é citada no final da fala inicial de Fernando: o Arquivo de Índias de Sevilla. Seja como for, o que interessa neste ponto do presente estudo é o fato de se estar representando um acontecimento que pareceria estar se desenrolando num tempo presente: a escrita de uma carta.

O segundo nível encontrado em Foster, na peça de Dragún, é o comentário ao acontecimento representado. Na peça de Arrau, isso não ocorre mediante a fala do ator, mas por meio de uma rubrica que se refere à atitude dos atores que ingressam na cena representada: “(ENTRAM FURTIVAMENTE OS DEMAIS ATORES E OLHAM COM CURIOSIDADE A FERNANDO, QUE CONTINUA ESCRREVENDO).” (ARRAU:2000,399 *Trad. Nossa*).”

O terceiro nível seria o que Foster chama de *meta-comentário*, no qual distingue um jogo que vá além da oposição binária: Ilusionismo da Quarta Parede / Identificação do público. Esse jogo se estabeleceria entre a identificação do público e o comentário encima do comentário da cena representada¹¹². O exemplo que o crítico oferece é extraído de uma das *Histórias...*: “VENDEDOR— Vai demorar muito? Tenho que trabalhar... / DENTISTA.- Dois dias só.É cem pesos a visita. (Ao público) Me chamo Gutiérrez Nájera, vocês já sabem” (FOSTER:1987).

A pergunta do vendedor tanto quanto a primeira frase de resposta do Dentista fazem parte da cena representada, ou representação do acontecimento. A segunda oração do

¹¹¹ “FERNANDO.- (SÓ EM CENA, SENTADO NUM BANQUINHO DA SUA PRISSAO, ESCRIBE UMA CARTA AO REI). “Sua Sacra Real Majestade. Senhor: Fernando Túpac Amaru, natural da cidade de Pampamarca, província de Tinta nos reinos do Peru, preso no Castelo de Santa Catalina, posto aos Reais pés da Vossa Majestade, com sua maior submissão diz: que por sentença da Real Sala do Crime da cidade de Lima, tem sido remitido o suplicante com os demais presos a esse porto de Cádiz a disposição da V.M., sem outro delito nem mais causa do que ter sido um dos filhos mais novos de José Gabriel Túpac Amaru; pois no processo que abriu-se em contra dele, no encontra-se absolutamente nem ainda sequer aparência de delito, senão só o ser filho de tal pai...” (ARRAU:2000,399. Pelo fato de se tratar de uma carta escrita em espanhol antigo, preferiu-se citar o texto como está no original. Na nota de roda-pe a tradução é nossa)

¹¹² “Lo que pasa con las *Historias* (y en otras obras brechtianas de escritura semejante) es, amén de la oposición binaria ilusionismo de la cuarta pared/identificación del público, un juego entre la identificación del público y el meta-comentario textual.” (FOSTER:1987)

dentista é um comentário sobre a representação, já que informa sobre o dentista interpretado. Já as últimas duas palavras referem-se ao próprio comentário, pois o ator acabara de lembrar que a informação tinha sido fornecida num parlamento anterior.

Na peça de Arrau, também se pode encontrar o meta-comentário do qual fala Foster. Por exemplo: “Atriz 2.- *Acho que fizemos besteira.*”¹¹³. No fragmento, pode-se constatar que o comentário refere-se não ao fato representado em cena, no caso a situação de Fernando, mas à tentativa dos atores de ajudar o moço. Mas, a noção de meta-comentário proposta por Foster, aplicada à análise do texto de Arrau, permite encontrar um emprego particular das técnicas narrativas em relação ao dramaturgo argentino: o comentário feito sobre aquilo que está sendo representado em cena serve para explicitar a própria narratividade do texto, recurso que é aproveitado por Arrau para inserir a informação histórica. Como no exemplo a seguir, uma das primeiras cenas da peça entre o Ator 3 e a Atriz 1:

ATOR 3.- Qual foi o crime que cometeu o pai dele?
 Ator 1.- Ué, você não sabe? Encabeçou uma rebelião no Vice-reinado do Peru;
 Ator 3.- Francamente não me lembro.
 Atriz 1.- Está difícil que se lembre. Isso aconteceu em 1780. Ano em que estourou um levantamento que quase acaba com o Vice-reinado (...) (AFASTA-SE DO GRUPO E PROCLAMA). “O General Inca viva.
 Juremos-lhe já por Rei,
 porque é muito justo, e de Lei
 que o que é seu, receba.
 Todo indiano se apresente
 a defender seu direito, porque Carlos com despeito
 a nós acaba e despluma,
 e vem a ser tudo em soma
 por frente e trás roubo feito”.
 (PASQUIM DO SÉCULO XVIII. AUDIENCIA DE CHUQUISACA).
 ATOR 3.- E a revolta foi por que?
 ATOR 1.- Pelo de sempre na história: opressão e injustiça.
 (ARRAU:2000,399-340 *Trad. nossa*)

O fragmento citado inicia com uma troca verbal entre Ator 3 e Ator 1, o que corresponde, seguindo o proposto por Foster, em nível do comentário, pois se refere a um acontecimento representado: Fernando em cena, escrevendo uma carta para o rei. Já a fala da Atriz 1 não é propriamente uma resposta ao Ator 3, pois a rubrica indica que ela se afasta do grupo para proclamar (No original, o verbo é *arengar*, palavra que em

¹¹³ (ARRAU:2000,423 *Trad. nossa*)

espanhol designa o ato de falar com a intenção de encorajar e incitar à ação). O texto da Atriz 1, se bem comenta o fato de nem todos conhecerem Fernando Túpac Amáru, está clara e exclusivamente direcionado à platéia. Assim, o mecanismo do comentário meta-teatral é também empregado na peça de Arrau, mas serve para fornecer informação ao público mediante a citação de um documento histórico (o pasquim do século XVIII). Depois dessa quebra, a Atriz 1 retorna ao grupo de atores e retoma o diálogo. Além disso, enquanto o meta-comentário teatral faz parte da unidade estrutural na peça do autor argentino¹¹⁴, em *Sem outro delito que ser seu filho*, serve para verificar que Arrau não está preocupado com qualquer idéia de unidade. O que fica evidenciado neste ponto da pesquisa é a pertinência do termo *colagem* empregado pelo autor de *Tríptico de Túpac Amáru* para apresentar a sua trilogia.

Dentre as idéias desenvolvidas por Foster, há outra que pode ser aplicada neste momento do presente investigação. O crítico propõe também a existência de mais de um nível de representação encenada, mas já se referindo à própria interpretação cênica: “No caso das Histórias dragunianas, este esquema consta de uma alternância entre a representação dramática atuada do acontecimento e, como parte integral desta representação, um comentário sobre o acontecimento que, deixando este de lado, constitui, com efeito, um segundo nível de representação atuada”(FOSTER:1987).

Na análise do texto de Arrau, a idéia proposta por Foster convida a, se for aplicada, determinar os níveis de representação encenada que estariam presentes em *Sem outro delito do que ser seu filho*. Para tal, é preciso definir qual o acontecimento (ou acontecimentos) que são representados na peça para poder diferenciá-los do nível de representação que constitui o comentário do acontecimento e que o deixaria de lado.

Justamente nesse ponto emerge a questão sobre o que é um acontecimento representado, sendo que a expressão pressupõe que, primeiro, algo tenha acontecido e, depois, isso seja representado. É preciso delimitar o que Foster entende por acontecimento. Se existir, e de fato existe no exposto pelo crítico, um acontecimento sendo representado em cena pelos atores, este deve estar claramente delimitado, o que deve dar numa uma versão única. O acontecimento a ser representado deve ser conhecido pelos atores. Isso

¹¹⁴ E é essa unidade Estrutural o que Foster se propôs demonstrar no seu estudo.

se revela evidente no exemplo citado pelo crítico e que é o início de *História de un flemón*, uma das *Historias para ser contadas* de Dragún:

Ator 1.- E para começar, vamos contar para vocês a história...
 Ator 2.- ... de um inchaço...
 Ator 1.- ... uma mulher...
 Atriz .- ... e dois homens.
 Ator.- Não pensem que nunca aconteceu.
 Atriz.- Mas se o pensarem...
 Ator 1.- ... pensem também que se não aconteceu
 Todos.- ... pode acontecer com vocês muito em breve.
 (DRAGUN, Osvaldo *História de un flemón*. citado em:
 FOSTER:1987 *Trad. nossa*)

Assim, no caso citado pode-se verificar que o acontecimento (e note-se que não interessa se se passou ou não) pré-existe à representação.

Agora bem, qual seria o acontecimento a ser representado em *Sem outro delito que ser seu filho?* Segundo o próprio autor na introdução à trilogia “A terceira parte, *SIN OTRO DELITO QUE SER SU HIJO*, trata da trágica história de Fernando Túpac Amáru, desterrado na Espanha depois do cruel sacrifício dos seus pais”. (ARRAU:2000,312). Mas, nesta peça como já se viu, nem todos no grupo de atores conhecem sobre Fernando. Alguns deles nem sabem da rebelião de Túpac Amáru. Na peça de Arrau, o grupo de atores não representa nenhum acontecimento que conheça previamente. Só o ator que interpreta Fernando caberia na representação no sentido conferido ao termo por Foster, mas ele fica de fora do grupo de atores e o seu nível de representação não se confunde com o deles. Pode-se concluir então que não há uma história a ser contada, e sim uma discussão a ser levantada a partir da trágica história de Fernando.

Desta maneira, o que será oferecido por Arrau é um fato: o sofrimento do caçula dos Túpac Amáru o leva à morte. E isso será exposto mediante referências aos seguintes sucessos com ele relacionado, produto de uma seleção operada pelo autor. É preciso neste momento fazer uma distinção entre os termos *acontecimento* e *sucesso*. No caso da peça estudada por Foster, há um acontecimento, no sentido de imprevisto que gera um movimento, e isso seria objeto da representação encenada dos atores. Já no caso do

texto de Sergio Arrau, o que se observa é um sucesso, entendido como premeditado inscrito num tempo.

Diferenciação feita, os sucessos que o dramaturgo traz para a sua peça seriam:

- O pai de Fernando, o Inca Túpac Amáru II encabeçou uma rebelião que colocou em xeque o poder do vice-reinado entre 1780 e 1781.
- Escreveram-se, em 1780, pasquins sobre a rebelião de Túpac Amáru II.
- Túpac Amáru II foi, junto com a sua esposa e outros atores da rebelião, torturado e morto em espetáculo público acontecido na Praça Maior de Cuzco em sexta-feira 18 de Maio de 1781.
- Fernando assistiu ao espetáculo do suplício e morte dos seus pais e outros rebeldes.
- Areche redigiu um documento descrevendo a pena aplicada a Fernando.
- Fernando escreveu do seu presídio uma carta ao rei da Espanha datada em 7 de Setembro de 1787, e na qual expunha que não haveria razão que o fizesse merecedor de tal prisão.
- O medico Francisco Jose de Rivas e Peralta redigiu e assinou em 15 de Junho de 1798 o atestado de óbito de Fernando de Túpac Amáru, indicando as causas da morte.

Essa é a informação a ser entregue ao público Segundo a noção de nível da representação de acontecimentos podem ser considerados os seguintes trechos:

- Fernando escrevendo para o rei.
- Atriz 1 na arenga do Pasquim.
- Atriz 2 na arenga do Pasquim.
- Primeiro solilóquio de Fernando.
- As cenas entre a Beata, o Militar, a Mocinha, o Ouvidor e o índio.
- A personificação do Vice-rei Jáuregui.
- Segundo solilóquio de Fernando.
- A citação a Markham (permite-se a voz de uma outra versão alheia aos atores).
- A citação a Romualdo.
- Terceiro solilóquio de Fernando.
- A citação a Romualdo do Ator 3 durante a cena de Prometeu Acorrentado.
- Quarto solilóquio de Fernando.
- A citação a Neruda.
- O laudo médico.

- Solilóquio final de Fernando.

Mas, veja-se que a noção de representação não fica restrita ao grupo de atores, esta inclui o ator que interpreta Fernando. Seria possível pensar em toda representação como sendo ela um grande comentário? Essa é uma questão que não será abordada no presente estudo, pois o que aqui interessa é aquilo representando em cena e que será objeto de comentário. Os sucessos colocados em cena provêm de versões extraídas do Arquivo geral de Índias de Sevilla, do historiador Clemente Markham, dos poetas Alejandro Romualdo e Pablo Neruda, de anônimos *pasquineiros* contemporâneos a Túpac Amáru II e do próprio Arrau.

No nível do comentário, na peça de Arrau se teria:

- A rubrica: “ENTRAM FURTIVAMENTE OS OUTROS ATORES E OLHAM COM CURIOSIDADE A FERNANDO, QUE SEGUE ESCRREVENDO”¹¹⁵
- Os próprios comentários dos atores à carta de Fernando
- A interpretação de uma cena de interrogatório e tortura após conhecerem que Fernando está preso pela ação do pai.
- As citações do monólogo de Segismundo em *A vida é sonho*.
- A contra-encenação entre os atores e Fernando, incitando-o a participar em cenas de circunstâncias análogas.
- A encenação de circunstâncias análogas.
- A cena de Fernando se diferenciando do seu pai após a cena de Prometeu Acorrentado
- Os próprios comentários dos atores ao laudo médico.

No nível do comentário meta-teatral encontrar-se-iam:

- A fala chave do ACTOR 3: “*Mas no teatro o autor governa os acontecimentos*” (ARRAU:2000,408)
- A cena em que se decide colocar Fernando em uma situação análoga.
- A cenas em que incita a Fernando a situações análogas tiradas de Espectros e de Prometeu Acorrentado.
- A cena dos atores após o fracasso da tentativa com Espectros
- A cena dos atores após o fracasso da tentativa com Prometeu Acorrentado

¹¹⁵ Em maiúsculo no original.

- As três últimas falas dos atores na sua cena final.

De volta agora à questão da existência de mais de um nível de representação encenada levantada por Foster também se pode verificar essa diversidade na peça de Arrau:

- Os atores interpretando a si próprios: Só um deles sabe a história de Fernando (ou melhor, a história que Arrau monta sobre), os outros vão conhecendo-a junto com a platéia.
- O ator interpretando a Fernando sozinho
- Os atores, incluído Fernando, personificando encima de documentos históricos.
- A do ator interpretando Fernando contracenando com os atores.
- A dos atores representando personagens (incluído o que faz Fernando) na experiência das cenas análogas (um recurso chamado comumente de Teatro dentro do Teatro)
- A dos atores representando personagens da época colonial.
- A dos atores citando fragmentos de obras de outros autores.

Pode-se observar que o nível de representação encenada permite a Arrau informar sobre o passado em que se desenvolveram os acontecimentos. Porém, aqui também se incluem cenas elaboradas pelo autor prescindindo de qualquer documento, assim como fragmentos pertencentes a obras de outros autores. No que diz respeito destas últimas, mais do que citações literais poderiam ser entendidas como a convocação de diversas vozes para falar de Túpac Amáru e Micaela Bastidas sem que se perca o foco em Fernando.

Deste modo, é possível verificar em *Sem outro delito do que ser o seu filho* que tanto os níveis de representação encenada, quanto os três níveis de mensagens verbais que Foster distinguiu em Dragún, podem ser encontrados também em Arrau. Mas a diferença estaria em que o segundo dramaturgo os emprega na procura por convocar diversas versões e posições perante um mesmo sucesso, neste caso histórico. Quando Arrau cita tanto cartas do Arquivo quanto poemas e crônicas, o faz se permitindo não estabelecer qualquer hierarquia entre umas e outras fontes. Não há uma discriminação no que diz respeito à validade de uma versão em detrimento de outra. O documento extraído do Arquivo Geral de Índias, a crônica do historiador ou o verso do poeta são tratados como elaborações, todas igualmente válidas. A possibilidade de confluência de vozes diversas

estaria limitada, unicamente, pela operação autoral de selecionar e organizar as vozes convocadas.

Antes de continuar, é preciso destacar que as rubricas também apresentam um duplo estatuto: as indicações do autor em função de uma eventual encenação, e a informação sobre a fonte do material histórico. Mas esta última só estaria disponível para os leitores.

A respeito das cenas elaboradas pelo autor como representações de sucessos, abre-se uma questão relacionada ao universo referencial do grupo de atores. Isto é, sobre a maneira como as personagens criadas por Arrau, aquelas que formam o grupo de atores, se colocam perante os sucessos. Primeiramente, veja-se a maneira em que as personagens da época colonial são retratadas:

(A ATRIZ 2 SE DISFARÇA DE VELHA BEATA. O ATOR 1 COLOCA CHAMATIVO UNIFORME MILITAR. OS DOIS FICAM NUM SACADA VOLTADO PRO PÚBLICO E QUE SUPOE-SE DA À PRAZA DE CUSCO).

(...)

MILITAR.- Vai começar a sessão. Peço que lhe tragam uma almofada para o seu conforto?

BEATA.- Obrigada, comandante. Sempre tão atencioso. Mas, prefiro que não. Quando fico cômoda demais me dá um sonho... Na igreja fiz tirar o acolchoado do reclinatório, porque sempre que predicava o padre... meus roncos se ouviam mais do que o sermão.

MILITAR.- Duvido que desta vez durma, D. Ruperta. Isso é bem mais interessante do que a missa.

BEATA.- Não fale heresias, comandante por Deus!

MILITAR.- É piada, D. Ruperta. Veja! Aí trazem os condenados! (ARRAU:2000,404-405 Trad. nossa)

O autor enfatiza que a responsabilidade pela definição das personagens coloniais se baseia na imagem que os atores têm delas quando indica que a troca de figurino deve ser feita à vista do público. O que levou a essa observação é o emprego da palavra *disfarça* em contraponto com o termo *personifica* empregado no que seria o segundo exemplo de alusão ao universo referencial dos atores: a rubrica da cena seguinte para a interpretação do vice-rei Jáuregui¹¹⁶. Aqui, o ator aparece e desaparece do palco como personagem. A diferença na fala está, principalmente, em que se trata de uma carta escrita pelo próprio

¹¹⁶ EM OUTRO LUGAR O PALCO O ATOR PERSONIFICA O VICE-REI AGUSTÍN DE JÁUREGUI. (ARRAU:2000,405 Trad. nossa)

vice-rei. Embora a rubrica indique a *pomposidad*¹¹⁷ entrada e da saída em cena, a personificação pode-se apoiar numa escrita datada; que se revela no emprego dos termos, a posição da personagem que está a falar, neste caso o vice-rei Agustín de Jáuregui; e que apresenta informação histórica. Interessa destacar, neste ponto, que a variedade de estilos no referente à interpretação se ajusta na noção de *colagem* empregada pelo autor para apresentar a sua escrita: uma reunião de elementos diversos (ARRRAU:2000,311).

O terceiro exemplo é a cena de inquérito que parecera remeter mais aos referenciais dos atores do que à memória de Fernando, esta é a do interrogatório.

(ATOR 1 INTERPRETA O INTERROGADOR E ATOR 2
DETENTO)
INTERROGADOR.- És.
DETENTO.- Sou.
INTERROGADOR.- Filho.
DETENTO.- Sim.
INTERROGADOR.- Também..?
DETENTO.- Também quê?
INTERROGADOR.- Bem sabes.
DETENTO.- Não sei.
INTERROGADOR.- Terrorista.
DETENTO.- Eu...?
INTERROGADOR.- Negas?
DETENTO.- Não sou.
INTERROGADOR.- És filho.
DETENTO.- Sim, mas...
INTERROGADOR.- Filhote de fera é fera também.
DETENTO.- Isso é argumento..?!
INTERROGADOR.- Segues insolente?
DETENTO.- Não me bata.
INTERROGADOR.- Aprende a te comportar.
DETENTO.- De nada sou culpado.
INTERROGADOR.- Mas és filho.
DETENTO.- Nunca neguei.
INTRERROGADOR.- Estás envolvido até o pescoço.
DETENTO.- No quê..?
INTERROGADOR.- És terrorista.
DETETDO.- Já lhe disse...
INTERROGADOR.- Fala.
DETENTO.- Ai!
INTERROGADOR.- Vai.
DETENTO.- Por...
INTERROGADOR.- Fala.
DETENTO.- ...favor (ARRAU:2000,402 Trad. Nossa)

Na cena destacada, não há referências históricas precisas. Ela é encenada logo depois dos atores verificarem que Fernando não participou da revolta do pai, pois era uma

¹¹⁷ Exagero de cerimônia.

criança naquela época. Mais ainda, a cena acontece após Atriz 1 dizer “É muito comum, por desgraça, que os justos paguem pelos pecadores” (ARRAU:2000,400. *Trad. Nossa*). Se bem parece ser uma situação que poderia acontecer em qualquer situação de repressão política, ela dá conta da relação que o grupo de atores estabelecerá com Fernando durante a peça toda: a lástima.

Esses três exemplos servem para destacar que autor não deixa de questionar o grupo de atores: como os seus integrantes se relacionam com a história? Essa questão, como crítica de Arrau a uma atitude perante a História peruana, será desenvolvida em III.3.

III.1.2 Elementos do sistema Coringa empregados na terceira peça da trilogia

A compreensão da função protagônica, como exposta por Augusto Boal a propósito das estruturas do Coringa,¹¹⁸ é particularmente útil também no caso de *Sem outro delito do que ser seu filho*. Refere-se a uma personagem que apresenta a realidade mais concreta, fotográfica, em oposição à função Coringa que se atém a uma abstração mais conceitual e que exigiria a desvinculação ator/personagem própria da interpretação naturalista (BOAL:1991,213). Em ambas as peças pode-se encontrar a apresentação daquela realidade concreta (no caso do *Arena* é Tiradentes enquanto que, no terceiro texto de *Tríptico de Túpac Amáru*, essa função caberia a Fernando) na procura do naturalismo fotográfico e para cuja interpretação o ator a quem cabe a função protagônica teria só a consciência da sua personagem e não a do autor. Nas palavras de Rosenfeld, *um ator plenamente dramático e não épico* (ROSENFELD:1982,16.).

Embora neste estudo não seja discutida a função Coringa, é preciso desatacar que, segundo o teorizado Augusto Boal, este deve ter a consciência de autor que se supõe por cima e além da dos personagens, e conhecer o desenvolvimento da trama e a finalidade da obra (BOAL:1994,215). A interpretação coletiva e o espetáculo a ser contado por toda uma equipe sob uma perspectiva única de narradores que caracteriza o recurso de revezamento de atores formulado pelo diretor paulista como Sistema Coringa (BOAL:1994,201) não existe em *Sem outro delito do que ser seu filho*.

¹¹⁸ “A primeira função é a ‘Protagônica’ que, no sistema representa a realidade concreta (...) Esta é a única função na qual se dá a vinculação perfeita e permanente ator-personagem...” BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1991.

Mesmo adquirindo a consciência de cada personagem, o grupo de atores na peça de Arrau (a eles como conjunto caberia essa função) não tem nem a onisciência nem o conhecimento da trama. Não há a perspectiva única que caracteriza o sistema Coringa: os membros do grupo de atores ou não sabem de Fernando Túpac Amáru ou não se lembram da rebelião que o pai dele encabeçou no século XVIII. Mais ainda: durante a peça, pode-se ver que os atores discordam entre eles.

Na peça de Sergio Arrau, mesmo que se hajam elementos comuns ao sistema Coringa, existem uma diferença fundamental no que diz respeito à interpretação narrativa: os atores, como se indica na rubrica inicial, interpretam a si mesmos. Inclusive, as cenas parecidas à situação de Fernando (aquelas tiradas de *Espectros* e de *Prometeu Acorrentado*¹¹⁹), pois vem a ser adaptações de textos de literatura dramática de outros autores (Ibsen e Ésquilo, respectivamente). Propostas como um experimento para ajudar Fernando, é obvio que não se sabe como este irá se desenrolar.

Desta maneira, fica exposto como algumas noções sobre o sistema Coringa tem sido de valiosa ajuda na análise do emprego de técnicas narrativas por parte de Sergio Arrau.

III.2. Ação Dramática na última parte do *Tríptico* de Arrau

Na rubrica inicial de *Tríptico de Túpac Amaru*, indica-se que a terceira parte “*refere a trágica história de Fernando Túpac Amáru...*” (ARRAU:2007, 312). O dramaturgo elabora o conflito da personagem em torno do fato de ele estar sendo punido por uma ação que não cometera.

Sensibilizados pela situação de Fernando, o grupo de atores que entra em cena, decide ajudá-lo colocando-o em situações que consideram análogas à sua situação e extraídas de duas peças *Espectros* (1881), do norueguês Henrik Ibsen (1821-1906) e *Prometeu Acorrentado*, de Esquilo. Durante a tentativa, os atores também se encontram com fragmentos de textos de dois poetas: do peruano Alejandro Romualdo (1926-2008) e do chileno Pablo Neruda (1904- 1973), que se referem a Micaela Bastidas e a Túpac Amáru, respectivamente.

¹¹⁹ A análise sobre o emprego que delas faz Arrau será desenvolvida em III.2

O grupo de Atores, em *Sem outro delito do que ser seu filho*, são interpretados por atores que dão conta do conflito daqueles, e é a partir deste que se desenvolve a trama da peça: trata-se mais do que acontece com o grupo de Atores, mais do que com Fernando.

Antes de prosseguir se faz necessária uma delimitação do termo conflito, e a definição de John Howard Lawson resulta muito pertinente: “O caráter essencial do drama é o conflito social –pessoas contra pessoas, ou indivíduos ou grupos contra forças sociais ou naturais- no qual a vontade consciente, exercida para a realização de objetivos específicos e compreensíveis, é suficientemente forte como para levar o conflito a um ponto de crise”¹²⁰.

Este raciocínio exige estabelecer quem seria, na peça, o portador do que Lawson chama de vontade consciente, e isso caberia ao grupo de atores. O seu objetivo específico e compreensível é tirar Fernando da sua situação, a mesma que é uma força natural pelo fato de se tratar do estado em que se encontra uma pessoa, e tem um teor social, pelo fato de ter sido provocado pelo exercício de um poder político. A vontade do grupo de atores levaria o conflito a um ponto de crise, e este seria a aceitação da sua incapacidade para ajudar Fernando. A partir desta análise é possível afirmar que a ação dramática da peça é realizada pelo grupo de atores.

A peça de Arrau, se bem é construída com evidentes traços narrativos, não deixa de estar estruturada em termos de Ação Dramática que, segundo Lawson, é “(...) atividade combinada com movimento físico e diálogo; inclui a expectativa e alcance de uma mudança no equilíbrio que faz parte de uma serie de tais mudanças. O movimento em direção à mudança de equilíbrio pode ser gradativa, mas o processo de mudança deve se efetuar”¹²¹.

Para conseguir o seu propósito, a “mudança no equilíbrio”, o grupo de atores irá empregar uma estratégia, levará a frente um “movimento”: fazer Fernando atuar. A

¹²⁰ LAWSON, John Howard *Teoría y Técnica de la Dramaturgia*. La Habana: Ediciones Arte y Literatura, 1976.

¹²¹ LAWSON:1976,285 *Trad. Nossa*.

palavra atuar (*actuar* em espanhol) pareceria ter aqui um duplo sentido: interpretar e agir. Assim, é interpretando que se pretende fazer com que aquele que está parado, aja. O fato de eles serem atores faz com que pensem naquilo que podem oferecer: o teatro.

ATOR 2.- Tenho uma grande idéia. Por que não fazemos com que Fernando atue?
 ATRIZ 1.- Você está louco? Não vê que ele está preso?
 ATOR 2.- Podemos trasladá-lo ao plano teatral.
 ATRIZ 2.- O quê?
 ATOR 2.- Fazendo com que ele atue em cenas parecidas à sua circunstância.
 ATOR 1.- E pra quê?
 ATRIZ 1.- De que ia adiantar?
 ATOR 3.- Como terapia seria uma estupidez.
 ATOR 2.- Não sei... Tal vez não sirva pra nada mesmo.
 ATOR 1.- Mas quem sabe lhe ajude de alguma maneira, como acontece no psicodrama. Tentamos? (OS ATORES RODEIAM FERNANDO). Levanta, Fernando.
 (ARRAU:2000,408-409)

O grupo de atores não sabe o que irá acontecer. Como já se viu em III.1.2, eles desconhecem o desenvolvimento da trama. Só querem tentar ajudar Fernando mediante a ação teatral que permitiria superar o empecilho de ele estar prisioneiro. Mais do que numa terapia eles se interessam pela na ação teatral, isto é, no tempo presente dramático, e não no passado narrativo.

Neste ponto é preciso apontar para um problema inicial colocado sutilmente pelo autor na fala do Ator 1 na referência ao psicodrama. Antes de um questionamento da mencionada técnica terapêutica, estaria a colocação de um limite, e este seria o da capacidade de observar o outro sem ser a partir de uma idéia pré-elaborada. Os atores, cheios de boa intenção, não parecem perceber que haveria uma outra maneira de enxergar Fernando, e esta é a partir dele próprio.

A primeira tentativa é colocá-lo numa cena de da peça *Espectros*. No que diz respeito à interpretação naturalista¹²², a procura que Boal manifesta quando afirma “o ator ‘protagônico’ deve ter a consciência do seu personagem, não a dos atores. Sua vivência não se interrompe nunca (...) ele continuará (...) como personagem de outra peça, perdido num palco teatralista” (BOAL:1991,214), se mantém, pois é o estilo exigido

¹²² Vale a pena indicar que Rosenfeld questiona o funcionamento da estética naturalista na cena do Arena. Vide: ROSENFELD:1982,20-21.

pela peça de Ibsen. O que há em comum entre Fernando e Oswald é a consciência de sentirem que estão pagando por uma falta cometida pelos pais.

A cena entre o Pastor Manders e a Senhora Alvin¹²³ é transposta a uma situação entre um padre católico e Micaela Bastidas, mãe de Fernando e esposa de Túpac Amáru II. A cena não é exatamente igual à escrita por Ibsen, e está desprovida daquelas circunstâncias que particularizam a relação entre o Pastor e a Senhora Alvin para destacar nela, unicamente, a repreensão do padre a uma Micaela que se nega a se submeter diante de uma lei imposta. A referência ao domínio espanhol está dada.

Posteriormente, aparece Fernando num paralelo com Oswald. O filho está vivenciando um reencontro com a sua mãe e o seu lar após uma longa ausência. Um ser atormentado que procura refúgio no retorno a um lugar seguro. Porém, este local já não pode existir devido ao fato de que o filho está condenado como consequência das ações do pai. Oswald volta de uma longa permanência em Paris, onde desenvolvera a sífilis que a licenciosa vida do Coronel Alvin lhe deixara como herança fatal. Fernando supostamente estaria voltando da prisão em Cádiz, onde adoeceria por causa do exílio e da reclusão consequências da insurgência de Túpac Amáru II.

Em ambos os casos, há a impossibilidade de se encontrar um lugar seguro num tempo presente. O passado arrasta-se como um lastro que fixa os moços no sofrimento. A herança pesa a ponto de fazer com que se sintam imobilizados, e é a partir da vitimização que ambos os filhos reagem ao legado paterno. A personagem de Ibsen implora à mãe por um sol que não pode ver, pois está cego e preso da dor devido à doença. O único alívio encontrado por Oswald é o paliativo temporário e entorpecente da morfina, o que coloca sua mãe perante um dilema: a única maneira de terminar com o padecimento do filho é acabar com a vida dele.

¹²³ Espectros (1881), de Enrik Ibsen apresenta o drama da senhora Alving quem, pressionada pelas convenções sociais, vive com o seu díscolo marido aparentando felicidade e preservando uma imagem social de respeitabilidade. Após a morte do marido Oswald, o filho deles retorna ao lar materno logo de ter descoberto que se encontra infectado de uma sífilis herdada do pai. Sem procurá-lo, Oswald sofre pelos excessos do pai e por não ser capaz de se livrar daquela herança. A Sra. Alving, no seu propósito de dominar os fatos, se encontra no final da peça perante a decisão de matar o próprio filho ou deixar que ele continue a sofrer.

Na personagem de Arrau, o filho clama pelo sol, mas chamando o astro de *Inti*¹²⁴, como um pedido pela luz do passado esplendoroso da época dos Incas. Pode-se ler nisto uma crítica irônica da saudade a respeito da idealização do glorioso tempo do Incanato, como um contraste com o desprezo de que o índio é objeto na sociedade peruana, na atualidade, como observa o psicanalista peruano Jorge Bruce (BRUCE:2007,30). A cena conclui com a fala de Fernando que permanece, segundo a rubrica, “sempre imóvel, como antes”. Seguidamente o grupo de atores retorna e olha para ele com compaixão, enquanto se ouve “Ator 1.- Melhor você voltar para a sua prisão, Fernando. Para a sua realidade real”. (ARRAU:2007,414).

No jogo de palavras na citada fala, pode-se encontrar um caminho de interpretação para a “prisão” e para a “realidade real” que começaria pela própria escolha de *Spectros* na primeira tentativa dos Atores por ajudar Fernando. Esse primeiro esforço só pode fracassar porque o filho de Alvin acaba estático, imobilizado, e incapaz de enxergar; justamente na posição em que encontram o filho de Túpac Amáru e da qual querem tirá-lo. Pretendem fazer como que ele *actúe*, porém numa peça cuja ação dramática¹²⁵ não é realizada por ele, e por isso não conseguem nenhuma transformação no sentido de tirar Fernando da imobilidade. Essa seria a verdadeira prisão.

Mas, seria ele o único preso? Arrau, quando mostra como o grupo de atores só pode perceber o filho do rebelde como uma vítima, poderia estar denunciando tanto a incapacidade de lidar com o passado doloroso, quanto de aceitá-lo como próprio. Isto levaria a pensar que os atores vêem no último dos Túpac Amáru algum aspecto de si mesmos: é confortável admirar o Inca Rebelde cujo corpo não pôde ser esquartejado pelos cavalos dos conquistadores, mas é duro se aproximar do filho deste, estático, queixoso e submisso ao rei da Espanha. Estaria se realizando uma aproximação a partir das expectativas dos próprios atores, sem conseguir enxergar Fernando a partir dele próprio. Os atores estariam presos pela impossibilidade de deslocar a perspectiva a partir da qual vão se relacionar com o filho do rebelde. Idéia que vem se encontrar com uma das expostas pelo psicanalista Jorge Bruce na sua reflexão sobre a presença do racismo nas relações sociais no Peru. Mais ainda quando se leva em consideração que a

¹²⁴ Deus Sol, em língua quécha. Divindade de quem se acreditava que o Inca era o filho durante o Incanato.

¹²⁵ Em *Spectros*, Ibsen coloca a ação na Senhora Alvin, e o drama dela é não poder lidar com o passado que parece assombrá-la.

rebelião de Túpac Amáru II teve, no enfrentamento racial, um dos seus traços mais marcantes. Numa cena em que os atores interpretam personagens da Lima do vice-reinado assistindo à execução do rebelde, Arrau aponta para esse fato:

MILITAR.- Daqui se tem domínio da praça inteira.

BEATA.- Há bastante gente.

MILITAR.- De todas as raças e condição social.

BEATA.- Mas...no vejo índios.

MILITAR.- Melhor. São tão sujos.

BEATA.- Serão partidários do condenado?

MILITAR.- No se assuste, D. Ruperta. Além da praça estar rodeada pelos nossos soldados, se trouxe reforços de Lima e de Huamanga. Mulatos de Lima e mestiços de Huamanga. A Senhora sabe que odeiam os índios... E na menor provocação..!

BEATA.- Melhor me vou pro meu quarto rezar.

MILITAR.- E vai perder o espetáculo? Garanto (...)

BEATA.- Não entendo os índios. Parecem possuídos pelo demônio. Tem bom trato... Tem os melhores restos e roupas velhas... E como pagam? Em vez de agradecer, os hipócritas... (...)

MILITAR.- Pode deixar. O castigo de hoje vai tirar deles para sempre a vontade de levantar a cabeça dura, como a Senhora diz.

BEATA.- Deus lhe ouça! (ARRAU:2000,404)

Bruce destaca a dificuldade que há na sociedade peruana, em geral, de se falar da discriminação em primeira pessoa. (BRUCE:2007). Poder-se-ia interpretar que nos Atores, ademais do alheamento do derrotado, está presente a lástima distanciadora a respeito do vinculado ao índio. Como motor destas operações pode estar o que o psicanalista peruano Max Hernandez observa na Rebelião de Túpac Amáru II: uma repetição inadvertida do trauma da conquista, dentro da qual estaria o anseio da restituição de uma idealizada estrutura incaica, e o desejo de reverter aquele trauma como núcleo de identificação. Assim, a mestiçagem estaria associada à ilegitimidade, ao fracasso de um projeto e a ausência do Pai¹²⁶. O pai de Fernando está ausente nas suas recordações, mas presente como dor.

FERNANDO.- “Os filhos pagam os pecados dos pais”.

MICAELA.- (LEVANTANDO-SE LENTAMENTE). Os pecados dos pais..!

¹²⁶ HENANDEZ, Max *El otro rostro del Perú* Conferencia oferecida dentro do ciclo: *El Perú en los albores del siglo XXI*, em 29 de setembro de 1999 no Hemiciclo Raúl Porras Barrenechea (antiga sala Senado fechado em 1992 pela ditadura de Alberto Fujimori (1990-2000), na sede do Congresso da República do Peru)

FERNANDO.- Vontade tive de esbofeteá-lo. Naturalmente, assegurei a ele que não se podia pensar tal coisa.

MICAELA.- Fernando, filho querido, tenho medo que o que aconteceu com o teu pai te impressionara em excesso

FERNANDO.- Por que pensa isso? Se bem que agora, me da na mesma;

MICAELA.- Da na mesma que o teu pai tenha sido tão infeliz?

FERNANDO.- Meu pai... meu pai. Pouco conheci meu pai. A lembrança mais freqüente é a daquele dia em que me obrigou montar um cavalo sem domar para que eu caísse. (ARRAU:2000.413 *Trad. Nossa*)

Quando os atores levam Fernando para a sua realidade,¹²⁷ deixam aberta a possibilidade de uma outra realidade. Esta seria a que eles propõem: a das encenações. Todavia, a passagem por esta outra realidade conduz para o ponto de partida: Fernando permanece “sempre imóvel, como antes”. O desejo de reverter um trauma inadvertido, do qual fala Hernandez, poderia fazer parte do impulso dos atores para ajudar a um outro que sofre sem eles perceberem uma questão importante: o fracasso de ter retornado para a posição inicial poderia se dever ao fato de que compartilham da mesma dor e se encontram também numa prisão.

O trocadilho “realidade real” empregado no original seria um jogo de palavras na tentativa de desmascarar que não se trata de duas realidades. Assim, a metáfora da *actuación* em circunstâncias parecidas às da vítima revelaria não haver mais de uma “realidade”. Afinal, tudo se trata de uma peça na qual até os atores interpretam a si próprios.

Depois de ter fracassado na tentativa com um drama, eles vão tentar com uma tragédia: *Prometeu Acorrentado*.

ATOR 1.- Queremos que entre num novo sonho teatral.

FERNANDO.- Para quê?

ATRIZ 1.- Vai se converter no herói que nunca pôde ser.

FERNANDO.- Nunca quis ser herói. E o teatro não interessa. Minha vida... Não cheguei a viver realmente! Peru foi o meu berço e Espanha o meu túmulo. Entre o um e o outro só paredes hostis, só umidade e vazio. Sou um Túpac Amáru, sim, querendo ou não. Porém um fraco Túpac Amáru que não merece tal nome. (OS ATORES 2 E 3 O

¹²⁷ No texto de Arrau diz “Realidad Real”, mas neste caso sem poderia se empregar o termo “Realidade Concreta” tomando-o emprestado da teorização de Boal que vem sendo citada.

APRISIONAN E O LEVAM PARA UMA GRANDE ROCHA). Onde me levam? O quê querem de mim?
 ATOR 1.- Será Prometeu e é acorrentado por desobedecer Zeus.(ARRAU:2000,420 Trad. Nossa)

Mediante a peça de Ésquilo esperam que Fernando possa compreender o sacrifício do seu pai, ao colocá-lo na ação do herói grego. Herói no sentido de semideus. O herói que, segundo os atores, Fernando nunca pode ser. Aqui, a interpretação permanentemente naturalista da personagem a quem cabe a função protagônica, da qual fala Boal, parece não ser exigida por Arrau. Não cabe um tal estilo de interpretação numa tragédia devido ao fato de que “O dramaturgo grego não desejava investigar as causas, os conflitos volitivos anteriores da personagem, que conduziram à transgressão da lei (...)Os gregos se interessaram pelos efeitos produzidos pela transgressão da lei moral, não pelas causas que levaram a que seja transgredida”.¹²⁸

No solilóquio de Prometeu (“*Ó éter divino...*”), Arrau faz, pela voz de Fernando, surgir, entre os diálogos esquilianos, referências que permitem estabelecer um paralelo entre o herói grego e o rebelde Inca. Durante o monólogo, Fernando transforma-se em José Gabriel, o seu pai, punido por entregar aos homens o fogo da liberdade. Este vai enfrentar a autoridade encarnada no visitador Areche¹²⁹. Finalmente, Fernando torna a ser ele próprio:

FERNANDO.- (...) Eu não sou José Gabriel Túpac Amáru! Sou mísero e desditado Fernando. Por que estou aqui amarrado, pagando culpas de outro? (OS ACTORES DESAMARRAM-NO. FERNANDO CAMINHA TAMBALEANTE). Maldito sejas, pai! Arricastes. Por que me arricastes junto? Matastes a ti próprio. ¿Por que me matastes junto? (CHEGA AO SEU LUGAR HABITUAL). Não! Abençoado sejas, pai! Fizestes o que devias fazer... (SIENTA NO SEU BANQUINHO). (ARRAU:2000,423 Trad. nossa)

Os atores também fracassam na sua segunda tentativa: a de identificar Fernando com a idéia heróica que tem sobre Túpac Amáru II. A única afirmação que o moço parece elaborar é a que a morte do pai foi a dele próprio. Vê-se que não pode esquecer a sua perda, a qual está associada à execução da sua família e a sua linhagem. Quando Sergio

¹²⁸ LAWSON:1976,63

¹²⁹ Vide nota 26.

Arrau apresenta um Túpac Amáru capaz de dizer para si: “Houvesse morrido aquela vez na praça do Cuzco / Ou morri não sei, pois já estou morto / Quatro cavalos não puderam com seu forte corpo / Repartido ficou em pontas de lança pela região / Minha mãe morreu a pontas-pés das feras sangrantes / E eu morri aquele dia diante da multidão calada” (ARRAU:2000,423), está se referindo a uma memória dolorosa que não pode ser superada e que leva à imobilidade, à inércia.

Por esse motivo, a ação dramática da peça não pode ser realizada por Fernando. A personagem apresenta-se no ato de se dirigir a uma autoridade a qual reconhece na sua majestade, neste caso, o rei da Espanha em termos que revelam, além de um nível de educação, a sua atitude suplicante. Porém, não fica claro, na epístola, o que ele está pedindo. Eis o traço marcante na abertura da peça: a súplica sem propósito.

“En el discurso de cuatro años y medio que lleva de prisión, bajo la captura rigurosa, son indecibles los sufrimientos del suplicante...”. “A vuestra Magestad humildemente pide y suplica..., cierto que su soberana bondad se ha de mover a compasión, al ver padecer a un inocente un prolongado martirio sin otro delito que haber nacido”. (ARCHIVO GENERAL DE INDIAS DE SEVILLA. SECCIÓN AUDIENCIA DE LIMA, LEGAJO 1049).¹³⁰

Na cena instala-se um tempo específico, único a Fernando. Se se considera o tempo dramático como progressão e esta é entendida em termos aristotélicos, o avanço linear dos acontecimentos acabaria no momento da transformação (LAWSON:1976). Mas, já se viu que esse percurso cabe aos Atores, enquanto que, na instalação da fixidez de Fernando, o autor dá conta de um tempo de permanência. Este outro tempo é construído por Arrau e pode ser entendido a partir da composição dramática e também da teoria psicanalítica: a paralisia de uma personagem narrada em que não se percebe transformações seria o traço melancólico mais evidente. A primeira rubrica da personagem é: “(SÓ EM CENA, SENTADO NUM BANQUINHO DA SUA PRISÃO, ESCREVE UMA CARTA AO REI)”. Já, no encerramento da peça, ele diz: “(NO SEU CANTO). Sem outro delito... do que ser seu filho”. (ARRAU:2000,427 *Trad. Nossa*)

¹³⁰ “No discurso de quatro anos e médio que leva de prisão sob a captura rigorosa, são indizíveis os sofrimentos do suplicante...”. “A vossa Majestade humildemente pede e suplica..., certo de que a sua soberana bondade haverá de mover-se a compaixão, ao ver padecer a um inocente um prolongado martírio sem outro delito que haver nascido”. (ARQUIVO GERAL DE INDIAS DE SEVILLA. SECCAO AUDIENCIA DE LIMA, LEGAJO 1049)” (ARRAU:2000,399 *Trad. nossa*)

O grupo de atores, mesmo fracassando na sua tentativa de ajudar, experimenta uma mudança radical a respeito do início: no começo eles têm a esperança de poder fazer agir o moço cativo, consumido pela tristeza; no final, sentem a frustração e aceitação dos limites, os próprios e os da sua arte. Já o filho de Túpac Amáru permanece imutável, fixo e preso numa cela. Se o tempo dos atores é o da progressão dramática, o de Fernando é o tempo da melancolia.

Como arriscar uma aproximação à proposta de um dramaturgo que escreve sobre o encontro de um grupo de Atores e uma personagem histórica que se fixa na lamentação por se sentir suportando uma herança? Ensaiar-se-á, a seguir, uma resposta em dois tópicos: o do próprio encontro com um ser preso na melancolia, e o da vitimização como maneira de encarar uma herança dolorosa e que se considera injusta.

III.3 Narrativa da Inação Dramática

A peça abre com a imagem de Fernando escrevendo uma carta ao rei da Espanha, a qual se conserva como documento no *Archivo General de Indias de Sevilla*, na Espanha. O público pode conhecer o teor da epístola porque o ator vai falando enquanto escreve. Durante a redação, ingressa no palco um grupo de atores que fica curioso pelo que vai conhecendo do remetente.

O princípio da segunda peça, se colocada no contexto da trilogia, parece bem com uma resposta ao inquérito com que começa a primeira¹³¹. Esta começa perguntando pelo nome, aquela dando informação¹³²: “Nome”. “Fernando Túpac Amáru”. “Onde nasceu?” “Natural do povoado de Pampamarca, província de Tinta nos reinos do Peru.” “Ocupação. Ofício ou profissão”. “Preso no Castelo de Santa Catalina”. “Por que

¹³¹ Vide Capítulo I: cenas citadas nas páginas 13 e 14.

Ator 1.-Nome. (PAUSE) / Ator 2.-Diga seu nome. (PAUSE) / Atriz 1.-Não ouve? / Atriz 2.-Está surdo? / Atores 1e 2.-Nomes e sobrenomes. / Ator 3.-José Gabriel Condorcanqui Noguera. (PAUSE) / Ator 1.-Onde nasceu? / Ator 3.- No povoado de Surimana, província de Tinta. / (...) / Ator 1.- Ocupação / Ator 2.- Ofício ou profissão / Ator 3.- Cacique de Pampamarca, Tungasuca e Surimana. (PAUSE). / Ator 1.- Por que trouxeram-no aqui. / Ator 2.- De que é acusado. (PAUSE) / (...) / Ator 2.-Se considera o Inca, insurgente? / Atrizes.-Tu, pobre diabo, Inca? / Ator 3.- (ERGUE OS BRAÇOS, COMO RASAGANDO CORRENTES). Sim eu! Sou o Inca Túpac Amáru II! (OS 4 ATORES OLHAM PARA ELE COM TEMOR E SAEM). (Tradução nossa).

¹³² Vide nota 111.

trouxeram-no aqui?” “Por sentença da Real Sala do Crime de Lima tem sido remetido o suplicante com os outros presos a esse porto de Cádiz a disposição da V. Ma. sem outro delito nem mais cauda do que ter sido um dos filhos mais jovens de José Gabriel Túpac Amáru; pois no processo que se abriu não se encontra em absoluto nem aparência de delito, além de ser filho de tal pai”. “O que é o que pretende”. “A V. Ma. humildemente pede e suplica..., com a certeza de que a sua soberana bondade haverá de se compadecer” . “Achas que eis o Inca, Insurgente. Tu, pobre diabo, Inca?” “Um inocente (...) sem mais delito do que ser seu filho”.

Assim, pode ser encontrada uma correspondência entre a primeira e a terceira peça da trilogia que permite propor Fernando seja colocado como a constatação do fracasso do projeto Tupamarista. A dor seria a consequência.

A carta com que começa *Sem outro delito do que ser seu filho* tratar-se-ia de um apelo dirigido ao rei, mas re-endereçado pelo autor (de maneira enviesada) à platéia. Assim a fala de Fernando não seria um grito, mas uma súplica: ao fracasso do brado da serpente-pai, contrapor-se-ia o lamento da vítima-filho inocente. O dramaturgo enfatiza em Fernando a atitude de constante lamentação, pois seria esse o assunto que pretende discutir com o público: uma história vista como um fracasso e encarada a partir da posição da vítima.

O psicanalista peruano Max Hernandez propõe que a derrota, captura e morte do inca *Atahualpa* pelos conquistadores, constitui o acontecimento que permite ver como se fixaram as bases sobre as quais iriam se configurar duas mentalidades contrapostas nas pessoas que, com o tempo, chamar-se-iam de peruanos. Uma seria a que se escreveu e com o instrumento de registro dos vencedores e que se carregou de um sentimento de superioridade. Outro foi aquele que persistiu na tradição oral dos vencidos e que recolheu os sentimentos de tristeza e humilhação. (HERNANDEZ:2000,29) O mencionado pensador também sustenta que a derrota de Túpac Amáru II foi uma repetição inadvertida do trauma inicial da conquista. A permanência do tom de lamentação em Fernando durante a peça pode ser, se pensada a partir das reflexões de Hernandez, interpretada como o questionamento de uma atitude na sociedade peruana: a constante vitimização de si próprio. Na escolha de Fernando Túpac Amáru para dar conta desse assunto se pode ver que há, implicitamente, uma proposta de revisão da

relação dos peruanos com a sua história, ou melhor, da maneira em como esta é assumida.

Na própria ação passiva de se lamentar - e note-se como a passividade do reflexivo faz com que o verbo não se desloque do sujeito - com que se abre a peça há uma vitimização. Jorge Bruce, citando Luis Kanciper, tem uma colocação oportuna sobre o particular, quando fala do ressentimento, como uma das caras da discriminação: “*A perspectiva do futuro se encontra invadida pela reivindicação de um passado ‘injusto’, ao qual se aferra o sujeito ressentido para legalizar perante si mesmo perante os outros a posição de uma inocente vítima privilegiada, maltratado por um objeto e/ou situação que injuriou seu sentimento de si, com a memória de uma dor que no cessa (...) amarrado a um passado cujas contas ainda não tem se acertado*”¹³³

Haveria na peça, em diálogo com a citação precedente, a denúncia de uma situação de vitimização sob pretexto de Fernando. Não se pretende negar a dor sincera e humana que produziu no autor a vida do caçula dos Túpac Amáru¹³⁴, mas elaborar uma leitura do texto como sendo a procura de uma comunicação com o público mediante o Teatro e a História.

A linha da vitimização permite entender o paralelo que Arrau estabelece entre outras personagens teatrais. Informações sobre a época, a condenação e tortura dos pais de Fernando, o Inca Túpac Amáru II e Micaela Bastidas, sobre as autoridades da colônia, sobre a reação da sociedade na Lima *criolla*¹³⁵ de finais do século XVIII; alternam-se com reflexões dos atores mediante o traçado de um paralelo entre a situação de Segismundo, a personagem criada por Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) na sua peça *A vida é sonho* (1635), um dos textos mais representativos do chamado Século de ouro espanhol. A situação escolhida é aquela na qual o cativo se lamenta da sua sorte sem conhecer nada sobre o seu passado, ao contrário de Fernando que sente a falta de um passado feliz, mas perdido.

¹³³ BRUCE:2007,30. Trad. nossa

¹³⁴ Como manifestado em entrevista realizada em Agosto de 2008 “*La historia de Fernando me impresionó mucho, oye. Soy cínico, pero no tanto*” Registro em anotações.

¹³⁵ Expressão empregada para designar os nascidos em Índias, mas de ascendência espanhola.

Ora, o vínculo entre o príncipe e o filho do Inca rebelde encontra-se na rubrica: *Ator 3, no extremo oposto do que está Fernando, imita a atitude deste* (ARRAU:2000,403), de maneira que não é unicamente Fernando quem se apresenta como vítima, essa posição é confirmada e reforçada pelos atores. No sentimento de lástima se pode perceber, mesmo que não seja evidente, uma atitude de superioridade que, se bem não é nem intencional nem mesmo percebida pelo sujeito, não deixa de ser ofensiva. A relação assim estabelecida permite um diálogo com Bruce quando, a partir da psicanálise, a propósito dos conflitos intersubjetivos (especificamente da discriminação racial) na sociedade peruana, propõe:

“(...) o agraviado é quem fixa seu tempo, imobilizando-o no período traumático, repetindo-o incessantemente sem poder aceder ao tempo da elaboração do luto, única maneira de transcender o tempo a dor e da fúria narcísica que alude Kanciper¹³⁶. Mas, para que isso seja possível não basta que o agraviado resolva e consiga, bem ou mal, fazê-lo. Precisa-se da intervenção da parte (...) discriminadora. Todavia, esta parte enfrenta os seus próprios obstáculos e fixações no tempo, que não obedecem só à lógica ideológica da conservação dos privilégios anexados à posição de superioridade e dominação. (...) Se bem é verdade que o ressentimento é um afeto que parece, com efeito, corroer a existência de grandes quantidades de peruanos (...) acaso a sua contra-parte, o sentimento dominante a explorar entre os discriminadores (...) seja o remorso e os eu correlato, o sentimento de culpa inconsciente (...) Enquanto ao ressentimento, observa Kanciper, corresponde a identificação com o agressor, o remorso corre paralelo com a identificação reivindicatória (...) perpetua-se uma dialética hegeliana de amos e escravos que na História peruana tem ocasionado as mais diversas tentativas de ruptura (e de sutura), os que não tem feito mais do que perpetuar a tensão, a instabilidade e o mal-estar na cultura peruana. A conjunção de ambos os sentimentos, ressentimento e remorso, impede que se aceda a uma situação de elaboração do luto –característica da culpa depressiva- (...) Pelo contrário, entanto maiores a perseguição e a culpa, mais complicada será a elaboração do luto. Este entrampamento prende os diversos grupos que formam a sociedade peruana num círculo viçoso marcado pela frustração, o agravo e a violência”. (BRUCE:2007,31 *Trad. nossa*)

O encontro entre Fernando e os Atores (exemplificado no diálogo: “Ator 3.- Vamos a atuar / Fernando.- Atuar? Eu não quero atuar / Ator 1.- Queremos ajudar você” pode ser entendido, também, como o confronto entre quem se encontra fixo, e quem pode se movimentar, mas não sabe como fazê-lo de maneira útil, ou melhor: quem não consegue

¹³⁶ KANCIPER, Luis *Resentimiento y Remordimiento: Estudio Psicoanalítico* Paidós: Buenos Aires, 1992. p 34-35. Citado por Bruce.

transformar o seu movimento em ação capaz de combater um sofrimento. De acordo com a citação precedente, o fracasso na tentativa de ajudar Fernando se deveria à incapacidade dos atores em se perceber como estando, eles também, presos na mesma situação.

A questão da vitimização que conduz ao fracasso parecera estar no cerne da peça. Após conhecerem as causas da morte de Fernando e comprovarem a ineficácia dos seus esforços por tirá-lo da sua profunda tristeza, os atores abandonam o palco reconhecendo o que não conseguiram. Eles também reagem ao fracasso com uma lamentação quando afirmam: Só somos atores (ARRAU:2007,427). O projeto de Túpac Amáru fracassou e a tentativa dos atores também. No final, vê-se a Fernando se lamentando, do mesmo modo como começou a peça.

Resulta significativo o emprego das palavras *pecado* e *culpa* ao logo do texto. Elas remetem a noções religiosas. A questão da religiosidade judaico-cristã introduzida pela conquista espanhola já foi abordada no capítulo I. O pecado de Fernando pareceria residir na própria filiação, e única possibilidade de libertação do castigo correspondente seria a desvinculação com a culpa. Se o que determina o pecador é *solo el ser hijo de tal padre*, e se levar em consideração que não se pode eleger ser ou não filho de alguém, haveria uma relação com a herança a ser objeto de reflexão.

O filho de Túpac Amáru é uma personagem histórica enquanto os atores são personagens teatrais. Isso determina que a presença deles em cena remeta ao presente, enquanto que Fernando remete ao passado. Nesse embate de tempos poderia residir uma possibilidade vislumbrada pelo autor: Fernando não pode eleger a sua filiação, mas, talvez, os atores sim consigam fazê-lo. O ator está definido pelo verbo atuar (no sentido de interpretar e de agir). Na ação estaria a alternativa: eleger não de que pais se é filho, mas a partir de qual relação com a herança se constrói um discurso. Para uma tal leitura da peça é preciso entender o teatro como uma metáfora: o palco é o lugar onde atores fazem coisas acontecerem. Eis aqui também uma noção de história proposta pelo autor.

Porém, para um homem de teatro como Sergio Arrau a atuação, no duplo sentido destacado linhas acima, não basta se não estiver claramente delimitada. Por isso, apresenta o drama de um grupo de atores que tem como um dos seus empecilhos o fato

de não conseguir enxergar o doloroso que há na própria memória, a não ser mediante o artifício. A ficção de que o conflito está num outro e que este só pode inspirar lástima. A ação dos atores está limitada pela cena mesma. Há uma possibilidade de escolha que Arrau nega aos atores já no próprio fato de serem representações de si próprios, noutras palavras, personagens também.

Porém, para o público, sim, haveria como e o que eleger. Mas, seria inexato afirmar que o autor pretende que a opção seja apagar qualquer dor da memória histórica e individual. Após a carta falada e a entrada dos atores em cena, segue uma constatação: há quem não sabe nada sobre Fernando, o que seria a prova de um esquecimento mais do que de ignorância. Nelly Richard, em sua reflexão sobre o de Modelo Consensual da *Democracia dos Acordos*, propõe que o governo da transição que se estabeleceu no Chile em 1989, após a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1988), procurou limitar extravasamentos que possam colocar em risco a negociação entre as forças políticas. Nessa limitação, aplicaram-se técnicas que acabaram produzindo o que ela chama de *esquecimentos* com o propósito de neutralizar as tensões deixadas pelos anos de ditadura militar¹³⁷. Richard propõe também uma noção de memória que é de grande utilidade para o presente estudo:

A memória é um processo aberto de reinterpretação do passado que desfaz e refaz seus nódulos para que se ensaiem de novo acontecimentos e compreensões. A memória remexe o dado estático do passado com novas significações, sem parar, que põem sua recordação para trabalhar, levando começos e finais a reescrever novas hipóteses e conjecturas para demonstrar com elas o facho explicativo das totalidades demasiado seguras de si mesmas. E é a laboriosidade dessa memória insatisfeita, que não se dá nunca por vencida, que perturba a vontade de sepultamento oficial da recordação vista simplesmente como depósito fixo de significações inativas. (RICHARD:1999,322-323)

O encontro no palco entre os Atores e Fernando pode ser lido como o processo de abertura para uma reinterpretação do passado. O grupo de atores que incita para a ação estaria justamente procurando remexer o estático de um dado do passado, permitindo outras significações. Mas essa vitalidade se vê perturbada pela impossibilidade de eles se enxergarem como presos de significados estanques. A memória insatisfeita deles se

¹³⁷ RICHARD, Nelly *Políticas da memória e técnicas do esquecimento* Em: MIRANDA, Wander (org) *Narrativas da Modernidade* Belo Horizonte: Autentica, 1999. p 321-338

dá por vencida quando cedem perante a ladainha da vitimização com outro e com eles próprios. Poderia se afirmar que, no terceiro texto da trilogia escrita por Arrau, é a vitimização um depósito fixo de significações inativas. Por isso o passado se enxerga como um pecado. Uma herança que se constitui em culpa, e não em questão. A *Historia del Perú* se percebe como uma carga de significações fixas sob cujo peso é impossível qualquer movimento. A lástima como ponto de partida é o que leva a Atriz 1 (cuja primeira fala na peça é: É terrível o que escreve esse moço! Quem é?) a perder uma oportunidade: a de estabelecer uma outra relação com Fernando. Mas, pelo que se vê a herança dos atores é tão determinante quanto à do cativo.

Em *De que amanhã...*¹³⁸, Jaques Derrida e Elizabeth Rudinesco distinguem uma oportunidade ativa para a figura do herdeiro que pode ser aplicada na presente interpretação de *Sem outro delito do que ser seu filho*. No diálogo entre os dois pensadores propõe-se a necessidade de conhecer e de saber reafirmar o que vem “antes de nós” (entre aspas no original), da aceitação da herança ou de escolhê-la. A escolha estaria em eleger preservá-la viva. Nas palavras de Derrida:

A vida, no fundo, o ser-em-vida, isso talvez se defina por essa tensão interna da herança, por essa interpretação do dado do dom, até mesmo da filiação. Essa reafirmação, que ao mesmo tempo continua e interrompe, no mínimo se assemelha a uma eleição, a uma seleção, a uma decisão (...) seria preciso pensar a vida a partir da herança, e não o contrário. Seria preciso portanto partir dessa contradição aparente entre a passividade da recepção e a decisão de dizer ‘sim’, depois selecionar, filtrar, interpretar, portanto transformar, não deixar intacto, incólume, não deixar *salvo* aquilo mesmo que se diz respeitar antes de tudo (DERRIDA & RUDINESCO:1991,13)

A citação refere-se ao assunto da herança. Concretamente, a da herança de idéias às quais se deveria ou ser fiel ou negá-las por completo. Se a reflexão pode ser aplicada na presente análise é porque o texto de Sergio Arrau está sendo interpretando como um questionamento de idéias e sentimentos enraizados nas subjetividades dos membros da sociedade peruana. Quando, numa das últimas falas da peça, o Ator 1 pergunta: “Mas a quem morre de fome se pode salvar, dando pó. Como se pode salvar a quem morre de

¹³⁸ DERRIDA, Jaques & Elizabeth RUDINESCO *De que amanhã...* Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

pena?¹³⁹, está colocando a salvação num agente exterior. A resposta para a pergunta da atriz passa decisão de *actuar*, mas é preciso antes se libertar do lamento prolongado, cuja duração é tal que parecera ser a condição permanente.

O dramaturgo estaria questionando o que ele sente como uma aceitação sem filtro crítico de um passado, ou melhor, estaria problematizando a percepção da narrativa histórica como sendo algo estático. Em vez disso, propõe uma vital procura por ressignificações. Aqui, cabe uma citação do historiador Marc Bloch que parece apontar para o mesmo alvo vislumbrado por Arrau: “o passado é, por definição, um dado que jamais nada modificará. Mas o conhecimento do passado é uma coisa em progresso, que incessantemente se transforma...” (BLOCH:2001,75)

Da mesma maneira como uma representação teatral que não se encara como única e irrepetível resulta insuportável, as idéias que não são revisadas a partir do tempo presente se tornam fixas e mortas. Arrau fala através de um grupo de atores que vivem num plano teatral, mas a partir do “aqui e agora” próprio da cena se dirige ao público que considera capaz de eleger e escrever a sua história.

¹³⁹ Mas pode se salvar a quem morre de fome... dando-lhe pão. Como salvar a quem morre de tristeza?
ARRAU:2000,427

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dramaturgia de tema histórico de Sergio Arrau, especificamente *Tríptico* de Túpac Amáru permite uma aproximação à relação que o autor teatral mantém com História: esta se encara como um encontro com o passado que deve permitir uma reflexão crítica sobre o presente.

Assim, a maneira didático-teatral à qual se refere o dramaturgo (ARRAU:2000,311) procura, antes do que transmitir informação, posicionar-se num lugar que permita a problematização e o questionamento. Para isso ele se vale de uma grande variedade de recursos técnicos e estilísticos sem preocupação com fidelidade ou sujeição a qualquer gênero, sistema ou tendência teatral.

Pode-se encontrar no texto de Arrau uma reflexão respeito do mito do retorno do Inca que permite estabelecer um diálogo com a chamada Utopia Andina, conceito desenvolvido pelo sociólogo Alberto Flores Galindo: No dramaturgo é possível distinguir referências ao processo de configuração de um ideal de futuro que começaria com a derrota do Inca Atahualpa e culminaria com a decapitação do último Inca de Vilcabamba, Túpac Amáru I. Isso demonstra, além de um conhecimento do processo histórico que foi a conquista do império Inca e a colonização da América Hispânica, a construção de uma escrita dramática que comporte uma discussão sobre o encontro da racionalidade moderna, através dos espanhóis, e o cosmo-visão Andino no século XVI.

O aporte diferenciado de Sergio Arrau encontra-se firmemente apoiado numa escolha pela fronteira. As palavras de Boaventura de Sousa Santos parecem descrever a atitude do autor teatral: um constante fazer e desfazer, uma capacidade de se sentir em casa naquilo que não é a própria casa, na falta de uma demarcação clara entre ser e não ser membro (SANTOS:2002,353). A cidadania *chiruna* lhe permite um livre trânsito.

Essa facilidade de passagem lhe possibilita fragilizar limites. É o que acontece na relação que estabelece com a mitificação com a História: após encará-las como discursos pode vê-las como narrativas carregadas de sentidos a serem analisados e problematizados.

Tríptico de Túpac Amáru coloca-se como discussão. Esta aproximação crítica passa necessariamente por uma análise da memória, da herança, do passado e do presente como instâncias de reflexão mais do que categorias absolutas.

Se se parte da colocação do historiador francês Marc Bloch sobre o passado como um dado imodificável, mas o conhecimento dele é o que se transforma constantemente (BOLCH:2001,75), poder-se-á verificar a operação realizada por Sergio Arrau ao se debruçar sobre Túpac Amáru II: é preciso se perguntar o que há contido nos discursos elaborados a partir da imagem do rebelde, quais os valores e interesses que orientam a produção dos mesmos, o que há na documentação histórica e como esta foi elaborada e processada, o que há na memória e no esquecimento, em resumo: é preciso se perguntar sobre como é contado o passado. A noção de História Oficial, emprestada do sociólogo baiano Antônio Risério, abre a discussão sobre a institucionalização de narrativas históricas que respondam às necessidades dos projetos de organização e hierarquização sócio-política.

É mediante a problematização dos tais relatos que o autor teatral Sergio Arrau procura se aproximar da sociedade peruana. Estabelece-se um diálogo entre a crítica pós-colonialista e a análise do texto de Arrau, pois a escolha de Túpac Amáru II como assunto a partir do qual desenvolver uma problematização sobre a percepção da História Nacional se relaciona com o sucesso da Conquista vivido como um trauma. Tal este âmbito de teorização comporta uma abordagem trans-disciplinar a questões relacionadas com a problematização dos paradigmas da modernidade, a que serviu como fundamento ao pensamento colonial e cuja presença estaria marcando as relações inter pessoais até os dias de hoje na sociedade peruana. O racismo é apresentado pelo autor teatral, não só como prática de exclusão, mas também como um elemento perturbador nos níveis social e particular.

As relações entre o colonizador e o colonizado perpassam diversas instâncias da vida social, política, cultural e individual. Porém, o dramaturgo se propõe colocar o conflito num outro lugar distinto ao da dicotomia. O questionamento que se revela no seu texto busca uma relação que não passe pela oposição nem pela síntese, e aponta para uma atitude crítica perante a História: Vê-la como um problema e não como uma sina.

A partir da releitura das narrativas sobre o passado é que este pode trazer um conhecimento relevante para o presente. Aqui, a experiência pessoal da procura de sentido adquire importância. A segunda peça da trilogia parece constatar que a preocupação de Arrau não se detém nos sucessos históricos, mas passa pela inquietude sobre a configuração de subjetividades no presente. Já na terceira parte da trilogia, o autor estaria levantando uma possibilidade de interpretação ao que é vivenciado pela sociedade peruana como uma dor: a de se sentir na dicotomia entre a posição do vencedor e a do vencido, e que se traduz num recorrente tom de lamentação e frustração.

Mas, haveria algo em comum entre os relatos, sejam eles história ou mitificações: uma relação entre a construção de sentidos e a vontade de fazer permanecer um legado. É por ali que Arrau vai transitar. Se Túpac Amáru faz parte de uma herança, os testamentos escritos no nome dele podem ser confrontados: *Tríptico de Túpac Amáru* provoca essa tensão a partir do olhar abrangente que o autor se propõe no início do texto e que vai ser possível a partir do seu posicionamento fronteiriço.

Aprecia-se na escrita de Arrau o conhecimento e domínio de técnicas teatrais tanto narrativas quanto dramáticas e que estas são empregadas de tal maneira que se possibilita a escuta de vozes, o que faz do palco um lugar de formulação de perguntas, mais do que produção de respostas cuja formulação não implica que se tenha achado uma solução. Mediante uma afirmação da diversidade, o dramaturgo convida a uma reflexão sobre as relações entre o presente o passado e o futuro, e sobre as tensões provocadas por gritantes diferenças na sociedade peruana.

Tríptico de Túpac Amáru tem servido, ao longo da pesquisa, para estabelecer pontes com diversas áreas de conhecimento, para dialogar com autores peruanos e estrangeiros a partir da análise de conflitos que impedem que a sociedade peruana encontre elementos que a unifiquem e se consolide um projeto de nação.

A importância de Sergio Arrau no teatro peruano está, precisamente, no fato de ele se encontrar num “impasse limítrofe” e ter achado, no interior dele, um lugar que não é fixo. Ele é um instigador que propõe a possibilidade do trânsito.

BIBLIOGRAFIA

- ARRAU**, Sergio. *Teatro Escogido*. Lima: Fondo ed. Universidad Inca Gracilazo de la Vega, 2000.
- _____ *Canciller y Rey* Lima: Vicky Paz, s/data.
- _____ <http://www.youtube.com/watch?v=2T0yZLRkF1I> Visitado em: 10 Outubro de 2009.
- _____ **Re: outra resposta.** alphaguerrero@yahoo.com Junho, 3, 2008.
- ARRUDA**, de Campos Claudia. *Zombi, Tiradentes*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- BAPTISTA**, Selma. *Peru: Uma concepção trágica da cultura*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais defendida na Universidade Estadual de Campinas em 1997.
- BARTHES**, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.
- BENJAMIN**, Walter. *Teses sobre o conceito de História*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLOCH**, Marc. *Apologia da história ou o Ofício do Historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BOAL**, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras estéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BRAVO-ELIZONDO, Pedro**. *El nacimiento de una nación*. In: El Público 23 Madrid: Centro de Documentación Teatral 1992.
- _____ *Sergio Arrau: El dramaturgo ignorado*. In: Latin American Theatre Review (Otoño 1989). Pp. 135-142.
- BRUCE**, Jorge. *Nos habíamos choleado tanto: Psicoanálisis y Racismo*. Lima: Universidad de San Martín de Porres, 2007.
- _____ *Apuntes sobre el poder, la sumisión y la revuelta*. <http://w3.desco.org.pe/publicaciones/QH/QH/qh120jb.htm> **acesso em: Nov 2008**
- _____ *Los peruanos y la política: entre la escisión y la ambivalencia* In: *Pobreza y desarrollo en el Perú, informe anual 2005-2006*. Oxfam G.B. 2006.
- COX**, Mark. *Pachaticray: El mundo al revés*. Lima: San Marcos, 2004.
- CULLER**, Jonathan. *Teoria Literaria: Uma introdução*. São Paulo: Beca, 1999.
- DE LA VEGA INCA**, Gracilazo. *Comentarios Reales de los Incas*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- DEL BUSTO**, José Antonio. *La hueste perulera*. Lima: PUCP, 1981.

- _____ *Historia General Del Perú*. Lima: Studium, 1978.
- DERRIDA**, Jaques & Elizabeth **RUDINESCO**. *De que amanhã...* Rio de Janeiro: Jorge Zaar Editor, 2001.
- DE SOTO**, Hernando. *El otro Sendero*. Lima: el Barranco, 1986.
- FLORES GALINDO**, Alberto. *Buscando um Inca: Identidad y Utopía en los Andes*. Lima: Horizonte, 1994.
- FOSTER**, David William. *Estrategias narrativas en «Las historias para ser contadas», de Osvaldo Dragún* In: *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense. Madrid: 1978. N° 7. Pp. 131-140.
- FOUCAULT**, Michael. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 2005.
- _____ *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- HERNANDEZ**, Max. *¿Es otro El rostro Del Perú?* Lima: Agenda Perú, 2000.
- HERNANDEZ**, Max et al. *Entre el Mito y la Historia*. Lima: Ediciones Psicanalíticas Imago, 1987.
- _____ *El Trauma Occidental Andino* In: *El zorro de abajo: Revista de política y cultura* N.1 Jun-Jul 1985. Pp. 61-62.
- HUTCHEON**, Linda. *Poética do Pós-Moderno: História, teoria e Ficção*. Rio de Janeiro: IMAGO, 1991.
- LAMBOTTE**, Marie-Claude. *Estética da Melancolia*. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.
- LAWSON**, John. Howard *Teoría y Técnica de la Dramaturgia*. La Habana: Ediciones Arte y Literatura, 1976.
- LOPES**, Cássia. *O poético e o político no corpo de Gilberto Gil*. Tese de Doutorado defendida em 2007 no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.
- MUÑOZ**, Fanni. *Cultura popular andina: el Turupukllay: corrida de toros con cóndor*. Memoria presentada para obtener el grado de Licenciado en Ciencias Sociales. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. 1984.
- PAVIS**, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva 1999.
- PALMA**, Ricardo. *Genialidades de la Perricholi*. In: *Tradiciones Peruanas*. Lima: Cultura Antartica, 1951.
- PIGLIA**, Ricardo. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

QUIJANO, Aníbal. *Colonialidad del poder, Globalización y democracia*. In: *Nueva Época*, revista editada por el rectorado de la Universidad de San Marcos. N.25 Segundo Semestre de 2006. Pp.51-104.

_____ *Colonialidad y Modernidad/Racionalidad*. In: *Perú Indígena*. N.29. 1992. Pp.11-20.

_____ *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. In: Edgardo Lander *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. UNESCO/CLACSO. Pp.201-246

_____ *Estética de la Utopía*. In: *Hueso Húmero*. N.27 Dic.1990. Pp.32-42

_____ *Modernidad y utopia em América latina*. Lima : Sociedad & Política, 1988.

_____ *Dominação e Cultura: Lo cholo y el conflicto cultural en el Perú* Lima: Mosca Azul, 1980.

RICHARD, Nelly. *Políticas da Memória e Técnicas do Esquecimento*. In: **MIRANDA**, Wander (Org.) *Narrativas da Modernidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. Pp.321-338.

RISERIO, Antonio. *A Utopia Brasileira e Movimentos Negros*. São Paulo: Editora 34, 2007.

ROSENFELDT, Anatol. *O mito e o herói no Teatro Moderno Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____ *O Teatro Épico*. São Paulo: São Paulo Editora S.A., 1965.

SALAZAR DEL ALCÁZAR, Hugo. *Teatro y Violencia: una perspectiva del Teatro Peruano dos ochentas*. Lima: CENDOT, 1990.

_____ *Marcas de la historia y la violencia de estos días: el teatro peruano de los ochentas*. In: *Márgenes: Encuentro y Debate* N° 5-6 (Dic 1985) Pp. 63-83.

SANTOS, Boaventura de Souza. *A fronteira, o Barroco, o Sul, Constelações Tópicas*. In: *Crítica da Razão Indolente: Contra o desperdiço da experiência* São Paulo: Cortez, 2002.

_____ *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-Modernidade*. São Paulo: Cortez 1990.

_____ *De La mano de Alicia: lo social y lo político en la postmodernidad*. Bogotá: Siglo del Hombre. 1998.

SARLO, Beatriz. *Tiempo presente: Notas sobre El cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001.

SZEMIŃSKI, Jan. *La Utopía Tupamarista*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva. 2005.