



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA - UFBA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

JIRLAINE COSTA DOS SANTOS

ROSA CUCHILO, DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO A YUYACHKANI:
PERFORMANCE E VIOLÊNCIA POLÍTICA NO PERU

Salvador
2019

JIRLAINE COSTA DOS SANTOS

ROSA CUCHILO, DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO A *YUYACHKANI*: PERFORMANCE E
VIOLÊNCIA POLÍTICA NO PERU

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.
Linha de Pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Carla Dameane Pereira de Souza

Salvador
2019

JIRLAINE COSTA DOS SANTOS

***ROSA CUCHILO, DE ÓSCAR COLCHADO LUCIO A YUYACHKANI:
PERFORMANCE E VIOLÊNCIA POLÍTICA NO PERU***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura. Linha de Pesquisa: Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica.

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Júlia Morena Silva da Costa

Universidade Federal da Bahia - UFBA

Prof. Dr. Jorge Hernán Yerro

Universidade Federal da Bahia – UFBA

Prof. Dr. Romulo Monte Alto

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG

A todas às mães que perderam seus filhos para a violência

AGRADECIMENTOS

Sou grata a Deus, por mais uma etapa concluída e pelo Seu grande cuidado comigo durante toda a minha caminhada acadêmica até aqui, dando-me sabedoria e inteligência para desenvolver este trabalho.

Sou grata a minha querida mãe, Maria de Lourdes, pelo seu apoio em todos os momentos, dando-me forças para seguir em frente.

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura (PPGLitCult-UFBA) que, através de seu corpo docente e servidores, proporcionou-me a oportunidade de desenvolver uma pesquisa consistente, contribuindo para minha formação acadêmica e profissional.

Sou grata à CAPES pela Bolsa de Pesquisa e por financiar todo o trabalho que desenvolvi ao longo do Mestrado.

Sou grata ao grupo de pesquisa PROELE: “Formação de Professores de Espanhol em contexto latino-americano”, por me permitir participar de seus encontros e reuniões, os quais têm sido um espaço de discussão privilegiado para os professores de Espanhol na UFBA.

Sou grata ao Grupo Cultural *Yuyachkani*, por fornecer o roteiro do texto espetacular usado na ação cênica *Rosa Cuchillo*, material relevante para este trabalho.

Sou grata à minha querida orientadora, Carla Dameane Pereira de Souza, por acreditar em mim e me possibilitar a oportunidade de conhecer e estudar a cultura andina. Agradeço por suas orientações, conselhos, amizade e paciência nos momentos mais difíceis. Sem o seu apoio esse trabalho não seria possível. Muito obrigada!

Sou grata aos colegas que fazem parte do NUEEPA – Núcleo de Estudos de Escrituras Performáticas Andinas (Jade, Cláudia, Jaqueline, Marcos, Bruna, Kellen), pelos diálogos e troca de saberes estabelecidos a cada encontro.

Sou grata às colegas Bruna Lopes e Kellen Hawena, por compartilharem comigo as suas inquietações, angústias, alegrias, dúvidas, preocupações, pizzas, passeios, viagens e congressos ao longo do Mestrado. A presença de vocês foi de grande relevância. Não sei como teria sido sem vocês, pois tornaram a caminhada mais leve.

Sou grata à professora Júlia Morena Silva da Costa pelo seu apoio e confiança durante a experiência em sala de aula, ao longo do Estágio Docente Orientado e também pelas sugestões oferecidas ao trabalho no contexto da defesa. Suas orientações foram fundamentais e contribuíram bastante para minha formação acadêmica e profissional. Agradeço ao professor Rômulo Monte Alto pela leitura atenta do trabalho e pelas contribuições ao texto definitivo.

Enfim, só tenho a agradecer. Muito obrigada!

“Ahora, quisiera que en esta tierra haya tranquilidad, que haya trabajo, estudio para los hijos huérfanos. Quiero que en el futuro todos progresen, que tengan buenas ideas y el Perú esté mejor.”

Mamá Angélica

RESUMO

O conflito armado interno ocorrido no Peru entre os anos de 1980-2000 resultou em diversas mortes, sequestros e desaparecimento de pessoas. Esse fato marcou a história do país por seus efeitos traumáticos, com a morte de mais de 70 mil pessoas. Diante disso, muitas famílias foram afetadas pela perda de seus parentes. Mulheres perderam seus filhos e esposos sem ter nenhuma resposta de seus destinos. A fim de lutar por seus direitos e trazer sempre à memória a difícil situação em que viviam, em 1983, sob a liderança de Angélica Mendonza, foi criada a *ANFASEP - Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecido del Perú*. Essa associação tem por objetivo lutar pelos direitos humanos e buscar respostas e informações sobre seus mortos e desaparecidos durante o conflito. A luta dessas mulheres teve uma grande repercussão em todo o mundo, estando assim representada também na literatura de seu país através do livro *Rosa Cuchillo* (1997), do escritor ancashino Óscar Colchado Lucio. A narração do romance apresenta o testemunho ficcional da protagonista *Rosa Wanka*, que, em meio à violência da guerra, sai à procura do seu filho Liborio, estando este com os guerrilheiros. A presente Dissertação apresenta uma análise do processo de tradução intersemiótica do romance para a ação cênica criada pelo Grupo Cultural *Yuyachkani*, em 2002. A pesquisa realizada a partir de abordagens interdisciplinar e comparativa, no bojo dos estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica, estabelece diálogos entre os estudos andinos, a literatura, as artes cênicas e a performance. Assim, serão identificados os aspectos envolvidos no processo de tradução do texto narrativo, que tem como objetivo a manutenção da memória coletiva, como também dar ênfase à cultura andina, através da representação de sua cosmogonia.

Palavras-chave: Conflito Armado Interno. Performance. Tradução Intersemiótica. Óscar Colchado Lucio. *Yuyachkani*.

RESUMEN

El conflicto armado interno ocurrido en Perú en los años de 1980 hasta 2000 resultó en diversas muertes, secuestros y desaparecimientos de personas. Ese hecho marcó la historia del país por sus efectos traumáticos con la muerte de más de 70 mil personas. Delante de eso, muchas familias fueron afectadas por la pérdida de sus parientes. Mujeres perdieron sus hijos y esposos sin tener ninguna respuesta sobre sus destinos. Con el objetivo de luchar por sus derechos y traer a la memoria la difícil situación que vivenciaban, en 1983 bajo el liderazgo de Angélica Mendoza, fue creada la *ANFASEP - Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú*. Esa asociación tiene el objetivo luchar por los derechos humanos, buscar respuestas e informaciones sobre sus muertos y desaparecidos durante el conflicto. La lucha de esas mujeres tuvo una gran repercusión en todo el mundo estando así representada también en la literatura de su país a través de la novela *Rosa Cuchillo* (1997), del escritor ancashino Óscar Colchado Lucio. La narración de la novela presenta el testigo ficcional de la protagonista *Rosa Wanka* que en medio a la violencia de la guerra sale en la búsqueda de su hijo Liborio, estando ese con los guerrilleros. La presente Disertación presenta un análisis del proceso de la traducción intersemiótica de la novela para la acción escénica creada por el Grupo Cultural *Yuyachkani*, en 2002. La investigación realizada a partir de los abordajes interdisciplinar y comparativo, dentro de los estudios de la Traducción Cultural e Intersemiótica, establece diálogos entre los estudios andinos, la literatura, las artes escénicas y la performance. Así, serán identificados los aspectos involucrados en el proceso de traducción del texto narrativo, que tiene como objetivo la manutención de la memoria colectiva, como también dar énfasis a la cultura andina a través de la representación de su cosmogonía.

Palabras-chave: Conflicto Armado Interno. Performance. Traducción Intersemiótica. Óscar Colchado Lucio. Yuyachkani.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Mamá Angélica	64
Figura 2 – Ana Correa em <i>Rosa Cuchillo</i>	64
Figura 3 – Rosa Cuchillo nos mercados andinos	71
Figura 4 – Performance Rosa Cuchillo: primeiras cenas	92
Figura 5 – A maternidade de Rosa Cuchillo	93
Figura 6 – Rosa Cuchillo diante do conflito	94
Figura 7 – Morte de Rosa Cuchillo	94
Figura 8 – Viagem de Rosa Cuchillo	95
Figura 9 – Chegada ao <i>Ukhu Pacha</i>	96
Figura 10 – O uso da vara	96
Figura 11 – Chegada ao Hanaq Pacha	97
Figura 12 – As aves na cosmovisão andina	98
Figura 13 – Ritual de cura simbólica	99

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Analogia entre o Romance e a Ação Cênica <i>Rosa Cuchillo</i>	84
Quadro 2 – Dionísio e Liborio	85
Quadro 3 – Analogia entre Mamá Angélica e Rosa Cuchillo	85
Quadro 4 – Analogia entre o Romance e a Ação cênica <i>Rosa Cuchillo</i>	87
Quadro 5 – Referência à cosmogonia andina	89

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ANFANSEP – Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú

CAI - Conflito Armado Interno

CNV – Comissão Nacional da Verdade

CVR – Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru

MRTU – Movimiento Revolucionario Túpac Amaru

PCP/SL – Partido Comunista do Peru/Sendero Luminoso

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 INTERCESSÕES ENTRE LITERATURA E TEATRO: REPRESENTAÇÕES DO CONFLITO ARMADO INTERNO DO PERU – CAI	18
2.1 O CONFLITO ARMADO INTERNO E SUAS NARRATIVAS: O RELATÓRIO FINAL DA COMISSÃO DA VERDADE	21
2.2 O CONFLITO ARMADO INTERNO E SUAS NARRATIVAS: PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA	30
2.3 O CONFLITO ARMADO INTERNO E SUAS NARRATIVAS: OS TESTEMUNHOS NA CENA TEATRAL	39
3 ROSA CUCHILLO: LITERATURA E PERFORMANCE	49
3.1. <i>ROSA CUCHILLO</i> : NARRANDO O CONFLITO	50
3.2 <i>ROSA CUCHILLO</i> : ENCENANDO O CONFLITO	62
3.3 <i>ROSA CUCHILLO</i> VAI AOS MERCADOS	71
4 TRADUZIR PARA DIFUNDIR A MEMÓRIA	77
4.1 TRADUZIR <i>ROSA CUCHILLO</i>	80
4.2 TRADUZIR COSMOGONIAS	90
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS	107
ANEXOS	112
ANEXO A – TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA	113
ANEXO B – TRADUÇÃO DO TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA	120
ANEXO C – ROTEIRO DA AÇÃO CÊNICA <i>ROSA CUCHILLO</i>, CEDIDO PELO GRUPO <i>YUYACHKANI</i>	126
ANEXO D – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO DA AÇÃO CÊNICA <i>ROSA CUCHILLO</i>, DE <i>YUYACHKANI</i>	128
ANEXO E – TRADUÇÃO DA TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO DA AÇÃO CÊNICA <i>ROSA CUCHILLO</i>, DE <i>YUYACHKANI</i>	131

1 INTRODUÇÃO

Na presente Dissertação, apresentamos os resultados das investigações desenvolvidas inicialmente no grupo de pesquisa NUEEPA – Núcleo de Estudos e Escrituras Performáticas Andinas e aprofundadas durante o Mestrado. Este texto versará sobre uma pesquisa realizada na área dos Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica, tendo como título: *Rosa Cuchillo, de Oscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru*.

As duas obras que constituem o objeto da pesquisa têm como contexto temático o período do Conflito Armado Interno vivenciado no Peru. A Dissertação apresenta uma reflexão sobre a importância da memória coletiva¹ peruana e suas representações na Literatura e no Teatro. Com este trabalho pretendemos contribuir para o conhecimento de outras culturas, especificamente conhecimentos relacionados às culturas andinas e também mostrar como as diferentes produções artísticas aqui estudadas as representam e se complementam.

A escolha do tema deu-se a partir do desejo de conhecer os processos envolvidos na criação da ação cênica *Rosa Cuchillo* (a qual tive acesso através da ação cênica registrada em vídeo², na plataforma digital *Youtube*), do Grupo Cultural *Yuyachkani*, a partir do romance homônimo de Óscar Colchado Lucio, *Rosa Cuchillo*, publicado em 1997 e de como ele, o livro, evidencia o sofrimento marcado pela violência que afetou milhares de pessoas em todo país, principalmente as mulheres. Através do teatro, a narrativa do romance ganhou mais expressividade, dando ênfase à história da protagonista Rosa Cuchillo que assim como muitas mães do Peru perderam seus filhos em consequência do conflito.

O livro *Rosa Cuchillo* apresenta uma narrativa ficcional na qual a protagonista Rosa Wanka representa as inúmeras mães camponesas que perderam os seus filhos durante o período do Conflito Armado Interno no Peru. Ela sai à procura de seu filho Liborio (que estando junto com os guerrilheiros foi morto naquele momento) e sua busca incansável estende-se até o mundo dos mortos, local onde empreenderá uma longa trajetória envolvida pelos elementos pertencentes à cosmogonia andina – enfatizados pelo autor durante toda a narrativa.

O grupo cultural peruano *Yuyachkani* desenvolveu em 2002 essa ação cênica, inspirados pelo romance *Rosa Cuchillo*, com o intuito de trazer à memória da população o momento

¹ Em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricœur (2007, p. 105 - 142) apresenta uma análise sobre as noções de memória individual e memória coletiva, estabelecendo uma relação de complementaridade entre elas, pois uma não é independente da outra. A partir do momento em que acesso minhas memórias evoco juntamente com elas as relações afetivas que estabeleci com familiares e amigos no passado. Podemos pensar, assim, que a memória coletiva é construída por memórias individuais. Dessa forma, em nosso estudo, a memória coletiva está relacionada à reunião de memórias individuais relacionadas aos episódios de violência vivenciados pelos afetados do CAI, como também por seus familiares.

² Vídeo disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>>. Acesso em 20 jan. 2018.

traumático que vivenciaram no passado, para que não mais se repetisse, e também dialogando com os trabalhos da Comissão da Verdade e Reconciliação (CVR). O grupo, em especial a atriz Ana Correa, inicia o processo criativo da ação cênica, tendo também como inspiração os testemunhos de experiências reais vividas pelas mães e mulheres membros da ANFASEP (Associação Nacional de Familiares de Sequestrados Detidos e Desaparecidos do Peru). A ação cênica *Rosa Cuchillo* foi criada para ser encenada, a princípio, nos mercados de *Ayacucho* e em locais públicos, a fim de aproximar o público transeunte do teatro, como também fazer com que o espectador desenvolvesse uma reflexão diante da ação cênica ou que se deixasse afetar por ela.

A metodologia utilizada neste trabalho foi desenvolvida através de uma abordagem interdisciplinar, partindo não somente dos estudos literários e de tradução cultural e intersemiótica, mas também com a contribuição de outras áreas do conhecimento que foram úteis para o cotejamento do objeto de estudo, como teorias dos Estudos Culturais, a História e a Antropologia, além das Artes Cênicas e dos estudos da Performance. Foi realizado um estudo bibliográfico especializado sobre estudos andinos, que serviu como base inicial da pesquisa e, por fim, um estudo comparativo, pois foram levados em consideração a produção cênica, os elementos do romance e de outras textualidades, fazendo uma analogia entre eles e buscando identificar quais elementos foram mantidos ou substituídos durante o processo de tradução intersemiótica.

Os referenciais teóricos da pesquisa estão sedimentados na área de estudos sobre a performance: como Taylor (2013), Rubio Zapata (2008, 2011) Schechner (2006), Rojo (2003), Cohen (2002), Ravetti (2002) e Caballero (2011); estudos sobre teoria teatral e teatro político: Brecht (2005), Boal (1991), Lehmann (2007), Rojo (2016); os estudos andinos e de ciências sociais: Degregori (2015), Denegri (2004, 2016), Sánchez Garrafa (2014), Jelin (2002), Silva Santisteban (2008, 2017), Pérez Orozco (2011), Cornejo Polar (2003), Portocarrero (2012), Ricoeur (2007), Rubio Zapata (2008) e, principalmente, teóricos da área de estudos da tradução: Plaza (2003) e Pavis (2008).

O roteiro do espetáculo seguido pela atriz Ana Correa foi gentilmente cedido pelo grupo *Yuaychkani*. Esse material foi de grande relevância como base de análise da tradução da ação cênica quando estabelecida uma analogia entre ele, o romance *Rosa Cuchillo* e o testemunho de Angélica Mendoza de Ascarza, a Mamá Angélica.

Iniciamos um estudo mais aprofundado sobre o trabalho de *Yuyachkani* a partir desta pesquisa, conhecendo a ação cênica *Rosa Cuchillo* através do vídeo disponibilizado na plataforma *Youtube*. Utilizamos como fonte para a análise da tradução intersemiótica o texto

espetacular apresentado pela atriz Ana Correa nesse vídeo. Sendo assim, optamos por seguir a narrativa da atriz presente em tal arquivo (dessa forma, não foi usado como base o roteiro cedido por esse diferenciar-se um pouco da versão do vídeo). Tanto o roteiro do grupo, quanto a transcrição do vídeo, realizada por mim, e o testemunho de Mamá Angélica, estarão disponibilizados nos Anexos desta Dissertação.

Pretendemos, como resultado desta pesquisa, oferecer uma contribuição significativa para os Estudos de Tradução Cultural e Intersemiótica, para os estudos andinos realizados no Brasil e para os estudos sobre o teatro de *Yuyachkani*, evidenciando seus aspectos e sua capacidade de materializar com eficácia o texto narrativo de Óscar Colchado Lucio. Também ampliarei a relevância dos estudos sobre literaturas e culturas andinas, uma vez que será fortalecida a importância da cultura peruana através do romance e da ação cênica. Abordamos, aqui, produções literárias e teatrais de grande riqueza, principalmente para o leitor/espectador latino americano, que tem sua história marcada por conflitos civis, guerras internas e golpes de Estado.

A dissertação possui, além desta Introdução, outros três capítulos, que serão divididos cada um em subitens. No primeiro capítulo após a Introdução, é apresentado o tema: “Intercessões entre literatura e teatro: representações do Conflito Armado Interno do Peru.” Lá, apresentamos um panorama das produções literárias e teatrais realizadas durante e no contexto imediatamente posterior ao Conflito Armado Interno do Peru e que fazem alusão a esse período como eixo temático.

É estabelecida uma relação entre o modo como a literatura produzida durante o CAI foi importante para as produções teatrais a ele posteriores, ao mesmo tempo em que fazemos um breve percurso histórico sobre esse período, sinalizando as especificidades do contexto de constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru – CVR – como uma fase de reconstituição desse passado recente. Assim, esse capítulo está dividido nos seguintes itens:

- **O Conflito Armado Interno e suas narrativas: o Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação**, em que fazemos alusão à constituição da CVR e à divulgação de seu Relatório Final, sinalizando de que forma esse documento tornou-se uma referência sobre os acontecimentos desde a perspectiva dos afetados pela violência.
- **O Conflito Armado Interno e suas narrativas: primeiras representações da violência na literatura**, no qual apresentamos um breve panorama das primeiras narrativas literárias que trazem o tema da violência do CAI a fim de expor quem eram os autores e como esse tema era abordado a partir da literatura, a exemplo da novela *Rosa Cuchillo*, publicada em 1997 e que, ao trazer como protagonista uma mulher,

dialogava com temáticas próprias do período do CAI, como o sequestro, o desaparecimento coercitivo de pessoas e a mobilização de familiares, sobretudo das mães de jovens desaparecidos.

- **O Conflito Armado Interno e suas narrativas: os testemunhos na cena teatral**, por meio do qual expomos o modo como o tema do conflito foi representado no teatro produzido após o CAI, especificamente, na ação cênica *Rosa Cuchillo*, tendo como base o texto literário, como também o testemunho daqueles que foram afetados pela violência, pensando na cena teatral como instrumento de confirmação e resistência da memória coletiva dos acontecimentos.

No capítulo 3, é apresentado o tema “*Rosa Cuchillo: Literatura e performance*”. Nesse momento, é feita uma análise de como o texto narrativo, o romance, serviu de base para a produção da ação cênica do grupo *Yuyachkani*. Será discutida a relevância do romance como principal referência temática na construção da ação cênica caracterizada por elementos da performance. Assim, esse capítulo está dividido nos seguintes itens:

- ***Rosa Cuchillo: narrando o conflito*** – aqui veremos o romance e as potencialidades da narrativa, os quais são apresentados juntamente com o tema do conflito armado interno, as especificidades da cultura andina e sua cosmogonia. Será importante conhecer, também, a relevância das experiências vividas pelas mulheres da ANFASEP nesse período, em especial o testemunho de Angélica Mendoza, a Mamá Angélica, que inspira a narrativa e a ação cênica da atriz Ana Correa como a personagem *Rosa Cuchillo*.
- ***Rosa Cuchillo: encenando o conflito*** – nesse item será apresentada a ação cênica *Rosa Cuchillo* produzida pelo grupo cultural *Yuyachkani*, a partir da qual trabalharemos com os conceitos próprios da Performance e alguns insumos teóricos sobre teatro político, teatralidade, rito e incorporação.
- ***Rosa Cuchillo vai aos mercados*** – expomos uma análise do processo de tradução intersemiótica do romance, a partir das teorias da tradução intersemiótica, tendo como base teórica os estudos desenvolvidos por Plaza (2003) e Pavis (2008).

No quarto e último capítulo vemos o tema “Traduzir para difundir a memória.” Analisamos o processo da tradução intersemiótica como instrumento de manutenção da memória, em especial da memória andina peruana, a qual é salientada através da ação cênica de *Yuyachkani*, com o intuito de trazer ao espectador a reflexão dos fatos ocorridos em seu passado histórico. Sendo assim, o quarto capítulo traz os seguintes elementos:

- **Traduzir *Rosa Cuchillo***, no qual é abordada a análise da tradução intersemiótica, quais os mecanismos utilizados no processo e quais aspectos do romance foram mais salientados em detrimento de outros, como também a influência das memórias e subjetividades dos criadores na construção da ação cênica.
- **Traduzir *Cosmogonias***, em que apresentamos o processo criativo da ação cênica de *Yuyachkani*, que tem como foco principal não somente os processos de reconstituição da memória traumática postos em cena, mas enfatizam a cosmogonia andina, dando ampla atenção a esses aspectos na performance do romance.

Por último, nas Considerações Finais, retomamos as principais discussões desenvolvidas ao longo dos capítulos, a fim de apresentar de modo sucinto os resultados alcançados na totalidade dos estudos e sinalizar possíveis desdobramentos.

A dissertação está construída através das etapas antes apresentadas, tendo como intuito o resultado de uma pesquisa significativa, que, baseada nos aspectos da tradução intersemiótica, dará uma visibilidade mais ampla aos estudos andinos realizados no Brasil. O romance *Rosa Cuchillo* expõe de maneira magistral a realidade vivenciada num passado histórico marcado pela dor e pela violência contra a população camponesa do Peru. E, através da performance presente na ação cênica apresentada por *Yuyachkani*, esse passado ganhou ainda mais visibilidade e força, pois a ação cênica evoca com uma grande expressividade esse triste episódio.

Trazer à memória esses fatos, com o intuito de que não mais fossem esquecidos e repetidos, fez com que a sua tradução se tornasse mais um elemento relevante na manutenção da memória coletiva do país. Compreendemos, assim, que a pesquisa realizada contribui para os estudos literários e para o rompimento das barreiras que foram construídas ao longo do tempo entre as culturas ameríndias, que resultam na criação de estereótipos que diminuem a nossa compreensão do outro como ser repleto de potencialidades a serem descobertas.

2 INTERCESSÕES ENTRE LITERATURA E TEATRO: REPRESENTAÇÕES DO CONFLITO ARMADO INTERNO DO PERU – CAI

O Peru vivenciou momentos de barbárie durante um longo tempo, precisamente vinte anos (1980-2000). Esse período de Conflito Armado Interno – doravante CAI – transformou o interior do país, as zonas rurais andinas, devastando populações e famílias de camponeses que já conviviam num ambiente de vulnerabilidade social e condições de vida precárias. Conforme expõe Carlos Iván Degregori (2004, p. 1) as comunidades indígenas que viviam nessas regiões além de conviverem nessas situações de descaso por parte do Estado ainda tinham que lidar com a discriminação étnica que sofriam por parte da sociedade peruana urbana, e residente de outras regiões, sobretudo o litoral. Dessa forma, os camponeses, falantes do quéchua, viviam um duplo preconceito em seu país: o social e o racial.

Nesse sentido, inspirados pelo discurso instituído pelo então professor universitário Abimael Guzmán, líder do Partido Comunista do Peru/Sendero Luminoso - PCP/SL, muitos estudantes, em sua maioria jovens, reuniram-se com a justificativa de lutar por um país com direitos iguais para todos. Filiando-se ao movimento guerrilheiro SL, esses universitários, agora já professores das escolas das comunidades camponesas, difundiam os ideais senderistas para seus alunos e esses disseminavam os seus discursos por toda a população, afirmando que teriam seus direitos básicos atendidos através da luta armada.

Assim, seguiram com esse pretexto grupos de camponeses que residiam em várias cidades da região andina (principalmente das regiões *Cusco-Apurímac* e *Região Ica-Ayacucho*), tais como *Huanta*, *Apurímac*, *Huancavelica* e *Ayacucho*, difundindo os propósitos senderistas, convocando a população para fazer parte do movimento liderado por Guzmán. “O recrutamento no grupo foi tanto voluntário como forçado, e centrou-se principalmente nas zonas rurais que haviam sido em grande medida abandonadas pelo Estado.”³ (ALCALDE, 2014, p.76). Aqueles, porém, que se recusavam a participar da guerra interna, em seguir os ideais senderistas, colocavam-se em oposição ao SL, sendo por eles considerados a favor do Governo.

As Forças Armadas do Estado, por sua vez, reagiram violentamente contra aqueles que se aliaram aos senderistas. Dessa forma, os camponeses viram-se em meio ao fogo cruzado, sofrendo as terríveis represálias de ambos os lados e as piores punições possíveis tendo seus direitos civis e humanos violados. Tortura, mortes, mulheres violentadas, crianças órfãs, sequestros. Esse passou a ser o cenário comum vivenciado pelos habitantes dessas regiões,

³“El reclutamiento en el grupo fue tanto voluntario como conminatorio, y se centró principalmente en las zonas rurales que habían sido en gran medida abandonadas por el Estado.” (As traduções das citações utilizadas em todo o texto foram feitas por mim. As citações originais, em espanhol, serão apresentadas ao pé de página).

principalmente a região de *Ayacucho*, local onde foi registrado o maior número de assassinatos, segundo os dados do Relatório Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru – CVR.⁴

Essa grande parcela da população peruana foi testemunha de uma intensa violência no país. Conviver nesse clima de constante tensão marcou profundamente suas vidas, deixando um rastro de terror e violência em suas memórias. Porém, mesmo diante de uma situação tão problemática em que o medo e o trauma se consolidariam como sentimentos sempre presentes, houve lugar para a resistência, a busca de reparação e justiça por parte das famílias enlutadas que clamavam por respostas e, acima de tudo, praticavam uma política da memória, a fim de que jamais fossem esquecidos os momentos de massacre pelo qual passaram. Sobre isso afirma Degregori:

O Peru segue enfrentando problemas enormes e complexos; as feridas do conflito armado interno suscitadas pelo Partido Comunista do Peru-Sendeiro Luminoso não se fecharam; apesar de avanços lentos e parciais, continua o clamor pela verdade, justiça, reparações e, cada vez mais forte, por “reformas institucionais” que nos permitam pensar num país de cidadãos com instituições fortes e legítimas, reconciliado.⁵ (DEGREGORI, 2010, p. 13).

Com esse intuito de clamar por justiça, foi instaurada em 2001, logo após o fim do CAI, a Comissão da Verdade e Reconciliação no Peru (CVR), a fim de apurar os fatos ocorridos e buscar respostas sobre o conflito armado no país. Todos os episódios de violências vivenciados pelos cidadãos peruanos foram muito dolorosos, o que marcou negativamente a história do país. Diante disso, a sociedade não permaneceu omissa em face de tantas mortes e desaparecimento de pessoas. As famílias diretamente afetadas pelo conflito cobraram do Estado respostas e reparação, diante dos danos que sofreram durante os vinte anos de guerra civil, dessa vez apoiadas por uma parcela da sociedade. As informações obtidas durante a apuração da comissão trariam, dessa forma, as respostas que essas famílias tanto ansiavam, mas, é preciso ressaltar, que se tratava de uma resposta controlada pelo Estado, sendo esse também responsável pelo CAI.

É preciso recordar que uma parte dos afetados pela violência no Peru, desde o ano de 1983, estavam organizados através da ANFASEP. Essas famílias mobilizaram-se ainda durante o conflito armado para denunciar o desaparecimento de seus parentes, realizando, desde então, uma política de memória e um ativismo em prol de respostas, que seriam posteriormente e

⁴Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR, 2013, p. 15, v. 4).

⁵“El Perú sigue enfrentando problemas enormes y complejos; las heridas del conflicto armado interno desatado por el Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso no se han cerrado; a pesar de avances lentos y parciales, continua el clamor por verdad, justicia, reparaciones y, cada vez más fuerte, por “reformas institucionales” que nos permitan pensar en un país de ciudadanos, con instituciones fuertes y legítimas, reconciliado.” (DEGREGORI, 2010, p. 13).

parcialmente esclarecidas, através da publicação do Relatório Final, fruto das investigações realizadas pela CVR.

Importante chamar atenção para o fato de que utilizamos a expressão “afetado pela violência” e não “vítima”, considerando a problematização que Rocío Silva Santisteban (2008) faz deste termo no texto *Maternidad y basurización simbólica*⁶, ao falar sobre a relevância do testemunho como um veículo no qual o silenciamento de vozes subalternas é quebrado. A autora fala sobre os testemunhos coletados durante as audiências públicas promovidas pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru e apropria-se do termo “afetado” utilizado por Angélica Mendoza, a Mama Angélica. O termo é utilizado em lugar do termo “vítima”, pois esse remete a um posicionamento passivo e romantizado das populações andinas diante da violência vivenciada por elas.

Assim como parte da sociedade clamava por justiça diante da violência vivenciada no período de conflito armado no país, muitos foram os autores que intercalaram esse clamor à linguagem artística, apresentando em suas produções o cenário de terror ocorrido no Peru. Tendo como ponto de partida a preservação da memória coletiva do país e o caráter de denúncia presentes em suas obras, vários autores empenharam-se a fim de que a temática do conflito ganhasse espaço não somente entre os peruanos e peruanas, mas que ressoasse para que todos tivessem contato com as suas obras e com a memória nelas inscrita.

Entendendo ser de grande relevância o conhecimento e a reflexão sobre os aspectos relacionados ao CAI ocorrido no Peru, será apresentado a seguir um panorama sobre as narrativas que versam sobre o tema, publicadas durante e no período posterior à guerra interna. Como marco inicial de nosso estudo, será apresentado o Relatório Final da CVR, texto que representa a narrativa oficial e que a expõe reconstituindo o que sucedeu entre os anos de 1980-2000 no país.

Na sequência, serão apresentadas algumas produções artísticas que expressam, através da literatura e do teatro, as vozes dos milhares de pessoas que vivenciaram toda a violência presente naquele momento, destacando o romance e a ação cênica *Rosa Cuchillo*, objeto de estudo desta Dissertação.

⁶ O texto encontra-se no livro *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*. – Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008. Disponível em: <<http://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/990/SilvaRocio2008.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

2.1 O CONFLITO ARMADO INTERNO E SUAS NARRATIVAS: O RELATÓRIO FINAL DA COMISSÃO DA VERDADE

Períodos de conflito armado e opressões militares sempre foram constantes nos países da América Latina, ao longo da segunda metade do século XX. Governos ditatoriais, movimentos de revolta popular e guerras internas ocorreram em vários momentos da história de países como Brasil, Chile, Argentina, Bolívia, Peru, entre outros. Em meio a tudo isso, tornou-se frequente o uso da tortura como meio de coagir os indivíduos que eram considerados “perigosos” e forçá-los a fornecer informações relevantes. Muitas vezes, esses indivíduos eram cidadãos civis que não atuavam em nenhum partido político nem militavam de forma espontânea por alguma causa.

Nesses contextos, pessoas foram sequestradas, desapareceram, foram torturadas com meios brutais e cruéis, em total violação aos direitos humanos. Houve mortos em grande escala, famílias destruídas e, para aqueles que sobreviveram à morte e a todo esse horror, restaram traumas psicológicos irreversíveis. Somente diante de informações concretas, baseadas em dados verídicos e consequente identificação e punição dos culpados, os Estados, em momentos posteriores aos golpes e períodos de ditaduras, poderiam proporcionar um pouco de conforto para os familiares dessas pessoas, investigando os abusos e responsabilizando-se por garantir reparações jurídicas.

Em meio a períodos de conflito armado e repressão política estatal vemos dois tipos de agentes: por um lado àqueles que são a favor do Estado, tendo por justificativa a luta em defesa do país e de determinadas classes e, por outro lado, grupos guerrilheiros ou indivíduos que, com suas ideologias políticas e com o propósito de estabelecer um país com igualdade de direitos para todos, partem para o enfrentamento armado. Porém, ao nos depararmos com os danos causados às vidas humanas percebemos que ambos os grupos são responsabilizados pelos abusos cometidos contra pessoas que não assumiram objetivamente uma posição.

Diante disso, com o objetivo de investigar os crimes e as violações aos direitos humanos ocorridos nesses momentos de conflito, foram criadas comissões nomeadas pelos Estados a fim de apurar os crimes cometidos de forma arbitrária a grupos de pessoas e a indivíduos. Investigar os abusos cometidos durante conflitos internos, além de fazer justiça também tem como objetivo estabelecer uma política de memória, pois conforme Elisabeth Jelin, “[...] o espaço da memória é então um espaço de luta política, e não poucas vezes esta luta é concebida em termos

de luta “contra o esquecimento”: recordar para não repetir”⁷(JELIN, 2002, p. 6). Sabemos que, com o esquecimento tem-se lugar a impunidade e o “apagamento” daqueles que lutaram e perderam suas vidas em favor de interesses políticos e também daqueles que foram perseguidos por motivos direta ou indiretamente associados a esses interesses.

Dentre os países que vivenciaram conflitos armados, ditaduras e graves violações aos direitos humanos, assim como o Peru — centro das discussões estabelecidas neste trabalho — citaremos, a seguir, o Brasil, Argentina, Chile, Guatemala e Colômbia. Em cada um desses países, foram nomeadas pelos chefes de Estado equipes formadas por pessoas idôneas, responsáveis por averiguar as repressões ocorridas em seu país, tendo como principal objetivo investigar as motivações dos conflitos e suas consequências. Através de entrevistas com agentes do Estado, análise de documentos e depoimentos dos sobreviventes, os membros das comissões apresentaram à sociedade, em cerimônia oficial com o presidente de seu país, relatórios finais constando as informações apuradas durante o tempo estipulado para cada investigação.

Infelizmente, como veremos a seguir, nem todos os agentes envolvidos nesses processos históricos colaboraram com as investigações conduzidas pelas comissões. Sendo assim, algumas comissões foram mais bem sucedidas em determinados países, que em outros. Na maioria dos países citados, as comissões efetivaram-se durante os conflitos ou logo após a finalização dos mesmos.⁸ Também é importante observar que, em algumas nações, houve o apoio da sociedade, de instituições e o forte apelo por reparação e justiça a fim de se fazer política pela memória. A identificação de culpados e sua posterior condenação jurídica e moral é também uma das formas de reparação vivenciadas em alguns desses países, mostrando, assim, que a luta por justiça desempenhada por milhares de pessoas em cada um desses locais não fora em vão.

No Brasil, a Comissão Nacional da Verdade (CNV) foi instituída no ano de 2011, pela presidenta da República Dilma Rousseff, líder do país em exercício naquele período. Era seu intuito investigar as violações aos direitos humanos (das quais também foi vítima) cometidas durante os períodos de repressão militar, entre os anos de 1946-1988, referentes aos abusos contra a vida humana no Estado Novo e da Ditadura Militar, praticados por agentes do Estado. Isso só foi possível devido às constantes solicitações das famílias dos afetados pela violência

⁷“El espacio de la memoria es entonces un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha “contra el olvido”: recordar para no repetir.”

⁸Em alguns países como Argentina (1983) e Chile (1990), foi instaurada a comissão da verdade logo após o fim do conflito armado. Na Guatemala, as investigações iniciaram-se em 1994, antes da finalização do conflito armado através de acordo de paz em 1996. O Brasil foi o país que mais tardiamente estabeleceu uma comissão da Verdade, depois de passados mais de 50 anos de repressão militar no país. A Colômbia ainda está em fase de investigação, sendo essa iniciada após acordo de paz, em 2017.

que há tanto tempo exigiam respostas sobre o destino de seus familiares e esclarecimentos sobre inúmeras mortes, já que o Brasil foi o país que levou mais tempo para instalar uma comissão da verdade, passados 50 anos do golpe militar.⁹

O relatório final entregue após dois anos e meio de investigações, no ano de 2014, concluiu que “[...] a CNV teve condições de confirmar 434 mortes e desaparecimentos de vítimas do regime militar.” (CNV, 2014, v. 1, p. 963), referentes especificamente, aos 21 anos de regime ditatorial instaurado de 1964-1985. Os membros da Comissão basearam suas análises através da coleta de dados com mais de 1.121 depoimentos, como também por meio da consulta de documentos oficiais, que resultaram num relatório composto por 18 capítulos e mais de mil páginas.

Apesar dos esforços empreendidos pela comissão em busca da verdade, é válido salientar sua pouca eficácia em alguns casos, pois muitas informações permaneceram desconhecidas devido à pouca colaboração de agentes do Estado na entrega de documentos oficiais¹⁰ que atestariam um maior número de desaparecidos, mortos e vítimas de tortura. Podemos perceber que a política de memória e a punição de agentes públicos envolvidos nos crimes contra os direitos humanos não se concretizaram após as investigações apuradas pela Comissão Nacional da Verdade, devido à tardia instauração da comissão no país.¹¹

Retificando o conhecido ditado popular que diz que “o brasileiro não tem memória”, verificamos que essa questão da ditadura militar no Brasil é um assunto discutido e pesquisado por vários historiadores do país que empreendem uma luta, ainda que pouco problematizada por maior parte da sociedade brasileira, em manter viva essa história violenta do país em memória dos cidadãos mortos e/ou desaparecidos e também daqueles que foram afetados pela ditadura militar. Nos países apresentados a seguir, em oposição ao Brasil, se verá que as políticas de memória e punição dos repressores ocorreram de forma mais efetiva.

A Argentina foi um dos países da América Latina a enfrentar um curto período de repressão militar, entre os anos de 1976 a 1983. Apesar disso, os sete anos de ditadura no país resultaram em muitas pessoas mortas, torturadas e desaparecidas, sendo assim considerado um dos conflitos mais sangrentos da América do Sul. A busca por respostas, reparação e justiça,

⁹Ver Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade, disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em: 1 maio 2019.

¹⁰ Ao apresentar o número de 434 mortos/desaparecidos durante o período do regime militar brasileiro, a CNV afirma que “esses números certamente não correspondem ao total de mortos e desaparecidos, mas apenas ao de casos cuja comprovação foi possível em função do trabalho realizado, apesar dos **obstáculos** encontrados na investigação, em especial **a falta de acesso** à documentação produzida pelas Forças Armadas, oficialmente dada como destruída.” (CNV, 2014, v.1, p. 963, grifos nosso)

¹¹Disponível em: <<http://memoriasdaditadura.org.br/comissao-nacional-da-verdade-2/#a-comissao-nacional-da-verdade-no-brasil>>. Acesso em: 1 maio 2019.

teve início a partir da ação das Mães e Avós da Praça de Maio¹², grupos de mulheres que tiveram os seus filhos/netos sequestrados e desaparecidos durante o conflito. A luta dessas mulheres foi fundamental para que fosse instaurada no país, a CONADEP – Comissão Nacional sobre o Desaparecimento de Pessoas.

A CONADEP, instaurada em 1983, logo após o final do conflito, era formada por um grupo de 10 pessoas. Selecionados pelo Estado argentino os membros dessa Comissão localizaram várias prisões clandestinas e centros de torturas no país, num esforço conjunto para identificar os desaparecidos naquele período. Segundo dados da CONADEP (1984), “[...] das investigações realizadas até o momento, surge a lista provisória de 1.300 pessoas que foram vistas em algum dos centros clandestinos, antes de seu definitivo desaparecimento.”¹³

O relatório final intitulado “*Nunca Más*”, concluído em apenas nove meses de investigação, apontou que mais de 30 mil pessoas foram mortas ou desaparecidas durante a repressão militar no país. Vários agentes do Estado foram responsabilizados pelas violações aos direitos humanos e posteriormente julgados e condenados por suas ações.

No Chile também se instaurou a *Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*¹⁴ em 1990, com o intuito de investigar os crimes cometidos durante a ditadura militar no país (entre os anos de 1973-1990), sob a liderança do general Augusto Pinochet. Milhares de pessoas foram mortas ou desaparecidas, sendo que “O balanço de todo o período aponta 2.279 vítimas, das quais 164 são consideradas pela Comissão “vítimas da violência política” e 2.115 qualificadas de “vítimas de violação aos direitos humanos”.”¹⁵ (CNVR, 1991, p. 1311, v. 1/2).

Podemos observar que o Chile também foi um dos países a instaurar a comissão logo em seguida ao fim da repressão militar. Mesmo após a publicação do relatório final, no qual

¹²*Las Madres de La Plaza de Mayo* são um grupo de mulheres, ativistas que se reúnem todos os anos na Praça de Maio, em frente ao Palácio do Governo argentino, trazendo sempre à memória do país as terríveis ações ocorridas durante os sete anos de repressão militar na Argentina. Em 1977, em meio ao conflito armado e arriscando as suas vidas, elas se reuniram pela primeira vez, para exigir respostas sobre o paradeiro de seus filhos. Essas mães resistiram bravamente ao tempo e não desistem, ainda hoje, de se reunirem uma vez por semana para clamar por justiça, em nome de seus filhos que foram sequestrados ainda bebês. As ações desenvolvidas por essas mães estão disponibilizadas no site da Associação das Mães da Praça de Maio <<http://madres.org/>>. Acesso em 2 maio de 2019. Já *As Abuelas de la Plaza de Mayo* buscam recuperar o seus netos que foram doados clandestinamente para outras famílias. Esses netos foram, de certa forma, os filhos das mães que tiveram os seus filhos em cativeiro e não mais foram vistas por seus familiares. Sobre as Avós da Praça de Maio ver: <<https://www.abuelas.org.ar/>>. Acesso em: 2 maio de 2019.

¹³de las investigaciones realizadas hasta el momento, surge la nómina provisoria de 1.300 personas que fueron vistas en alguno de los centros clandestinos, antes de su definitiva desaparición.” Ver Relatório final da CONADEP disponível em: <<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>>. Acesso em: 2 mai. 2019

¹⁴O Relatório final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Chile encontra-se disponível em: <<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/informe-rettig.htm>>. Acesso em: 2 maio 2019.

¹⁵“O balanço de todo o período aponta 2.279 vítimas, das quais 164 são consideradas pela Comissão “vítimas da violência política” e 2.115 qualificadas de “vítimas de violação aos direitos humanos.”

são apresentadas as investigações obtidas através de nove meses de trabalho, foram ainda instauradas outras três comissões no país com o objetivo de complementar e investigar minuciosamente as informações que não ficaram suficientemente esclarecidas nessa comissão. Foram elas: a *Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación* (1992), a *Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura* (2003) e a *Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura* (2010).

Motivada por interesses econômicos, a Guatemala também sofreu, entre os anos de 1960-1996, os impactos do conflito armado em seu país. A ação comandada pelos EUA, através da exploração agrícola foi a responsável por causar a morte de milhares de pessoas, principalmente de indígenas da etnia Maia. Com o intuito de investigar os excessos cometidos e os crimes contra os direitos humanos ocorridos naquele período foi instaurada em 1994 a *Comisión para el Esclarecimiento Histórico* (CEH), que durante um ano e meio investigou a verdade dos fatos.

O relatório final, intitulado “*Guatemala Memoria del Silencio*”¹⁶ reúne nas suas páginas os dados levantados através das investigações realizadas e expõe as violações aos direitos humanos cometidas contra a população. Torturas, desaparecimentos e mortes brutais são evidenciados com os testemunhos dos sobreviventes e familiares dos afetados. “A Comissão para o Esclarecimento Histórico estima que em termos muito aproximados tiveram lugar mais de 160.000 execuções e 40.000 desaparecimentos”. (CEH, 1999, p. 73).¹⁷ A busca por reparação ocorreu de forma não tão efetiva na Guatemala, pois a Comissão teve pouco apoio do Estado durante as investigações. Diante disso, não houve uma forte ação judicial na punição dos agentes públicos envolvidos no conflito.

O mais recente país da América do Sul a instaurar uma comissão da verdade foi a Colômbia. A Comissão para o Esclarecimento da Verdade, da Convivência e da não Repetição¹⁸ investigará os crimes cometidos em violação aos direitos humanos, durante o período de

¹⁶ O relatório Final *Guatemala Memoria del silencio* está disponível em: <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>>. Acesso em 10 abr. 2019.

¹⁷ “La CEH estima que en términos muy aproximados tuvieron lugar más de 160,000 ejecuciones y 40,000 desapariciones”. O Relatório final da CEH encontra-se disponível em: <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

¹⁸ A *Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición* está comprometida com as vítimas, em trazer respostas para aqueles que vivenciaram momentos de violência extrema no país. Serão analisados tanto os testemunhos das vítimas, quanto dos agentes públicos e dos guerrilheiros envolvidos nas mortes e desaparecimentos ocorridos. É formada por 11 membros comprometidos unicamente com a busca da verdade e reparação dos danos causados à população afetada pelos conflitos. A organização da comissão e os mecanismos

conflito militar no país, liderado pelas FARC-EP — Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – Exército do Povo e agentes do Estado. Os trabalhos foram iniciados em 2018 e os membros da Comissão terão o prazo de três anos e meio para investigar e esclarecer à população colombiana os fatos ocorridos e que culminaram com inúmeras mortes e desaparecimentos.

Após esta breve apresentação dos contextos políticos vividos em alguns países latino-americanos e de como foram desenvolvidas as investigações das violações aos direitos humanos, praticadas durante os períodos de conflito armado e ditaduras em cada um deles, irei concentrar-me de forma mais aprofundada no CAI, ocorrido no Peru, tema que perpassa toda esta dissertação. No entanto, o processo vivido pelo Peru não pode ser pensado de forma isolada em relação aos países da América Latina que também o viveram. Para a qualidade das reflexões que desejamos apresentar, é essencial perceber a história do Peru associada à de seus países vizinhos, marcados pela experiência colonial, pelo subdesenvolvimento estrutural e pela violência de uma política estatal enraizada na autoridade do capital.

O Peru, um dos países latino-americanos a vivenciar um longo período de conflito armado e conseqüente violação aos direitos humanos, também teve a sua comissão da verdade, a CVR - *Comision de la Verdad y Reconciliación del Perú*.¹⁹ O objetivo era esclarecer, por meio de investigações e audiências públicas, o que ocorreu durante os vinte anos de CAI (1980-2000), como também investigar as causas do conflito, os agentes envolvidos, as regiões mais atingidas, o paradeiro dos desaparecidos, o número de mortos, os atos de tortura praticados pelos guerrilheiros e pelos agentes do Estado.

Além da busca pela verdade, ou seja, pelos esclarecimentos de episódios de violência durante o CAI e de respostas sobre o destino de pessoas desaparecidas e de reparação aos sobreviventes, a CVR enfatizou a ideia de Reconciliação. Sendo essa uma particularidade da comissão peruana (e da chilena, como vimos anteriormente), a noção de reconciliação é fundamentada na tentativa de reatar os elos rompidos entre os peruanos e peruanas, a partir do momento em que, diante da perda de tantos cidadãos e famílias no país, toda a nação foi ferida. Enquanto uma parcela da população sofria os horrores do conflito, outra parte vivia alheia a isso. Diante disso, a CVR entendeu ser necessário reaproximar a sociedade peruana e que todos assumissem, principalmente o Estado, sua parcela de responsabilidade diante do que ocorreu no país. Assim a CVR afirma que,

que estão sendo utilizados estão disponíveis em <<http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/Documents/informes-especiales/comision-verdad-proceso-paz/index.html>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

¹⁹ O Relatório final da *Comision de la Verdad y Reconciliación del Perú* encontra-se disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

Tomar consciência da magnitude do dano causado a nossa sociedade deve levar-nos a assumir parte da responsabilidade, ainda quando esta possa e deva ter graus diferentes. Não só a ação direta dos protagonistas, como também a cumplicidade silenciosa ou a negligência de muitos contribuíram, do seu modo, a promover a destruição de nossa convivência social. Devemos reconhecer, pois, a natureza ética do compromisso pela reconciliação, isto é, devemos admitir que as coisas poderiam ocorrer de outra maneira e que muitos não fizemos o suficiente para que fosse assim. (CVR, 2003, p. 13, v. IX)²⁰

As informações apresentadas no relatório final deixaram evidentes o descaso das autoridades e o horror vivido por inúmeras famílias das zonas de conflito.²¹ Além disso, revelou-se também torturas, mutilações, privação de liberdade e ameaças a indivíduos. Seus dados colaboraram para que todo o cidadão peruano tivesse conhecimento pleno da crueldade daquele momento histórico, solidarizando-se com os afetados.

Segundo dados do relatório final da CVR (2003),

A história do Peru registra mais de um episódio difícil, penoso de autêntica prostração nacional. Mas, com segurança, nenhum deles merece estar marcado tão fortemente com o selo da vergonha e da desonra como o fragmento da história que estamos obrigados a contar nestas páginas. As duas décadas finais do século XX são – é difícil dizer sem rodeios – uma marca de horror e de desonra para o Estado e a sociedade peruana. Pediram-nos para investigar e tornar pública a verdade sobre os vinte anos de violência de origem política iniciadas no Peru em 1980. Ao fim de nosso trabalho, podemos expor essa verdade com um dado assustador e ao mesmo tempo insuficiente: a Comissão da Verdade e Reconciliação concluiu que o número mais provável de vítimas fatais nessas duas décadas supera os 69 mil peruanos e peruanas mortos ou desaparecidos nas mãos das organizações subversivas ou por obra de agentes do Estado. (CVR, 2003, p. 13, v. I Prefacio).²²

A conclusão apresentada pela comissão revela um número assustador de mortos durante o conflito. As famílias dessas pessoas clamaram por respostas e pela identificação e punição dos culpados. Os dados colhidos ao longo das investigações da CVR foram apresentados em

²⁰“La toma de conciencia de la magnitud del daño causado a nuestra sociedad debe llevarnos a todos a asumir parte de la responsabilidad, aun cuando ésta pueda y deba diferenciarse según grados. No sólo la acción directa de los protagonistas, sino también la complicidad silenciosa o la desidia de muchos han contribuido a su manera a promover la destrucción de nuestra convivencia social. Debemos reconocer, pues, la naturaleza ética del compromiso por la reconciliación, es decir, debemos admitir que las cosas pudieron ocurrir de otra manera y que muchos no hicimos lo suficiente para que así fuese.”

²¹ De acordo com o levantamento da CVR “Esa violencia, que afectó a todos los peruanos, se encarnizó principalmente en la población rural de los andes, la que ha sido históricamente la más postergada y excluida en el Perú.” (CVR, 2003, p. 19, Introdução).

²²La historia del Perú registra más de un trance difícil, penoso, de autêntica postración nacional. Pero, con seguridad, ninguno de ellos merece estar marcado tan rotundamente con el sello de la vergüenza y el deshonor como el fragmento de historia que estamos obligados a contar en estas páginas. Las dos décadas finales del siglo XX son —es forzoso decirlo sin rodeos— una marca de horror y de deshonra para el Estado y la sociedad peruanos. Se nos pidió investigar y hacer pública la verdad sobre los veinte años de violencia de origen político iniciados en el Perú en 1980. Al cabo de nuestra labor, podemos exponer esa verdad con un dato abrumador y al mismo tiempo insuficiente: la Comisión de la Verdad y Reconciliación ha concluido que la cifra más probable de víctimas fatales en esas dos décadas supera los 69 mil peruanos y peruanas muertos o desaparecidos a manos de las organizaciones subversivas o por obra de agentes del Estado.

agosto de 2003 e sucederam num documento oficial no qual são expostos os resultados das investigações.

O Relatório Final é um documento composto por nove volumes, sendo esses divididos em quatro partes. Do volume I-VII é apresentado como tema “Os Processos, os feitos e as vítimas”; esta parte está subdividida em 4 seções. O volume VIII apresenta a segunda parte e tem como temática “Os fatores que fizeram possíveis a violência”, enquanto a terceira parte traz como tema: “As sequelas da violência.” O volume IX traz a quarta e última parte que tem como tema “As Recomendações da CVR em direção a um compromisso nacional pela reconciliação.” Cada uma dessas partes está dividida entre dois a quatro capítulos. Ao final do relatório, são apresentados também seis anexos com informações complementares às investigações.

Uma das informações mais relevantes foi a conclusão de que a maior parte dos abusos e violência cometidos nesse período foram atribuídos em sua maioria aos agentes da Força Nacional, sendo assim de total responsabilidade do Estado o grande número de torturas e crimes praticados durante o conflito armado:

Sobre 6,443 atos de tortura ou outros tratamentos e penas cruéis, inhumanos e degradantes registrados pela CVR, a porcentagem mais alta (75%) corresponde a ações atribuídas a funcionários do Estado ou pessoas que atuaram sob sua autorização. (CVR, 2003, p. 183, v VI. Cap. I).²³

A CVR tinha como prioridade dar atenção aos afetados diretamente pela violência, por entender serem eles os principais prejudicados pelo CAI. Ganhou ênfase durante o período de investigações da comissão o relato dessas pessoas através da participação delas em Audiências Públicas, reuniões oficiais que contavam com a presença de representantes do Estado, da população peruana, como também da imprensa. Durante as audiências, foram narradas as experiências vivenciadas pelos habitantes das regiões andinas, afetados pela violência, potencializando com isso as vozes dessas pessoas, com narrativas carregadas de dor, por terem sido testemunhas oculares e sobreviventes de episódios violentos, nos quais perderam entes queridos ou sofreram danos na própria pele.

Muitos testemunhos foram relatados nas línguas maternas das famílias de vítimas fatais, entre elas o quéchua, havendo assim um cuidado por parte da CVR em manter a originalidade e veracidade dos depoimentos. Esses eram traduzidos durante as audiências, a fim de que os ouvintes pudessem compreender os testemunhos ali expostos. Há de se refletir também na

²³“Sobre 6,443 actos de tortura y otros tratos o penas crueles, inhumanos o degradantes registrados por la CVR, el porcentaje más alto (75%) corresponde a acciones atribuidas a funcionarios del estado o personas que actuaron bajo su autorización.”

ênfase à valorização da cultura desses povos, pois, a partir do momento em que se faz necessário ouvi-los em seu idioma e em seus lugares de origem (as audiências foram realizadas em distintas cidades localizadas em regiões afetadas pelo conflito), evidencia-se com essa atitude o cumprimento mínimo de um dever e de uma dívida do Estado para com esses sujeitos: o de reconhecer sua diferença linguística e cultural, dando espaço a que sujeitos falantes do quéchua e de outros idiomas tivessem seus testemunhos assegurados.

Ao falar sobre a relevância dos testemunhos como instrumento de fortalecimento da memória, Jelin (2002) ressalta o importante papel desempenhado por aqueles que dialogam e se dispõem a escutar relatos traumáticos de pessoas que vivenciaram guerras e a extrema violência. Podemos, assim, associar o seu pensamento à ação das Audiências Públicas realizadas durante a CVR. Foi de vital importância a abertura do Estado às vítimas do conflito, pois “quando se abre o caminho ao diálogo, quem fala e quem escuta começam a nomear, a dar sentido, a construir memórias. Mas, se necessitam de ambos, interagindo num cenário compartilhado.”²⁴ (JELIN, 2002, p. 84).

A CVR, assim como as demais comissões formadas nos países latino-americanos afetados por conflitos armados e opressão política, tiveram como principal propósito buscar a verdade sobre os fatos ocorridos nos crimes de violação aos direitos humanos. A investigação e esclarecimento dos episódios de violência representavam uma tentativa de reparação simbólica aos familiares dos afetados pela violência, embora outros agentes e pacientes da violência tivessem um espaço de enunciação restrito²⁵.

Podemos concluir que a CVR peruana foi um importante instrumento, no qual a voz do sujeito andino foi ouvida, num momento de transição democrática no país. Com a ênfase dada aos afetados da guerra interna, abriram-se caminhos para uma luta e ativismo constantes dos

²⁴ “cuando se abre el camino al dialogo, quien habla y quien escucha comienzan a nombrar, a dar sentido, a construir memorias. Pero se necesitan ambos, interactuando en un escenario compartido.”

²⁵Tendo como foco principal o Relatório Final da CVR, cabe salientar que, após a sua publicação, houve versões alternativas de relatórios que traziam à tona os argumentos dos membros do Sendero Luminoso (SL) e das Forças Armadas do Peru (FA), nos quais apresentam-se o ponto de vista de ambos, diante das informações apresentadas pela Comissão. Apontados como os principais agentes da violência e sendo que nem todos foram ouvidos durante as audiências da CVR, eles sentiram-se no direito de publicar um relatório com “as suas verdades”. Os membros do SL fundaram em 2009 o MOVADDEF - *Movimiento por la Amnistía y los Derechos Fundamentales*, no qual se defendem, diante da acusação de terrorismo expressa pelo Estado. O site com informações do grupo estão disponíveis em: <<http://www.movadef.net/>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

Os membros das Forças Armadas, por sua vez, criaram a ADDCOT - *La Asociación Defensores de la Democracia Contra el Terrorismo*, saindo em defesa dos militares, agentes do estado apontados como causadores das inúmeras mortes durante o conflito. Em seu relatório intitulado *Omissiones a la Verdad ¿Y la Reconciliación?* os militares questionam as informações apresentadas pela CVR. O documento está disponível em: <<http://defensoresdelademocracia.org/libros/OMISIONVERDAD.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

mesmos, sempre em prol da manutenção da política de memória no Peru. Vemos isso através de movimentos sociais e artísticos, nos quais o tema do CAI ainda se mantém presente.

Podemos considerar, assim, o relatório produzido pela CVR como o primeiro documento narrativo que traz consigo o tema do conflito armado no país com suas complexidades e espaços de fala destinados aos sujeitos andinos afetados pela violência.²⁶ Nele, são identificados os agentes que o provocaram, os sujeitos envolvidos e os afetados diretamente pela violência como os personagens principais dessa história real. A junção de todos esses atores sociais representa a complexidade do acontecimento histórico ocorrido no período, como também uma triste realidade que ganhará visibilidade, como veremos a seguir, através da literatura e do teatro.

2.2 O CONFLITO ARMADO INTERNO E SUAS NARRATIVAS: PRIMEIRAS REPRESENTAÇÕES DA VIOLÊNCIA NA LITERATURA

Um dos importantes papéis desempenhado pela literatura é sua potencialidade em representar o mundo e as relações humanas com suas complexidades. Seja no contexto de realismo ou no âmbito ficcional, a produção literária consegue dar voz a sujeitos de todas as classes sociais e nacionalidades, valorizando diferentes culturas e sendo também um espaço de denúncia e resistência. Segundo Todorov,

As verdades desagradáveis – tanto para o gênero humano ao qual pertencemos quanto para nós mesmos – tem mais chances de ganhar voz e ser ouvidas numa obra literária do que numa obra filosófica ou científica. (TODOROV, 2012, p. 80)²⁷

Trazer questões reais, acontecimentos históricos dando voz aos menos favorecidos, afetados de certa forma pelo sistema opressor é algo bem presente na literatura atualmente produzida desde a segunda metade do século XX até aqui. Com isso, vemos uma “[...] representação artística que se dispõe a reproduzir aspectos do mundo referencial, como matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz” (PELLEGRINI, 2007, p. 137).

O campo literário canônico tradicional abriu-se para o novo, deixando de lado o seu apego ao “belo” e enchendo suas páginas de luta, busca por justiça e sangue impregnado nas vozes de seus personagens que descrevem seus dramas individuais, como também problemas

²⁶ Em oposição a CVR, que deu voz ao sujeito andino, em 1983 foi instaurada a *Comisión Investigadora de los Sucesos de Uchuraccay*, na cidade de Uchuraccay, logo após o assassinato de oito jornalistas na região, a qual responsabilizou os camponeses por esse crime. Seu relatório foi publicado um mês depois envolto em grandes controvérsias e uchuraccaynos mortos. Sendo assim, esse foi mais um dado a ser esclarecido posteriormente pela Comissão da Verdade e Reconciliação. (CVR, 2003, p. 121, v. V).

²⁷Citação disponível no livro *A Literatura em perigo*, no qual o autor fala sobre a relevância da literatura.

coletivos que representam a dor de milhares de comunidades. Segundo Jacques Rancière (2010)²⁸, essa descrição dramática funciona no romance realista como um elemento que evidencia o caráter social da obra, no qual nos é apresentada uma narrativa não mais presa aos moldes tradicionais, mas evidenciando as ações de pessoas comuns que sofrem, choram, angustiam-se, carregam traumas.

O tema do CAI do Peru fez-se presente em diversas produções literárias peruanas, através do trabalho de vários autores. Sendo um assunto que marcou tão ativamente a história do país, ele está representado em algumas obras que expõem de forma marcante o protagonismo de sujeitos andinos, dando-lhes voz a partir do momento em que a história passa a ser narrada sob seu ponto de vista, sendo assim fortemente valorizada a sua cultura.

Esse fenômeno pode ser debatido a partir do conceito de literatura heterogênea de Antonio Cornejo Polar²⁹ que fala sobre o caráter múltiplo, transcultural e híbrido da literatura latino-americana, em especial da literatura produzida nos Andes, em que “se cruzam dois ou mais universos socioculturais” e a voz nativa é potencializada através da oralidade ou outros sistemas de escritura presente nessas narrativas. Vemos na literatura heterogênea a representação de um sujeito andino plural. Sendo assim, é pertinente que a sua narrativa também expresse essa diversidade. Isso é problematizado por Cornejo Polar quando questiona,

Realmente podemos falar de um sujeito latino-americano único, totalizador? Ou deveríamos nos atrever a falar de um sujeito que efetivamente está feito da instável quebra e interseção de muitas identidades diferentes, oscilantes e heterogêneas? (CORNEJO POLAR, 2003, p. 14)³⁰

Assim, são apresentadas as especificidades dos sujeitos andinos, considerando a diversidade de seus costumes e, principalmente, trazendo para a narrativa elementos pertencentes à sua oralidade e cosmogonias. Dessa forma, nas obras que serão aqui apresentadas, identificaremos a heterogeneidade literária desenvolvida por Cornejo Polar, como também veremos como o tema do CAI se mostra nestas narrativas. São elas: *El cuento peruano*

²⁸Jacques Rancière. “*O efeito de realidade e a política da ficção*”. Texto disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018. Aqui o autor fala sobre a abertura do cânone literário as novas formas do romance, que evidencia o social e “democratiza” as narrativas contemporâneas, subvertendo assim “a lógica clássica da representação.”

²⁹No livro *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (2003), o autor Antonio Cornejo Polar instaura o conceito de literatura heterogênea no qual analisa o processo literário latino-americano, caracterizando-o como marcado por “entrecruzamentos” com a oralidade e situações de conflitos sócio históricos. Por referir-se a sujeitos andinos múltiplos não é possível pensar numa literatura homogênea, pois esta reflete esses sujeitos e suas relações.

³⁰“¿realmente podemos hablar de un sujeto latinoamericano único totalizador? ¿o deberíamos atrevernos a hablar de un o sujeto que efectivamente está hecho de la inestable quiebra e intersección de muchas identidades disímiles, oscilantes y heteróclitas?” (CORNEJO POLAR, 2003, p. 14).

en los años de violencia (2000), *Adiós Ayacucho* (1986) e *Rosa Cuchillo* (1997), foco principal deste trabalho.

O livro *El cuento peruano en los años de violencia* (2000) apresenta uma coletânea dos primeiros textos sob a temática do conflito armado ocorrido no Peru, pois esses contos foram escritos concomitantemente ao período de violência no país. No livro, vemos uma coleção de contos sob a temática do CAI e sobre o período que o antecede, selecionados por Mark R. Cox. A coletânea é composta por 15 contos, escritos, em sua maioria, por vários autores andinos entre os anos de 1980 e 1992.

Nessa obra, podemos identificar a preocupação dos autores em falar sobre o momento de violência política em seu país, expondo, dessa maneira, a barbárie que milhares de pessoas estavam vivendo naquele momento. Percebe-se também nesses autores a preocupação em revelar em suas narrativas elementos da cultura andina e de sua cosmogonia, representando o sujeito andino de forma ativa. Dentre os contos apresentados nesse livro, podemos destacar “*Sólo una Niña*”³¹, texto escrito por Mario Guevara Paredes (1956), autor natural da cidade de Cusco, região andina do Peru e editor da revista *Sieteculebras*, que há 27 anos é responsável por divulgar a cultura andina.

Nesse conto nos é apresentada a história de um grupo de camponeses que voltando da região de *Huamanga*, viajavam na carroceria de um caminhão. Entre os passageiros encontra-se a garota *Marcusa Mamani* “de tranças compridas e rosto bronzeado, que vestia um descolorido uniforme escolar e calçava sandálias gastas, de onde sobressaíam seus dedos nus”.³² (PAREDES, 2000, p. 123). A garota está retornando da escola enquanto observa a desolação em que vivem as populações ao redor da estrada “pela fúria cega e indiscriminada da repressão militar, que havia entrado como peste casa por casa, arrastando a morte em seus passos.”³³ (PAREDES, 2000, p. 124). Após o caminhão ser parado pelos militares, todos os passageiros são revistados a fim de saber se são “terroristas”. Ao identificar os documentos da garota e afirmar ser ela irmã de um subversivo, considerando terem eles o mesmo sobrenome “Mamani”, ela é brutalmente agredida e morta na presença de todos.

Vemos apresentadas nesse conto as terríveis consequências do CAI no Peru, vivenciadas, principalmente, pelos habitantes das regiões andinas do país. A violência

³¹O conto “*Sólo una niña*” foi publicado pela primeira vez no ano de 1988, por Mario Guevara Paredes no livro *El Desaparecido*, sendo reeditado vinte anos depois, em 2008.

³²“de trenzas largas y cara bronceada, que vestía un descolorido uniforme escolar y calzaba ojotas gastadas, de donde sobresalían sus dedos desnudos”.

³³“por la furia ciega e indiscriminada de la represión militar, que había ingresado como peste casa por casa, arrastrando la muerte a su paso”.

demonstrada aqui revela os abusos praticados pelos militares em meio à política de enfrentamento aos guerrilheiros senderistas, ainda que agindo dessa forma fossem mortas pessoas inocentes e de todas as idades, mesmo que não representassem nenhuma ameaça.

Nos demais contos reunidos por Mark R. Cox, percebemos uma preocupação em expor as narrativas tendo como pano de fundo a violência política cuja genealogia é antiga. Fazem parte da coletânea, além do autor Mario Guevara Paredes, Julián Pérez, Dante Castro Arrasco, Walter Ventosilla Quispe, José de Piérola, Alfredo Pita, Pilar Dughi, Luis Nieto Degregori, Juan Alberto Osorio, Zein Zorrilla, Feliciano Padilla Chalco, Jaime Pantigoso Montes, Enrique Rosas Paravicino, Sócrates Zuzunaga Huaita e Óscar Colchado Lucio (autor do romance *Rosa Cuchillo*, objeto de pesquisa desta Dissertação, que será logo mais apresentado).

Cada um desses autores, pertencentes a diversas regiões do Peru, retrataram a situação vivida em seu país naquele momento, inaugurando, assim, uma tradição de narrativas sobre a violência, pois, a partir de 1986, inicia-se um período de várias produções literárias sobre essa temática. Eles seguiram escrevendo e produzindo várias narrativas tendo como contexto o CAI, através de diversos gêneros, como romances e poesias. A seguir, farei um breve panorama de suas principais obras, salientando a importância desses autores no cenário literário peruano do século XX.

Dentre os autores que compuseram a coletânea de contos podemos destacar (além do já citado Mario Guevara Paredes) alguns deles e suas produções literárias, estando cada uma delas diretamente relacionadas à temática da violência interna vivida no Peru. Destacamos os seguintes escritores: Julian Perez (1954), doutor em literatura peruana e autor do premiado romance *Retablo* (2004); José de Piérola (1961), que, com *Un beso de invierno* (2001), deu início a uma série de livros sob a temática da violência; Alfredo Pita (1948), que escreveu *El Rincón de los muertos* (2014) e Luis Nieto Degregori (1955), com o romance *La joven que subió al cielo* (2008). Estes são apenas alguns exemplos da grandiosa produção literária desses autores que ainda hoje mantêm um ativismo político através de suas obras.

O livro *Adiós Ayacucho* (1986), de Julio Ortega foi também um dos primeiros romances a abordar a temática do CAI peruano. Nele, vemos a história do personagem Alfonso Cánepa, um líder camponês que, após ser brutalmente assassinado durante o conflito e ter o seu corpo mutilado, dirige-se a cidade de Lima à procura de partes de seu corpo que haviam sido levadas à capital pelos algozes.

Alfonso Cánepa representa o líder comunitário Jesus Manuel Oropeza Chonta, que foi morto de forma cruel, tendo seu corpo mutilado e queimado. Esse fato e a foto do corpo de

Jesus Manuel Oropeza Chonta foram expostos nas páginas da revista peruana *Quehacer*³⁴, à qual Julio Ortega, escritor peruano, natural de Casma, Ancasch e radicado nos Estados Unidos, teve acesso. A partir desse fato, o autor decidiu empreender a narrativa de sua novela *Adios Ayacucho* que, baseado nesse acontecimento real, como também nas várias torturas e mortes ocorridas no período de conflito armado no país, iria trazer à memória dos leitores esse triste episódio:

Eu sabia que me acusavam de terrorista, mas eles sabiam que eu não era. Então, que queriam que eu confessasse? Primeiro me cortaram a falange do dedo mindinho, e eu nem me dei conta. Só vi o sangue quando me cortaram a falange do outro dedo. Gritei muito. Nesse momento, devo ter compreendido que eles não parariam e o meu corpo não parou de tremer. Depois me levaram à saída do povoado, junto ao morro grande, e perto do barranco me jogaram do jipe em movimento. Rolei, gritando, buscando uma pedra, uma valeta onde me esconder. Mas me lançaram uma granada que explodiu muito próximo e pude ver, como se fora de outro, que meu braço direito se desprendia de mim, dando adeus pelos ares e caí, sabendo que morria. (ORTEGA, 1986, p. 17,18)³⁵

Vemos que, no romance de Julio Ortega, está evidente a violência vivida por vários camponeses durante o período do CAI no Peru. O personagem Alfonso Cánepa representa o clamor de todos os familiares das vítimas fatais que sofreram os horrores do conflito e que saíram em busca de respostas sobre o paradeiro de seus mortos. A angústia de viver sem ao menos poder realizar o sepultamento de seus familiares foi algo muito doloroso para essas pessoas. A busca por esse corpo tinha um importante significado, pois, somente após a realização do ritual fúnebre, as famílias poderiam seguir com suas vidas. Assim como o personagem de *Adiós Ayacucho* sai a procurar partes de seu corpo a fim de obter um ritual fúnebre digno na literatura, as famílias reivindicavam por justiça e pelos corpos de seus parentes.

No livro, está fortemente marcada a questão do corpo e de como ele foi utilizado como objeto de tortura. Nele foram exercidas inúmeras formas de abuso e poder opressivo. Vemos assim que nesse período de conflito armado interno “[...] os corpos peruanos se degradaram a tal ponto que começou a ser comum vê-los massacrados, mutilados e expostos a intempérie,

³⁴*Quehacer*, revista cultural peruana desde 1979. O site encontra-se disponível em: <<https://revistaquehacer.lamula.pe/>> Acesso em: 15 maio 2018.

³⁵“Yo sabía que me acusaban de terrorista, pero ellos sabían que yo no lo era; entonces, ¿qué querían que confiese? Primero me cortaron la falange del dedo pequeño, y yo ni cuenta me di. Sólo vi la sangre cuando me cortaron la falange del otro dedo. Grité mucho. En ese momento debo haber comprendido que ellos no se detendrían, y el cuerpo ya no dejó de temblarme. Después, me llevaron a la salida del pueblo, junto al cerro grande, y cerca del barranco me tiraron del yip en marcha. Rodé, gritando, buscando una piedra, una zanja donde ocultarme. Pero me arrojaron una granada que explotó muy cerca y pude ver, como se fuera de otro, que mi brazo derecho se desprendía de mí, haciéndome adiós por los aires y caí, sabiendo que me moría.”

enterrados clandestinamente em fossas comuns ou, pior, desaparecidos.”³⁶ (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 36).

Essa forte relação entre a violência e a ausência desse corpo representa a angústia presente na vida de cada peruano afetado pela violência e que ainda hoje procura por respostas sobre o destino dos seus familiares desaparecidos. Ainda que em uma posição de subalternidade diante da opressão que lhe estava imposta, assim como os habitantes das regiões afetadas pelo conflito, Alfonso Canepa, personagem fictício, mostra, a partir da perspectiva da morte, uma resistência e uma atuação ativa diante das injustiças às quais foi vítima. Ele intervém desde o mundo dos mortos até o mundo dos vivos para cobrar reparação e justiça. Essa questão também está fortemente presente no romance *Rosa Cuchillo*, do escritor andino Óscar Colchado Lucio que analisaremos a seguir.

Óscar Colchado Lucio, escritor peruano, já produziu mais de 30 livros. Sua narrativa está sempre permeada pela cosmogonia andina, exaltando as suas cosmogonias, a língua quéchua, histórias fantásticas, costumes e hábitos provenientes da ancestralidade peruana. O autor revela em seus livros um comprometimento social e político com o seu país, pois, além de introduzir nas suas narrativas o real maravilhoso³⁷ presente em sua cultura, trata do CAI e da repressão violenta que abalou o país por vinte anos. Entre suas obras encontramos grande número de livros voltados para o público juvenil, nos quais seus personagens também estão imersos na cultura andina, provocando desde cedo, em seus pequenos leitores, a inserção deles na literatura.

Podemos destacar o importante ativismo social e político de Colchado Lucio através de suas obras. O autor não está voltado apenas para a ação mercadológica, preocupado em produzir seus livros em nome de uma determinada elite ou atendendo ao *status* social, como acontece com alguns autores que escrevem de fora, com um olhar distante daquilo que narram. Pelo contrário, o autor identifica-se com aquilo que narra, pois fala do seu lugar, da sua cultura, das questões vivenciadas em seu país, sendo assim um escritor andino.

Diante disso, podemos compará-lo com o “escritor operativo” de Walter Benjamin (1987), aquele que tem como “missão não apenas relatar, mas combater, não ser espectador, mas participante ativo”. (BENJAMIN, 1987, p. 123). Ou seja, trata-se de um autor que opera

³⁶“Os nossos corpos peruanos se degradaram a tal ponto que começou a ser comum vê-los massacrados, mutilados e expostos a intempérie, enterrados clandestinamente em fossas comuns ou, pior, desaparecidos.”

³⁷O Real maravilhoso ou Realismo Mágico é um movimento literário latino-americano, surgido na metade do século XX, caracterizado por incluir elementos fantásticos nas narrativas de romances e contos como algo natural, comum na vida de seus personagens. Seus principais representantes são Gabriel García Márquez, Carpentier, Vargas Llosa, Jorge Luis Borges etc. (SANCHEZ FERRER, 1990).

no contexto de uma literatura nacional peruana comprometido em trazer para os seus leitores uma perspectiva regional, o sujeito andino como um ser repleto de valores culturais, imerso em elementos ancestrais dos quais o autor também compartilha, como também se solidarizando com os afetados pelo conflito, denunciando em suas páginas a violência vivida por eles.

Com isso, é possível estabelecermos a noção de que o autor realiza através de suas narrativas uma reivindicação representativa, sendo um escritor andino que assume esse lugar de enunciação trazendo personagens e conflitos presentes no universo – cultura e cosmogonias andinas. Ao ler as suas obras, os leitores terão um vislumbre das vivências e opressões passadas pelos sujeitos andinos.

Publicado em 1997, o romance *Rosa Cuchillo* traz em suas páginas o relato de uma mãe, Rosa Wanka, mulher que tem a sua vida destruída após o seu filho Liborio seguir os membros do SL, a fim de lutar com eles a favor de seus ideais, em oposição ao Estado. Diante de tamanha dor pela perda do filho, após deparar-se com corpos mutilados, diante de tanto horror provocado pela violência política instalada na região de *Ayacucho*, onde viviam, Rosa não suporta o sofrimento e acaba morrendo de angústia. Assim, ela passa a vagar pelo mundo dos mortos a procura da alma do filho e nesse lugar reencontrará seu cão *Wayra*³⁸, que irá lhe acompanhar durante toda a sua peregrinação:

Bem abraçada a *Wayra*, que nadava com dificuldade, pude chegar por fim a outra margem, sem deixar de pensar em meu Liborio, recentemente assassinado nos enfrentamentos da guerra, e por quem de tristeza também eu morri.³⁹ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 12)

Após isso, encontra-se no mundo dos mortos, ainda à procura da alma do filho e é nesse local que empreenderá uma longa jornada, na qual serão exaltados os diversos elementos da cosmogonia andina, destacados pelo autor: *Ukhu Pacha* (mundo inferior), *Janaq Pacha* (céu), *Cavillaca* (deusa da mitologia andina), *Gápaj* (o criador do universo) etc.

Pensando nas especificidades presentes na cultura andina e de sua grande relevância para esta dissertação, seguimos a noção de “sujeito andino”, apresentada por Carla Dameane Pereira de Souza (2017), em que a autora apresenta o termo “andino” para referir-se aos habitantes que vivem na região geográfica andina do Peru, provenientes do *Tawantinsuyo* Inca, em lugar do termo “índio” ou “indígena”, que faz alusão ao processo de colonização, sendo

³⁸ Na língua quéchua *Wayra* quer dizer “vento”, o que remete o cão às características desse movimento do ar, que se locomove e com ele pode levar e trazer coisas, que pode ser suave e revoltoso, que tem o poder de refrescar o clima, bater janelas, derrubar objetos etc. Uma entidade natural na cosmogonia andina, com poderes e ações tangíveis ao ser humano.

³⁹ “Bien abrazada a *Wayra*, que braceaba dificultosamente, pude llegar por fin a la otra orilla, sin dejar de pensar en mi Liborio, muerto ahora último nomás en los enfrentamientos de la guerra, y por quien de pena yo también me morí”.

assim associado à ideia de subalternização desses sujeitos. Dessa forma, é possível pensarmos na literatura andina como o local onde esses sujeitos e toda a conjuntura em que estão imersos serão representados, principalmente os elementos que fazem parte de sua ancestralidade.

Diante disso, faz-se pertinente considerar o romance *Rosa Cuchillo* como pertencente à narrativa andina, pois, além de ter como pano de fundo a temática da violência política vivida no Peru, expõe uma narrativa heterogênea com elementos da oralidade andina e sistemas de escritura que “[...] incluem elementos intertextuais provenientes das manifestações culturais da tradição quéchua (narrações orais, danças e música).”⁴⁰ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 45).

A cultura andina quéchua está presente em toda sua obra, pois Oscar Colchado Lucio, além de trazer à memória o lamentável episódio de violência e opressão política em seu país enaltece os costumes andinos em seus aspectos mais relevantes, fazendo assim que seu leitor conheça e reflita sobre essa ancestralidade. Sobre isso afirma Edith Pérez Orozco que,

Rosa Cuchillo é uma novela onde se relacionam a violência terrorista e o mundo mítico andino. Nela se percebe a cosmovisão do pensamento andino associada à violência, o qual faz possível observar a forma como está representada a construção da realidade por parte da cultura quéchua.⁴¹ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 21).

Percebemos, assim, que a forte presença dessa cosmovisão se faz notória em todo o romance em que todas as expressões referentes à cosmogonia andina, em língua quéchua, estão apresentadas ao final do livro, na forma de um glossário no qual os leitores podem encontrar seus significados.

A narrativa *Rosa Cuchillo* está localizada, a princípio, ao sul de *Ayacucho*, na região de Illaurocancha. Nesse lugar vive a personagem principal e sua família até Liborio seguir os senderistas e decidir fazer parte da guerra. A personagem morre em consequência de um ataque de nervos “[...] Ela convulsionava e apertava os dentes, espumando pela boca [...]”⁴² (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 234), desencadeado após ela presenciar o local onde seu filho provavelmente fora assassinado, local esse que ainda expõe os restos mortais de pessoas sequestradas e assassinadas durante o conflito: “Por parte se viam pedaços de roupa, sangue salpicado pelas rochas, sobre a palha; mechas de cabelos, tripas esparramadas como fios, pedaços de costelas ao sol”.⁴³ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 233)

⁴⁰ “... incluye elementos intertextuales provenientes de las manifestaciones culturales de la tradición quechua (narraciones orales, danzas y música).”

⁴¹ “Rosa Cuchillo, es una novela donde se relacionan la violencia terrorista y el mundo mítico andino. En ella se percibe la cosmovisión del pensamiento andino asociada a la violencia, lo cual hace posible observar la forma cómo está representada la construcción de la realidad por parte de la cultura quechua.”

⁴² “... ella se convulsionaba y apretaba los dientes botando espumarajos...”

⁴³ “Parte parte se veían jirones de ropa, sangre salpicada por las rocas, sobre la paja; mechones de pelos, tripas desparramadas como hilos, pedazos de costillas blanqueando...”

Depois de sua morte, Rosa passa a habitar o mundo dos mortos, no qual, segundo a cosmogonia andina, é um dos lugares onde vivem as divindades e seres fantásticos. A narrativa é composta por capítulos curtos, nos quais estão intercalados a trajetória de martírio empreendida respectivamente por Rosa e seu filho Liborio.

Esses capítulos estão separados por pequenos espaços em branco, sem numerações ou tópicos. Os personagens principais são Rosa Cuchillo, seu cão *Wayra* e Liborio. Paralelamente a eles estão alguns personagens secundários como os seres sobrenaturais e divindades que habitam o mundo dos mortos com Rosa e também os componentes guerrilheiros do SL, que estão junto a Liborio.

O filho de Rosa Cuchillo, produto da busca incessante da personagem, é apresentado nas primeiras páginas do romance já em meio ao grupo que o levou para a guerra interna.⁴⁴ Ele mesmo é quem apresenta a maneira como foi levado de casa, segundo a narração:

— Liborio? Liborio Wanka?

— Sim chefes, em que posso serví-los?

Pediram a ele os papeis. Somente tinha a caderneta militar, bem dobrada no bolso de sua camisa. Depois de olhá-la fixamente, um deles disse:

— Nos acompanhe. Está com ordem de prisão.

— Eu, senhores?

— Sim, você, por vender gado roubado.

— Não senhores. Tinha os recibos e os mostraria.

Quis buscar a bolsa plástica que havia em seu alforje. Não deixaram. Fora, na detenção, veriam. Então teve que caminhar diante deles, rezando muito baixo ao *illa* – pedrinha que como medalha levava no pescoço – pedindo que lhe ajudasse caso houvesse problemas. [...] Está pálido e silencioso. Alguém o havia acusado de terrorista? Acaso iriam matá-lo? Porque o haviam trazido a esse lugar desolado? [...] Por fim se dá conta. E compreende diante de quem está. Sim, guerrilheiros do Partido Comunista do Peru, Sendeiro Luminoso.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 18-19).⁴⁵

⁴⁴ Nesse trecho da narrativa a situação vivida por Liborio aparenta ser a de um suposto sequestro, porém, mais adiante, a narrativa revela que ele já participava com seus colegas das reuniões do SL e estava ciente dos objetivos do grupo. Sendo assim, Liborio opta por permanecer com os senderistas juntamente com os seus companheiros de escola que lá estão, ainda que preocupado com a sua mãe que irá sofrer muito por seu desaparecimento: “Si tu madre supiera, Liborio, en lo que andas metido, piensas, ¿qué diría? A estas alturas ella debe estar ya extrañándote, nerviosa, preocupada por tu demora. [...] pero, no le confiarías nada todavía de tu compromiso con la guerra...” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 48)

⁴⁵ “- ¿Liborio? ¿Liborio Wanka?

- Sí, jefes, ¿en qué nomás puedo servirles?

Te pidieron tus papeles. Sólo la boleta de tu libreta militar la tenías, bien dobladita en el bolsillo de tu camisa. Después de mirarla fijamente, uno de ellos dijo:

- Nos acompañas. Estás con orden de detención.

- ¿Yo, taitas?

- Sí, tú, por vender ganado robado.

No, papitos, tus recibos tenías, se los mostrarías.

Quisiste buscar la bolsita plástica que había en tu alforja. No te dejaron. Fuera nomas, ya en la detención verían. Entonces tuviste que marchar delante de ellos, rezándole muy bajo al *illa* - el torillito de piedra que a manera de medalla lo llevabas olcao en el cuello -, pidiéndole que te ayudara en caso de haber problemas. [...] Estás pálido y silencioso. ¿Alguien te habrá acusado de terrorista? ¿Te iban a matar acaso? ¿Por qué te han hecho bajar en ese

Assim, nos é exposta, logo de início, a problemática instalada na vida de Rosa Cuchillo, pois a partir desse episódio ela tem o seu destino marcado pela dor e pelos rastros da violência de um longo período de conflito em seu país e é mediante isso que nos é apresentada a cosmogonia andina.

Há um caráter realista nas representações da personagem Rosa Cuchillo, pois ela carrega consigo o testemunho de várias mães, as mulheres da ANFASEP, lideradas por María Angélica Mendoza, popularmente chamada de Mamá Angélica, de quem falaremos mais detalhadamente ao longo do texto.

O romance *Rosa Cuchillo* pode ser considerado, assim como as outras obras apresentadas anteriormente, como um instrumento de denúncia, pois, através delas, são expostas situações vividas por aqueles que sofreram as violações aos direitos humanos, e que viveram na pele as terríveis consequências do CAI. Sendo instrumentos literários com o intuito de representar em suas páginas cada experiência vivenciada pelos peruanos e peruanas, essas obras trazem também consigo a preocupação com a valorização da memória de um contexto político exemplar que não deve ser esquecido.

Ao trazer à luz do debate as políticas de memória e estes episódios violentos, esses escritores, comprometidos com a cultura de seu país, atuam ativamente. Ainda que por meio da ficção, procuram dialogar e ir ao encontro de milhares de pessoas afetadas pelo conflito e também as não afetadas que, através da literatura podem refletir sobre essa experiência. Esse comprometimento não foi algo restrito apenas à literatura. Veremos a seguir que o teatro peruano também se posicionou ativamente diante de questões sociais e políticas através da ação cênica de seus atores. Veremos a seguir como o discurso teatral re-significou esse período de violência no Peru e de como suas produções colaboram com a preservação da memória.

2.3 O CONFLITO ARMADO INTERNO E SUAS NARRATIVAS: OS TESTEMUNHOS NA CENA TEATRAL

Conforme apresentado anteriormente, vários países latino-americanos enfrentaram períodos de repressão política e militar em seus territórios. E, assim como as produções literárias representaram esses momentos, vários grupos teatrais também expressaram a violência sofrida por milhares de pessoas em suas ações cênicas. Em países como Bolívia e

paraje desolado? [...]Por fin caes en la cuenta. Y comprendes ante quiénes estás. Sí, guerrilleros del Partido Comunista del Perú, “Sendero Luminoso”. (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 18-19)⁴⁵

Colômbia, fez-se notória a atuação de dois grupos teatrais de grande relevância na América Latina. São eles o grupo *Teatro de Los Andes*⁴⁶ e o grupo de *Teatro La Candelaria*.⁴⁷

Ambos os grupos possuem em seu repertório obras caracterizadas pelo compromisso social e um caráter de denúncia e levam para os palcos um teatro que produz conhecimento, que dialoga com documentos e fatos históricos, com testemunhos e sujeitos reais, que informa e que afeta o espectador. Esse teatro engajado traz para o público uma reflexão sobre os problemas sociais vivenciados por eles e também as questões políticas de seu país. Para esses grupos, não faz sentido produzir apenas um teatro centrado em espetáculos clássicos que não interagem com a realidade do público, mas sim produzir uma renovação teatral, tendo como foco principal a exposição crítica da história e a política de memória, afim de que os feitos traumáticos vivenciados em seus países jamais sejam esquecidos e repetidos.

O tema do CAI peruano também ganhou destaque em várias produções artísticas teatrais. A representação da violência política ocorrida no Peru ganhou vida através de obras teatrais desenvolvidas por grupos de atores que, com o intuito de trazer à memória⁴⁸ esse capítulo triste de sua história, decidiram vivenciar fortes experiências, dando vida a personagens retirados dos testemunhos reais da história de seu país.

O grupo cultural *Yuyachkani* segue uma tradição de teatros de grupo que, como o *La Candelaria* e o *Teatro de los Andes* é responsável por trazer questões políticas e sociais para a cena, como também as políticas de memória. O trabalho desenvolvido pelo coletivo peruano *Yuyachkani*, (palavra oriunda do quéchua que significa: “estou pensando”, “estou lembrando”),

⁴⁶Fundado em 1991, na Bolívia, o *Teatro de Los Andes* é formado por um grupo de atores politicamente engajados, que desenvolveram uma dramaturgia voltada para as questões sociais e políticas do seu país e que despertassem no espectador uma reflexão diante do que lhe era apresentado. Desenvolvem um teatro documental, pautado na investigação dos fatos ocorridos no país para assim produzir as suas peças. A exemplo disso temos a peça *En un sol Amarillo*, na qual o grupo problematiza e denuncia a corrupção no sistema político da Bolívia, durante o terremoto que abalou o país em 1998, deixando várias pessoas desabrigadas. A peça denuncia os desvios das doações feitas para estas pessoas por parte de um sistema estatal corrupto. Mais informações disponíveis em: <<http://www.centrocultural.coop/revista/18/una-experiencia-en-bolivia-el-teatro-de-los-andes-de-cesar-brie-1991-2009>>. Acesso em 7 jun. 2018.

⁴⁷Grupo de teatro colombiano criado em 1966 por artistas intelectuais voltados para a elaboração de um teatro de vanguarda, em oposição ao teatro tradicional que até então era apresentado na Colômbia. O grupo tinha como intuito democratizar o teatro, possibilitando, assim, o acesso das classes populares as suas peças. Mais informações disponíveis em: <<http://teatrolacandelaria.com/>>. Acesso em: 23 maio 2018.

⁴⁸ Há no Peru locais destinados a preservação da memória, tais como o *LUM – Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*, inaugurado em 2015 e financiado pelo governo alemão, que demonstrou interesse em construir “un espacio destinado a la conmemoración y la dignificación de las víctimas del periodo de violencia 1980 - 2000 en el Perú.” Através da doação de 2 milhões de euros, a Alemanha financiou a construção e manutenção de um Museu da Memória no país. As investigações realizadas pela CVR ajudaram a fornecer informações importantes sobre o CAI, presentes hoje no LUM. Informações disponíveis em: <<https://lum.cultura.pe/el-lum/historia>>. Acesso em 2 maio 2019. Além do LUM existem outros lugares de memória também, como *El Museo de la Memoria* da ANFASEP em *Ayacucho* e o *Museo de la Memoria* em *Huancayo*.

fundado em 1971, versa sobre a memória cultural de seu país abordando temas de caráter social e político.

O trabalho com as questões culturais de seu país também forma parte da poética do grupo, pois eles desenvolvem suas apresentações trazendo à cena o mundo andino através da dança, da música e dos rituais que performatizam. Essa ancestralidade se faz presente de forma a impactar o seu espectador com ações cênicas que o levará a refletir sobre essa cultura tão rica, de um dos grupos teatrais mais importantes da América Latina e que resiste há 48 anos de trabalhos ininterruptos.

O grupo desenvolve um intenso trabalho de investigação durante a criação de suas peças. Os atores recorrem a documentos, testemunhos e materiais diversos para compor suas criações individuais e coletivas. Isso caracteriza uma estética que “fusiona el arte con la vida” (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 214), pois reflete para o espectador a história de acontecimentos reais vividos no Peru, em destaque aqui, nesta dissertação a experiência traumática do CAI.

Yuyachkani reúne em suas peças uma estética diversificada, pois possui um “repertório cultural e histórico, aliado à escrita cênica, criada no espaço habitado pelo ator e também por outros materiais, dentre os quais as artes plásticas, textos literários e imagens visuais.” (SOUZA, 2017, p. 168). Esse trânsito que realiza, proporciona ao grupo uma identidade múltipla que expõe a sua cultura e os problemas sociais e políticos vividos pelo seu povo. Problemas esses que não devem ser perdidos no tempo, mas trazidos ao presente a fim de se preservar a memória e evitar que atos de violência e abusos de poder se repitam.

O fazer teatral de *Yuyachkani* não está preso apenas ao espaço físico do teatro, mas aproxima-se do espectador nas ruas e nos mercados, como vemos na ação cênica *Rosa Cuchillo*. Isso reflete o compromisso dos seus atores em transpor os limites da arte que deve estar aberta e acessível a todos, explorando assim todos os espaços e possibilidades de estar junto ao público. Esse compromisso social, de fazer o espectador refletir sobre o mundo e os problemas que o afligem, presente nas ações de *Yuyachkani* e em grande parte dos teatros de grupo latino-americanos, dialoga com o fazer teatral do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.⁴⁹

Tendo como foco principal o público e a recepção de suas peças, Brecht entendia ser de vital importância para o espetáculo o papel crítico e reflexivo que esse exercia sobre o espectador. Para ele, a ida ao teatro não deveria ser mais objetivada simplesmente pela busca

⁴⁹Bertolt Brecht foi poeta, dramaturgo e diretor de teatro. Alemão, exilou-se de seu país, durante o Terceiro Reich e teve uma grande relevância para os estudos do teatro. Após a elaboração de novos conceitos em oposição ao teatro tradicional aristotélico, ele conseguiu dar um novo olhar à ação cênica.

de entretenimento e exaltação das emoções, mas para uma conscientização do eu diante dos conflitos do mundo.

Após o espetáculo, era interessante para Brecht que seu público saísse do teatro com um aprendizado provocado durante a peça e que, posteriormente, seria despertado em sua mente, conscientizando-o de seu papel como sujeito atuante no mundo. Dessa forma, “O público brechtiano deverá manter-se lúcido, em face do espetáculo, graças à atitude narrativa” (ROSENFELD, 2017, p. 149-150), sem o perigo de deixar-se levar pelas emoções, que seriam esquecidas tão logo esse deixasse o teatro.

Yuyachkani é formado por vários atores⁵⁰, sob a direção de Miguel Rubio Zapata. O teatro desenvolvido por eles caracteriza-se por criações coletivas e atuações unipessoais, dentre as quais podemos destacar as obras *Adios Ayacucho* (1990)⁵¹, *Antígona* (2000) e *Rosa Cuchillo* (2002), interpretadas respectivamente por Augusto Casafranca, Teresa Ralli e Ana Correa.

De acordo com a autora Sara Rojo em seu livro *Teatro Latino-americano em Diálogo: produção e visibilidade*, a criação coletiva caracteriza-se como “um sistema de trabalho que envolve um processo de construção do espetáculo em que o texto dramático é o resultado de processos cênicos criados pelo grupo no palco, sendo acompanhado ou não por um dramaturgo e/ou um diretor.” (ROJO, 2016, p. 57). Dessa forma as atuações unipessoais de *Yuyachkani* (onde somente um ator entra em cena) não deixam de ser fruto de criação coletiva, pois há o envolvimento dos membros do grupo no processo. O grupo é formado por atores engajados com as questões sociais e políticas do país e que assumiram um ativismo político diante da história do Peru. Segundo Taylor (2013),

Ao adotar o nome quéchua, esse grupo de artistas brancos, mestiços e indígenas sinaliza seu compromisso com as populações indígenas e mestiças e com modos de conhecer, pensar e lembrar complexos e transculturados (andinos-espanhóis). (TAYLOR, 2013, p. 265).

Nesse sentido, o CAI é um dos temas sobre os quais *Yuyachkani* aborda em seus espetáculos de maneira a rememorar-los ao público através da representação artística. Ao expor a história vivenciada pelo seu povo, o grupo tenta conscientizar o espectador através do teatro, sobre a barbárie e a violência praticada contra as populações originárias e camponesas do Peru.

⁵⁰Fazem parte do Grupo Cultural Yuyachkani, como membros fundadores, os atores Ana Correa, Debora Correa, Augusto Casafranca, Julian Vargas, Rebeca Ralli e Teresa Ralli, e o seu Diretor Miguel Rubio Zapata. O grupo tem como produtoras Socorro Naveda e Milagros Felipe Obando. Outros atores e artistas constituem ou constituíram parte do grupo como Fidel Melquiades, Amiel Cayo, Milagros Felipe Obando, Jorge Baldeon, Daniel Cano, Ricardo Delgado, Lucero Medina, Gabriela Paredes, Alejandro Siles, Silvia Tomotaki, Felipe Luck e Marco Iriarte.

⁵¹ Nesta obra a atriz Ana Correa participa oferecendo a paisagem sonora composta por músicas instrumentais andinas.

Assim, após deparar-se com suas ações cênicas, o espectador passa por um processo crítico-reflexivo no qual começa a observar a sua própria história de forma diferente.

As peças teatrais de *Yuyachkani*, quase sempre utilizam da linguagem da performance, entendendo ser esta uma produção artística que não segue padrões estilísticos, intimamente relacionada ao acontecimento, e com o intuito de provocar o espectador. Sendo assim caracterizada como “arte de fronteira”⁵², a performance põe em movimento a arte, a literatura, a dança, a música, o corpo. Segundo Renato Cohen, “a performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade” (COHEN, 2002, p. 30).

O ator performático narra, mostra um personagem. Ele não apenas representa um papel afastado do real, mas se mostra para o público dialogando com ele através do corpo. O público tem o seu presente surpreendido pela ação teatral mediante os fatos que lhes são apresentados. A performance, presente no teatro de *Yuyachkani*, consegue ensinar ao público e despertar nele uma consciência dos efeitos gerados pelo CAI e suas consequências nas gerações seguintes a esse fato.

Diante da vitalidade da performance e seu caráter inovador e reflexivo, *Yuyachkani* a utilizou como meio de problematizar questões políticas e sociais de seu país, no que diz respeito aos traumas vivenciados no período de conflito armado, como também discutindo as questões étnicas num país onde ainda persiste o preconceito para com a população indígena. Segundo Taylor (2013),

Yuyachkani compreende a importância da performance como um meio de lembrar e de transmitir a memória social. Seu uso de tradições performáticas etnicamente diversas não é nem decorativo, nem uma forma de citação; isto é, o *Yuyachkani* não as incorpora como acréscimos para complementar ou “autenticar” seu próprio projeto. O compromisso do grupo de entrar em diálogo com as populações rurais levou-o a aprender as línguas, a música e os modos de performance dessas comunidades. (TAYLOR, 2013, p. 290).

O uso que o grupo faz da performance como meio de valorização e preservação da memória potencializa o seu discurso e sua ação cênica, de forma a produzir em seus espectadores uma apreensão mais impactante da realidade dos sujeitos que levam à cena. Vemos isso nos atos públicos em todo o Peru, principalmente em Lima, centro do país, no qual o grupo vem apresentando dentro e fora de sua residência⁵³ espetáculos a fim de que a

⁵²Termo utilizado por Renato Cohen, em seu livro *Performance como Linguagem* (2002), ao referir-se à proximidade entre a performance e as demais produções artísticas, principalmente a representação teatral.

⁵³ Refiro-me- à Casa Yuyachkani, sede de trabalho, sala de ensaio e apresentação, localizada no bairro Magdalena del Mar, em Lima.

população urbana também refletisse sobre as situações vividas por seus conterrâneos, da região andina do país.

Daremos destaque, nesse momento, a duas obras desenvolvidas pelo grupo *Yuyachkani* e que estão ativamente relacionadas com o tema do CAI ocorrido no Peru. São elas: *Adiós Ayacucho* (1990) e *Rosa Cuchillo* (2002), objeto deste estudo. Na primeira, vemos uma versão teatral do livro homônimo do autor Julio Ortega, publicado em 1986, no qual o ator Augusto Casafranca dá vida a Alfonso Cánepa, líder camponês assassinado e mutilado durante a guerra interna na cidade de *Ayacucho*, que viaja para Lima com o intuito de falar com o presidente do país, para recuperar as partes tomadas de seu corpo. Na carta que escreve à autoridade de seu país ele se apresenta:

Senhor presidente: pela presente carta, assina Alfonso Cánepa, cidadão peruano, residente em Quinua, de profissão agricultor, comunica ao senhor como máxima autoridade política da República o seguinte: Em 15 de julho fui preso pela guarda civil de meu povoado, silenciado, torturado, queimado, mutilado, morto. Declararam-me desaparecido. [...] Quero meus ossos, quero meu corpo total, inteiro, ainda que seja inteiramente morto.⁵⁴ (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 43).

Podemos perceber que essa ação teatral denuncia a questão dos desaparecimentos de pessoas durante o conflito, negando-se assim o direito das famílias de sepultarem os corpos de seus entes queridos. Essa triste realidade é apresentada de forma burlesca, visto que *Yuyachkani* acrescentou a *Adios Ayacucho* a figura do *Qapaq Q'olla*, personagem cômico do planalto andino, dançarinos mascarados que participam da festa em celebração à Virgem de *Paucartambo*. Com a inserção desse personagem na ação cênica foi possível além de amenizar a imagem de horror vivida pelo personagem Alfonso Canepa, conforme é apresentado no livro, enaltecer os costumes andinos sendo assim “[...] uma narrativa que dilata as possibilidades de pensá-la a partir da cosmogonia andina, porque dialoga com suas tradições e crenças mais orgânicas.” (SOUZA, 2017, p. 65). Podemos observar a comicidade da performance no seguinte trecho:

ALFONSO CANEPA

Este mesmo policial, antes de me lançar ao buraco que seria a minha sepultura, me encheu a barriga com pedras e palha seca, como se eu fosse um boneco feito para ser desfeito. (Pega um saco plástico preto e a carrega).

⁵⁴“Señor presidente: por la presente el suscrito Alfonso Cánepa, ciudadano peruano, domiciliado en Quinua, de ocupación agricultor, comunica a usted como máxima autoridad política de la Republica lo siguiente: El 15 de julio fui apresado por la guardia civil de mi Pueblo, incomunicado, torturado, quemado, mutilado, muerto. Me declararon desaparecido. [...] Quiero mis huesos, quiero mi cuerpo literal, entero, aunque sea enteramente muerto.” (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 43).

Estive morrendo um longo momento, ou devo haver estado já morto quando me cobriram de rochas e palha brava e me entretive pensando em minha condição de peruano crédulo.

QOLLA

Claro, apenas um bobo iria até a delegacia sabendo que o perseguíam. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 105)⁵⁵

As apresentações de *Yuyachkani* ocorriam não apenas no ambiente teatral, mas em espaços públicos, aproximando-se da população peruana, seguindo sempre o mesmo propósito: levar o espectador à reflexão, como também conscientizá-los da importância de se fazer política de memória. “Eles retiraram o teatro dos espaços de elite, fazendo apresentações gratuitas que tinham a ver com a vida econômica real e com as condições políticas dos trabalhadores.” (TAYLOR, 2013, p. 274).

Dessa forma, o grupo não reduz as suas ações cênicas ao espaço físico do teatro, mas desenvolve sua arte nos lugares mais diversos, tais como praças, mercados, local onde podem dialogar com a maioria da população que dificilmente poderia se deslocar para o teatro. Nesses locais, era e é possível estabelecer uma relação mais próxima com o público, levando em consideração a sua língua e o seu tempo disponível naqueles ambientes. Por essa razão, os atores deveriam elaborar ações cênicas dinâmicas, que fossem capazes de chamar a atenção das pessoas que durante alguns minutos estariam atentas à cena ali representada, à história que ali seria contada.

Os membros de *Yuyachkani* também agiram ativamente durante as investigações da CVR, nas regiões atingidas pelo CAI. Eles acompanharam as Audiências Públicas realizadas pela comissão e apresentavam as suas performances nos locais onde essas audiências eram realizadas. O grupo valeu-se da visibilidade dada aos afetados pela violência, sobreviventes do conflito armado, através das audiências, para expor as suas ações cênicas como uma forma de reparação simbólica a todas as famílias enlutadas. Segundo Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo,

Todos estos momentos vividos me llevaron a construir una imagen através da qual pudésemos cumprimentar as testemunhas das audiências; queria construir um gesto para elas, uma homenagem por seu valor e sua luta, um

⁵⁵“ALFONSO CANEPA:

Este mismo policía, antes de arrojarme al hueco que sería mi tumba, me rellenó la barriga con piedras y paja seca, como si yo fuese un muñeco hecho para ser deshecho. (Coge la bolsa y la carga).

Me estuve muriendo un largo rato, o debo haber estado ya muerto, cuando me cubrieron de rocas y paja brava y me entretuve pensando en mi condición de peruano crédulo.

QOLLA

Claro, sólo un tonto iría hasta la Comisaría sabiendo que lo perseguían.” (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 105).

pequeno ritual para aqueles pelos quais havíamos ido e que agora somente as suas almas estavam conosco.⁵⁶ (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 56).

Yuyachkani traz à cena as questões históricas do Peru, lembrando um passado marcado pelo sofrimento e pela violência que deixou centenas de mortos e desaparecidos “O *Yuyachkani* encena ativamente a memória social do país. Ele é o produto de uma memória e de um pensamento nacional, étnico, linguístico e cultural”. (TAYLOR, 2013, p. 272). O grupo representa um teatro político voltado para a situação em que vivem os sujeitos andinos, desde a sua ancestralidade aos seus conflitos.

Yuyachkani realizou em 2002 a ação cênica *Rosa Cuchillo*, uma tradução intersemiótica do romance de mesmo nome, escrito por Oscar Colchado Lúcio, em 1997. A atriz Ana Correa desenvolveu a ação cênica *Rosa Cuchillo* em meio às investigações da CVR. Além do romance, a atriz teve como inspiração para a construção de sua personagem o testemunho de Angélica Mendoza, a Mamá Angélica que teve seu filho Arquímedes Ascarsa sequestrado e desaparecido desde 1983, na cidade de *Ayacucho*. A luta empreendida por Mamá Angélica encorajou várias mães que vivenciavam a mesma situação vivida por ela, a resistir e clamar por justiça. Ana Correa concentra em sua incorporação cênica o clamor de inúmeras mães que perderam de forma violenta os seus filhos para o CAI ocorrido no país.

O empenho dessas mães lideradas por Mamá Angélica deu origem a ANFASEP, local onde as mulheres se reuniram para juntas protestar por justiça e por respostas sobre o destino dado a seus filhos. A dor provocada pela violência não retirou delas a vontade de resistir e lutar, ainda que correndo o risco de perderem as suas vidas, em busca da verdade. Seu exemplo e constante resistência proporcionou ao *Yuyachkani* o interesse em dar vida a essas mulheres através da ação cênica de Ana Correa, pois segundo a atriz⁵⁷,

Comecei a ir a todos os mercados, como sempre faço, e comecei a olhar para todas as mulheres que vendiam nos postos e via que todas tinham mesas pequenas e banquinhos como o que eu estou sentada agora e me pus a falar com elas sobre a guerra e comecei a escutar histórias tão tristes, tremendamente tristes, entre elas as histórias das mulheres de Ayacucho e uma em particular, a da Mamã Angélica, que é uma mulher que tem dez filhos, mas que no ano de 1982 perdeu o mais novo deles. Essa dor tem sido a sua força e sua entrega para encontrá-lo. Ela tem liderado e organizado a tantas mulheres [...] decidimos com Miguel trabalhar com o testemunho de Mamã Angélica, porque também era uma maneira de consolar estas centenas de

⁵⁶“Todos estos momentos vividos me llevaron a construir una imagen a través de la cual pudiéramos saludar a los y las testimoniantes de las audiencias, quería construir un gesto para ellos, un homenaje por su valor y su lucha, un pequeño rito para aquellos por los cuales habíamos ido y que ahora solo sus almas estaban con nosotros.” (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 56).

⁵⁷A atriz Ana Correa deu uma entrevista enquanto apresentava-se em Los Angeles em 22 de novembro de 2008 durante o congresso “Actions of Transfer: Women's Performance in the Americas”. O texto completo está disponível em <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/modules/item/416-yuya-sanaciones-reparaciones-rosa-cuchillo>> Acesso em: 20 maio 2018.

mulheres que seguem buscando seus filhos e era uma maneira de dizer-lhes: “Sim, sim irás vê-los, agradecemos por seu empenho, estamos encontrando muitos e estamos seguindo na luta”.⁵⁸ (CORREA, 2008).

A atriz dá vida à personagem Rosa Cuchillo através de uma apresentação carregada de elementos da cosmogonia andina, em que os rituais da dança e da música contribuem para que o espectador se envolva na performance desenvolvida por ela. Com um vestido branco, caracterizada como uma mulher camponesa (ainda que de forma pouco usual, visto que a maioria das senhoras andinas se vestem de roupas coloridas), a atriz tem o seu figurino acrescentado por um vaso de rosas, um cajado (ou vara) e um banquinho. Ela inicia sua ação dando voz à personagem do romance, mas logo após contar a sua história “[...] e saudar aos Apus (deuses tutelares do mundo andino) atinge o ápice de sua ação realizando um ritual de florescimento com flores frescas, água de alfazema, água de flor e aromas de laranjeira e rosas.”⁵⁹ (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 78).

Após essa ação caracterizada como “*sanación simbólica*”, uma espécie de purificação, muitos espectadores demonstram interesse ao final da performance, em receber um pouco daquela água perfumada, como também as pétalas de rosas lançadas pela atriz, sendo assim profundamente impactados pela performance, através dos elementos utilizados por ela e pelo seu caráter ritualístico. Com isso ressaltamos, mais uma vez, o profundo respeito e dedicação do grupo em manter sempre presentes em suas produções a cultura e ancestralidade andinas, ainda que trabalhando com temáticas tão traumáticas e violentas. Sobre isso a atriz conclui que

Com este trabalho tão singelo tenho descoberto uma ponte, uma possibilidade que a arte, em meu país depois de 20 anos de guerra pode colaborar num espaço de cura. Eu que terminava de me curar de uma perda, pelo sofrimento de meu povo, tenho encontrado respostas nos rituais ancestrais. Isso é o que estamos fazendo, as mulheres de *Yuyachkani*, experimentando e colaborando com a arte num momento muito importante de cura de nosso país. (CORREA, 2008)⁶⁰

⁵⁸“Empecé a ir a todos los mercados, como siempre lo hago, y empecé a ver a todas las mujeres que venden en los puestos y veía que todas tenían mesas pequeñas y banquitos como en el que estoy sentada ahora y me puse hablar con ellas sobre la guerra y empecé a escuchar historias tan tristes, tremendamente tristes, entre ellas las historias de las mujeres de Ayacucho y una en particular, la de Mamá Angélica que es una mujer que tiene diez hijos pero que el año ‘82 perdió al menor de ellos. Ese dolor ha sido su fuerza y su entrega por encontrarlo. Ella ha empujado y ha organizado a tantas mujeres [...] decidimos con Miguel trabajar con el testimonio de Mamá Angélica, porque también era una manera de consolar a estos cientos de mujeres que siguen buscando a sus hijos y era una manera de decirles: ‘Sí, sí lo vas a ver, gracias por tu labor, estamos encontrando a muchos y estamos siguiendo en la lucha’.” (CORREA, 2008).

⁵⁹ “...y saludar a los Apus⁵⁹ (dioses tutelares del mundo andino), culmina su acción realizando un rito de florecimiento con flores frescas, agua de cananga, agua florida, e aromas de naranja y rosas.”

⁶⁰“Con este trabajo tan sencillo he descubierto un puente, una posibilidad que el arte, en mi país después de 20 años de guerra pueda colaborar en un espacio de sanación. Yo que partía de sanarme a mí misma por una pérdida, por el sufrimiento de mi pueblo, he encontrado respuestas en los ritos ancestrales. Eso es lo que estamos haciendo las mujeres de *Yuyachkani*, experimentando y colaborando con el arte en un un momento muy importante de sanación de nuestro país.” (CORREA, 2008).

Na ação cênica desenvolvida pela atriz, percebemos também a importância da valorização e manutenção da memória, pois, ao final da apresentação, quando oportuno, era/é exibido um vídeo no qual o público assiste as ações desenvolvidas pelo grupo *Yuyachkani*, um pouco de sua história, como também os testemunhos relatados pelos familiares das vítimas do conflito durante a realização das audiências públicas. Tudo isso é mostrado após Ana Correa concluir a sua performance, quando a atriz lança pétalas de rosas mergulhadas em água aromática ao ar e em direção ao público, enquanto repete para todos a frase “*para que floresca la memória*”.

É importante compreendermos a relevância dessa ação cênica e sua realização em outros países, não só no Peru, pois, assim, o conhecimento dos fatos ocorridos a essas mulheres ganha uma proporção enorme e não permitirá que os episódios de violência e violação aos direitos humanos sejam esquecidos e se repitam. Manter viva a memória do CAI e sua problematização, eis o grande intuito de todos os membros do grupo cultural *Yuyachkani*, que tem como exemplo a ação cênica aqui estudada e que será analisada mais detalhadamente a seguir.

3 ROSA CUCHILLO: LITERATURA E PERFORMANCE

Compreender a importância da literatura como suporte em que são representadas experiências traumáticas através da ficção ou de relatos baseados em fatos reais é algo que devemos destacar ao fazer referência às produções literárias contemporâneas. Pensar na literatura como porta voz de um mundo em crise e de suas especificidades é fundamental para entender a validade de suas narrativas.

É possível verificar nas páginas de um livro não somente relatos que merecem ser exaltados, pelas histórias de conquistas narradas, mas também aqueles que necessitam ser rememorados ainda que estejam carregados de dor e sofrimento por parte de seus personagens. Vemos isso no romance *Rosa Cuchillo*, na trajetória da personagem Rosa Wanka, representando as várias mulheres que perderam seus filhos para a violência política vivenciada durante o CAI do Peru e que buscavam por justiça e respostas sobre o destino de seus entes queridos, forçosamente sequestrados e não mais vistos.

Essas mulheres ficaram marcadas na história do país como símbolos de resistência e de busca por justiça. O autor Óscar Colchado Lucio concentra toda essa potencialidade feminina em seu romance, pois, através da ação de sua personagem, é exaltado o protagonismo dessas mulheres que não se calam diante da situação conflituosa e trágica em que estavam imersas, ainda que nem sempre trate de situações positivas.

A problemática envolvida nessas questões não mostrou sua relevância apenas no âmbito literário, mas ganhou espaço também nas diversas manifestações artísticas como a performance, pois através destas intervenções cênicas foi possível discutir esse evento que envolveu e afetou grande parte da população andina peruana e, nesse caso em particular, inúmeras mulheres que perderam seus filhos e maridos, sendo que muitos desses ainda se encontram desaparecidos⁶¹.

O presente capítulo tem por objetivo apresentar o romance *Rosa Cuchillo* sendo revisitado através da ação cênica homônima produzida pelo grupo *Yuyachkani*, na qual se percebe uma reelaboração do texto literário, expondo com isso de maneira mais ativa os efeitos do CAI como também através da cosmogonia andina que estrutura a obra, já presente no romance, à ação cênica. Tendo como ponto de partida o romance *Rosa Cuchillo* escrito por Óscar Colchado Lucio, apresentaremos uma análise das contribuições do romance para a construção da ação cênica homônima pelo grupo *Yuyachkani*, em 2002.

⁶¹De acordo com o Ministério da Justiça e Direitos Humanos do Peru através do RENADE - *Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro no Peru*, o número total de desaparecidos no período do CAI (1980-2000) é de 20.329 pessoas. Informação disponível em: <<https://lum.cultura.pe/noticias/presentan-lista-del-registro-nacional-de-personas-desaparecidas-y-sitios-de-entierro-renade>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

3.1. ROSA CUCHILLO: NARRANDO O CONFLITO

Publicado em 1997, o romance *Rosa Cuchillo* traz em suas páginas uma narrativa carregada de elementos da ancestralidade andina, perpassados pelas consequências do CAI peruano. No livro, o autor Óscar Colchado Lucio nos apresenta às trajetórias de Liborio e Rosa Wanka: ele tentando sobreviver forçosamente como guerrilheiro do SL e ela à procura do filho, numa viagem em que explora toda a cosmovisão andina, revelando-se parte dessa cosmovisão. Observa-se que cada um desses personagens principais do romance tem as suas vidas marcadas pelos efeitos da violência interna, sendo esse o tema central juntamente com os elementos cosmogônicos andinos.

Começemos por analisar o título que nomeia o romance *Rosa Cuchillo*. O autor nos apresenta a personagem Rosa Wanka que, além de representar o momento violento vivenciado por várias mulheres camponesas que viviam nas regiões andinas do país naquela época, expõe também a vulnerabilidade vivida por muitas dessas mulheres que, em sua juventude, sofreram assédio, abusos e até violência sexual por parte de homens que viviam nas comunidades, mas também por parte de seus próprios companheiros. O autor exemplifica no romance a situação delicada enfrentada pelas mulheres andinas através do relato de Rosa, caracterizada como uma camponesa que bem cedo perde seus pais e assim tem que deixar a sua terra devido aos constantes assédios que sofria:

[...]eu, que começava a tornar-me moça, vendo que os jovens e até os homens adultos perseguiram-me, apaixonando-se aqueles e supondo estes deixar as suas mulheres e casar-se comigo [...], foi que decidi sair do povoado e ir viver em nossa cabana [...] onde me dediquei ao pastoreio de nossas ovelhas e ao pastoreio das ovelhas de algumas pessoas que me encarregaram disso em troca de alimentos. Ali eu vivia somente na companhia de nossos cães.⁶² (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 34, 35).

Percebe-se, aqui, que Rosa vivia, assim como os demais camponeses das regiões andinas, em condições sociais precárias e também expostas aos abusos que as mulheres tinham que suportar naquelas condições, sendo elas marcadas pela diferença étnica e com pouca ou nenhuma escolaridade. Diante disso, nos é revelada a estratégia usada pela personagem para lidar com as situações de assédio que lhe eram impostas:

Durante a noite, dormia com uma faca ao alcance de minha mão, bem enfiada no centro de uma cruz desenhada no chão, tal como uma vez escutei dizer que isso era bom para espantar aos maus espíritos. [...] Não só serviu para

⁶² “[...] yo, que empezaba a hacerme señorita, viendo que los jóvenes y hasta los hombres adultos me perseguían, enamorándome aquellos y ofreciendo dejar a sus mujeres y casarse conmigo estos, y siendo consciente de que las mujeres me miraban envidiosas y celosas, fue que decidí retirarme del pueblo e irme a vivir a nuestra choza [...] donde me dediqué al pastoreo de nuestras ovejas y al de algunas personas que me cargaron a cambio de alimentos. Allí vivía yo solo acompañada de nuestros perros.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 34, 35).

afugentar os espíritos maus, senão também para conter os homens que várias vezes tentaram violar-me...⁶³ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).

Esse fragmento nos ajuda a compreender que, mesmo Rosa Wanka sofrendo esse assédio, tem-se lugar também para a resistência, mostrando, assim, que não havia uma passividade por parte dela diante da situação difícil em que vivia.

Podemos verificar que o autor Colchado Lucio já inicia o seu livro expondo a situação de vulnerabilidade e violência vivenciada por Rosa Cuchillo. Mas em nossa leitura, consideramos que se trata de uma situação que poderia ter sido vivida por várias mulheres no Peru, principalmente nas regiões andinas do país⁶⁴, porém não outorgamos a essas uma posição passiva diante do abuso, pois sinalizamos a luta empreendida por elas que, tal como Rosa Cuchillo, tentam resistir, à sua maneira, a fim de defenderem os seus corpos da violência patriarcal.

Torna-se importante, aqui, compreendermos a relevância do tema do patriarcalismo, pois ele está fortemente relacionado ao preconceito vivenciado pelas mulheres tanto no Peru quanto em nossa sociedade de modo geral. Segundo Rita Segato (2012), “a humanidade testemunha hoje um momento de tenebrosas e cruéis inovações na forma de vitimar os corpos femininos e feminizados, uma crueldade que se difunde e se expande sem contenção.” (SEGATO, 2012, p. 108). A construção da ideia de que somente o homem é capaz de estar à frente da família e do poder tem como consequência o machismo, a humilhação e a desvalorização feminina ao longo dos séculos, e ainda hoje é responsável pela crescente violência que leva a morte de inúmeras mulheres. A figura do pai, do chefe de família outorgou à mulher uma posição subalterna, em que apenas lhe cabia o papel de mãe e esposa, sendo ela incapaz de se sobrepor e ter a sua voz considerada.

Vemos, no contexto peruano, que a presença do machismo é algo constante, principalmente quando se refere às mulheres camponesas. A opressão aos seus corpos durante o período do CAI evidencia esse fato, pois a noção do patriarcalismo aliada à imagem de poder deu-se de forma intensa através da atuação dos militares que, em nome do Estado, agiram de

⁶³ “en las noches, dormía con un cuchillo al alcance de mi mano, bien plantado al centro de una cruz dibujada en el suelo, tal como una vez escuché decir que eso era bueno para espantar a los malos espíritus [...] No solo sirvió para ahuyentar a los espíritus malos, sino también para contener a los hombres que varias veces intentaron abusarme...” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35)

⁶⁴ De acordo com dados apresentados no Relatório Final da CVR, as mulheres afetadas pela violência sexual provinham das camadas mais pobres da sociedade peruana, sendo em sua maioria analfabetas e falantes do quéchua (75%), de origem rural (83%), camponesas (36%) ou donas de casa (30%). “Dicho de otro modo, fueron las peruanas más excluidas, y por lo tanto desprotegidas, las que sufrieron con mayor intensidad la práctica de la violación sexual.” (CVR, 2003, p. 276, vol. VI, capítulo 1.5).

forma cruel com as mulheres que, devido à sua condição étnica e social, já eram vistas com descaso pelas autoridades e pela sociedade urbana do país.

A autora Rocío Silva Santisteban (2017) afirma que a sociedade peruana convive em meio a um constante preconceito étnico/racial caracterizado por ela como “patriarcado dependente”: a discriminação sofrida pelos habitantes do campo e interior do Peru pelos habitantes da cidade. “O machismo da cidade e do mundo rural se cruza também com formas de segregação como o desprezo e o racismo dos setores da cidade aos homens e mulheres do campo, quer dizer, aquilo que temos denominado patriarcado dependente.” (SILVA SANTISTEBAN, 2017, p. 74).⁶⁵

A autora compara essa relação conflituosa entre moradores do campo e da cidade com o machismo decorrente do patriarcalismo, vivenciado pelas mulheres, pois da mesma forma que a elas é dada uma posição de subalternidade em relação aos homens, assim são caracterizadas as populações indígenas em relação aos habitantes do centro de Lima.

O tema da violência patriarcal, acompanhada pelo machismo estrutural está tão marcado no romance que a constante resistência empreendida pela personagem possibilitou que passasse a ser conhecida pelo nome de Rosa *cuchillo* (faca), sendo esse o instrumento de defesa utilizado por ela, moça solteira, diante das investidas masculinas em querer possuir o seu corpo. Isso possibilitou à personagem uma imagem de poder, pois era do conhecimento de todos que se tentassem assediá-la, de alguma forma seriam repelidos: “Desde então, os homens me olhavam com uma mescla de medo, admiração e respeito. O povo deixou de chamar-me *Rosa Wanka* para nomear-me como *Rosa Cuchillo*.”⁶⁶ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35, grifo nosso). Dessa maneira a personagem narra as situações em que teve que enfrentar os homens com seu *cuchillo*, mostrando sua luta e resistência para proteger o seu corpo, um corpo feminino que está constantemente marcado pelo imaginário masculino como um objeto a ser manipulado, de acordo com os seus desejos.

Dados colhidos pela CVR mostraram que várias mulheres foram vítimas de violência sexual por parte dos membros das Forças Armadas do Estado, como também pelos guerrilheiros⁶⁷. Essa prática deplorável foi o principal meio de tortura utilizado contra as

⁶⁵“El machismo de la ciudad y del mundo rural se cruza también con otras formas de segregación como el desprecio y racismo de los sectores de la ciudad hacia los varones y mujeres del campo, es decir, aquello que hemos denominado patriarcado dependiente.” (SILVA SANTISTEBAN, 2017, p. 74).

⁶⁶ “Desde entonces, los hombres me miraban con una mezcla de temor, admiración y respeto. La gente dejó de llamarme Rosa Wanka para nombrarme con el mote de Rosa Cuchillo.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).

⁶⁷ Segundo a CVR, “com relação aos agressores, tratou-se tanto dos agentes do Estado como dos integrantes do SL e do Movimento Revolucionário Túpac Amaru (MRTA), ainda que em diferentes magnitudes. Neste sentido, aproximadamente 83% dos atos de violação sexual são atribuídos ao Estado e aproximadamente 11% corresponde aos grupos subversivos (SL e MRTA). Se bem que estes dados marcam uma maior responsabilidade do Estado

mulheres, como uma forma de destruir a sua autoestima, subjugando o seu corpo a uma situação humilhante. Para essas mulheres não foi possível demonstrar resistência, pois não tinham a quem pedir ajuda dado que a maior parte de seus abusadores pertencia à autoridade policial do país. No romance, Rosa Cuchillo narra o momento em que presencia a situação de violência sexual vivida por algumas mulheres levadas pelos militares, que não consideravam suas condições físicas e nem as suas idades:

Passado o meio-dia, Rosa viu como os militares puxavam as mulheres, as mais jovens, entre elas a Clara Tincopa e a Leonida Ricse. También a Anita Chapiliquén, **que estava grávida**, e a Rosalia Janampa, **uma menina de doze anos**. Arrastando-as levaram-nas ao matagal e ali as violentaram. Ela chorando, ouvia seus gritos no vento que subia do rio.⁶⁸ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 151, grifo nosso).

Percebemos, assim, a difícil situação vivenciada por essas e outras mulheres que não tinham como resistir a tanta violência. Além da dor da perda de seus familiares e da incerteza sobre os seus reais destinos elas tinham que conviver constantemente com um clima de barbárie e humilhação, a partir do momento em que não possuíam o controle sobre os seus corpos. Essas mulheres foram *simbolicamente basurizadas*⁶⁹, ou seja, tiveram os seus corpos transformados em algo sem nenhum valor, tal como a *basura* (lixo), coisa desprezível que deve ser descartada.

A *basurização*, portanto, é um processo, uma ação em relação a algum objeto ou sujeito e implica um grau de passividade do objeto ou sujeito que se negaria, se pudesse, a converter-se em descartável por efeito de sentido.⁷⁰ (SILVA SANTISTEBAN, 2008, p. 61).

Assim, vemos que esses corpos foram violentados de maneira cruel, somente com o propósito de causar o sofrimento dessas vidas ainda em formação (a criança de 12 anos e aquela ainda no ventre materno). A impossibilidade dessas mulheres de resistir, certamente contribuía

nos atos de violência sexual, é importante entender que os grupos subversivos foram responsáveis por atos como aborto forçado, casamentos forçados, servidão sexual.”

“Con relación a los perpetradores, se trató tanto de los agentes del Estado como de los integrantes de Sendero Luminoso y del MRTA, aunque en diferentes magnitudes. En este sentido, alrededor del 83% de los actos de violación sexual son imputables al Estado y aproximadamente un 11% corresponden a los grupos subversivos (Sendero Luminoso y el MRTA). Si bien estos datos marcan una tendencia importante de la mayor responsabilidad del Estado en los actos de violencia sexual, es importante tener presente que los grupos subversivos fueron responsables de actos como aborto forzado, unión forzada, servidumbre sexual.” (CVR, 2003, vol. VI, capítulo 1.5).

⁶⁸“Pasado el mediodía, Rosa vio como los militares sacaban a las mujeres, a las más jóvenes, entre ellas a Clara Tincopa y a Leonida Ricse. También a Anita Chapiliquén, **que estaba embarazada**, y a Rosalía Janampa, **una niña de doce años**. Arrastrando las llevaron hasta unos matorrales, y allí las violaran. Ella llorando, oía sus gritos en el viento que subía del río.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 151, grifo nosso).

⁶⁹ Termo utilizado por Silva Santisteban para falar sobre as relações de poder empreendidas sobre os corpos das mulheres durante o período de conflito armado no Peru, quando estas eram tratadas como lixo, basura. (SILVA SANTISTEBAN, 2008).

⁷⁰ “La basurización, por lo tanto, es un proceso, un accionar en relación con algún objeto o sujeto, e implica un grado de pasividad del objeto o sujeto que se negaría, si pudiera, a convertirse en desecho por efecto de sentido.” (SILVA SANTISTEBAN, 2008, p. 61).

para a coisificação de seus corpos. Rosa Cuchillo presenciou esse episódio numa perspectiva testemunhal, pois a personagem já se encontrava morta ao relatar a violência vivida por estas mulheres.

É interessante observarmos que, durante o CAI, foi possível perceber que apesar de que as mulheres foram afetadas pela violência sexual e simbólica, algumas delas não foram somente afetadas, uma vez que também foram agentes da violência. Foi notória a participação de várias mulheres nos grupos guerrilheiros, o que possivelmente teria como propósito mostrar que eram capazes de lutar e expor a sua voz na revolução proposta pelo PCP/SL, como também pelo Movimento Revolucionário Túpac Amaru - MRTA.

A busca por um mundo melhor, onde houvesse justiça social e igualdade de direitos para todos pode ser pensado como uma das motivações da inserção feminina na luta armada. Muitas dessas mulheres assimilaram o discurso do SL, com o intuito de contribuir com a renovação política e social de uma população já tão sofrida como aquelas provenientes das regiões andinas e periféricas da cidade. Também podemos conjecturar que, com a militância delas, havia o desejo de democratizar a luta a fim de que as mulheres pudessem participar da revolução assim como os homens, juntos. Dessa forma, a participação dessas mulheres pode ser vista como um ato de resistência, de mostrar que não somente os homens poderiam lutar em prol de um ideal.⁷¹

A ação feminina no SL revelava, então, uma militância comprometida com os ideais do grupo, ainda que as mulheres tivessem que renunciar a uma vida familiar e a maternidade, pois nada poderia desviar a sua atenção e ocupar o tempo delas que não fosse a luta armada. Com isso, percebeu-se nessas mulheres uma resistência pautada por uma relação de opressão da qual elas deveriam se libertar e para isso, teriam que lutar: “A presença feminina dá conta de outras facetas da feminilidade, usualmente desconhecidas. As mulheres não são somente mediadoras da paz ou cuidadoras. Elas também podem, e de fato o fazem, exercer violência, agredir, matar.” (CVR, 2003, VIII, p. 56)⁷².

Vemos, desse modo, uma mudança radical no estereótipo estabelecido para as mulheres que mostraram nas ações do SL um potencial subversivo, expressando através de sua militância sua insatisfação com o sistema machista e preconceituoso que as mantinham numa posição subalterna. Sobre isso, afirma Fiorella López López (2017) que,

⁷¹A autora Silva Santisteban comenta em seu artigo *Mujeres, memoria y violencia: testimonios ante la CVR de dos participantes del conflicto armado peruano*, que a resistência apresentada pelas mulheres militantes durante a guerra interna era uma representação delas como mulheres que podiam competir perfeitamente, inclusive já capturadas, com qualquer homem nas mesmas circunstâncias. (SILVA SANTISTEBAN, 2016, p. 191).

⁷²“La presencia de estas mujeres da cuenta de otras facetas de la femineidad, usualmente no conocidas. Las mujeres no son solamente mediadoras por la paz o cuidadoras. Ellas también pueden -y de hecho lo hacen- ejercer violencia, agredir, matar.” (CVR, 2003, v. VIII, p. 56).

as mulheres senderistas subverteram de modo particular a ordem de gênero, e as interpretações sobre elas não tem sido abertas a esta ideia. Por uma parte, as mulheres senderistas constituem uma imagem que modifica a representação passiva da mulher na sociedade. A masculinidade das mulheres do PCP-SL podia interpretar-se já como uma patologia ou uma re-inscrição numa supremacia viril, senão mais como uma consequência de uma rebelião social contra algumas das normas convencionais da feminilidade.⁷³ (LÓPEZ, 2017, p. 129)

Destarte, podemos considerar que a personagem Rosa Cuchillo, ainda que representando àquelas mulheres que foram afetadas pela violência do CAI e que conviviam numa situação subalterna perante a sociedade urbana de Lima, empreende uma luta por justiça em busca de seu filho, uma luta que confronta o patriarcado. Essa luta, na ficção, relaciona-se com a luta das mulheres que entraram para a guerra interna, tendo como objetivo colaborar com um novo governo de justiça social para todos, construindo uma sociedade “onde não haja fome nem miséria e todos sejamos iguais”⁷⁴. (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 110).

Façamos essa associação considerando que a personagem não se submetia ou não estava disposta a submeter-se à violência patriarcal, machista, nem à violência política. Inicialmente, a personagem portava uma faca em causa de legítima defesa, o que demonstra que ela estava disposta a resistir, utilizando esta arma, para não sofrer uma violência. Posteriormente, a performance da personagem no romance será a de uma resistência pacífica, sem o seu *cuchillo*, apenas a sua força física e espiritual tornar-se-á ferramenta para ir à procura de Liborio.

Neste contexto histórico, o exemplo mais significativo de mulher militante do PCP/SL é o da ayacuchana Edith Lagos. Ao tornar-se guerrilheira, nos anos iniciais do CAI, Lagos começou uma jornada de luta e enfrentamento as forças militares do Estado, a favor da “melhoria de vida” de inúmeros peruanos que viviam numa difícil situação de falta de recursos e grande desigualdade social. Sua morte a consagrou como heroína, mulher que lutou até a morte por seus ideais. O romance *Rosa Cuchillo* narra esse episódio

Feliz a companheira Edith que foi acompanhada em seu enterro por cerca de dez mil pessoas em *Ayacucho* [...] houve muitas versões sobre a sua morte... Uma delas dizia que havia caído em combate com a polícia e que seus companheiros, em sua fuga, deixaram seu corpo apenas com palha e que os militares o encontraram... Outras afirmavam que havia sido capturada ferida e que os policiais a torturaram antes de atravessá-la com uma baioneta... [...]

⁷³ “[...] las mujeres senderistas subvierten de modo particular el orden de género, y que las interpretaciones sobre ellas no han sido abiertas a esta idea. Por una parte, las mujeres senderistas constituyen una imagen que modifica la representación pasiva de la mujer en la sociedad. La masculinidad de las mujeres del PCP-SL podría interpretarse ya no como una patología o una re-inscripción en una supremacía viril, sino más bien como una consecuencia de una rebelión social contra algunas de las normas convencionales de la feminidad.” (LÓPEZ, 2017, p. 129)

⁷⁴ “donde no haya hambre ni miseria y todos seamos iguales”. (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 110).

Só então soube que seu sobrenome era Lagos e que Edith era o seu verdadeiro nome e não seu pseudônimo...⁷⁵ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 143).

Ao trazer ao romance a personagem histórica real Edith Lagos, Colchado Lucio dá visibilidade à participação feminina durante o CAI como agentes e ao mesmo tempo afetadas pela violência, uma violência muito maior, a que atravessava como uma baioneta, seus corpos.

As mulheres que participaram da luta armada, assim como Lagos, eram vistas como “terroristas” pelo Estado e sofreram as consequências da violência de todas as formas, pois estavam presas aos ideais do SL, não podendo se opor ou expressar as suas próprias opiniões sobre algo que não concordassem. Tinham que abrir mão de uma vida em família e viver sob a constante ameaça do SL e do Estado. Quando a polícia as capturavam agiam de forma discriminadamente violenta, sendo submetidas à violência sexual, sendo esta “[...] uma das situações mais comuns durante o processo de tortura a mulheres militantes.” (SILVA SANTISTEBAN apud DENEGRÍ, 2016, p. 199).

Silva Santisteban apresenta o relato de Judith Galván, militante do SL, no qual narra os momentos dramáticos que vivenciou no cárcere, nas vezes em que fora detida antes de seu julgamento e condenação como perpetradora de atos violentos. As torturas e abusos que sofreu não foram minimizados pela polícia:

[...] disseram-me que em nenhum momento eu teria advogado, que não iam ligar para minha casa, que iam violentar-me e que tinha que falar. [...] Eles, neste momento, tiraram a minha roupa e começaram a tocar-me, ameaçando violentar-me. Ao ver que não me assustava nem falava como eles esperavam começaram a pegar em meus pelos pubianos e a puxá-los. ⁷⁶(SILVA SANTISTEBAN, 2016, p. 199).

Observamos, também, a importante ação da ANFASEP, grupo de mulheres camponesas, igualmente afetadas pelo CAI, mães que cobram justiça e reparação do Estado diante do desaparecimento e morte de seus filhos.

O trabalho desenvolvido pelo grupo foi de fundamental importância para união dessas mulheres, como também para a criação e manutenção de uma agenda política de denúncias e buscas de respostas sobre o paradeiro de seus familiares e, conseqüentemente, o fortalecimento da memória, para que esses feitos dolorosos não mais fossem repetidos. O romance *Rosa*

⁷⁵ “Feliz la camarada Edith que fue acompañada en su entierro por cerca de diez mil personas en Ayacucho [...] Hubo muchas versiones sobre su muerte... Una de ellas decía que había caído en combate con la policía y que sus compañeros, en su huida, dejaron su cuerpo apenas cubierto con paja y que los cachacos lo encontraron... Otras afirmaban que había sido capturada herida y que los policías la torturaron antes de atravesarla con una bayoneta [...] Solo entonces supe que se apellidaba Lagos y que Edith era su verdadero nombre y no su seudónimo.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 143).

⁷⁶ “dijeron que yo en ningún momento iba a tener abogado, que no iban a llamar a mi casa y que me iban a violar y que tenía que hablar; [...] Ellos en ese momento me desnudaron, me empezaron a manosear, me amenazaron con violarme, al ver que no me asustaba o hablar como ellos esperaban, empezaron a cogerme de los vellos púbicos y a jalármelos.” (DENEGRÍ, 2016, p. 199).

Cuchillo reflete essa situação quando traz ao público o episódio violento vivenciado por essas mães que, à semelhança de Rosa, ainda hoje procuram os “Liborios” que lhes foram tomados.

Sob a liderança de Angélica Mendoza Ascarza, a Mamá Angélica⁷⁷, ANFASEP surgiu em meio à guerra interna, logo após seu filho Arquímedes Ascarza ser levado de casa por membros do Exército peruano na madrugada de 1983. Em sua constante procura pelo filho, Mamá Angélica presenciava outras mulheres que também buscavam desesperadas por seus familiares desaparecidos: “Assim, ao não encontrá-lo me pergunto: O que vou fazer? Caminho gritando, chorando pelas ruas. Outras senhoras também caminham assim...”⁷⁸ (ASCARZA, 2002).

Diante disso, ela uniu forças com essas mulheres e juntas passaram a clamar por justiça diante das autoridades responsáveis pela captura de seus maridos e filhos, sem temer as consequências desse ato. Juntas enfrentaram situações arriscadas, pois a todo o tempo os militares mostravam-se incomodados com a persistência da Mamá Angélica, fato esse que não a desencorajou em momento algum, pois a sua vida só teria sentido ao reencontrar-se com o filho vivo ou morto:

E então chegamos até o dia dois de setembro, já organizadas e unidas. Então nós, juntas fomos ao quartel daqui, de Huamanga. Ali, todos os militares, os cabos, estavam parados na porta. Então me disseram: “Espere senhora, já vai sair um militar.” Quando estava me falando isso saiu do quartel o senhor Antonio Pastor Morote e de dentro de seu carro disse: “Por que não fuzilaram essas mulheres? Para que serve a arma que vocês têm nas mãos?” Então eu lhe disse: “Sim, procuro pelo meu filho. Mate-me, mate-me, pois; atire. Quer fazer isso também? Faça-o. Onde está meu filho? Onde estão os filhos dessas senhoras? Onde estão seus maridos, hein? Que fizeram?”⁷⁹ (ASCARZA, 2002).

⁷⁷Segundo o periódico *El país*, os meninos e jovens órfãos, devido às duas décadas de CAI no Peru chamavam as dirigentes da ANFASEP de *mamás* (mãe), porque elas cuidavam e alimentavam eles através de um refeitório que abriram para centenas de menores que perdiam seus familiares, seja pela violência instaurada pelo SL, pelas Forças Armadas ou os comitês de autodefesa que agiam naquela época em Ayacucho. Esta informação está disponível em: <https://elpais.com/internacional/2017/08/29/america/1504023133_027313.html>. Acesso em: 10 set. 2018.

⁷⁸“Así, al no poder encontrarlo, “¿Qué voy a hacer?” Diciendo, camino gritando, llorando en las calles. Otras señoras también caminan así...” Citação retirada do testemunho dado por Angélica Mendoza Ascarza, durante as Audiências Públicas realizadas pela CVR. Mama Angélica fez o seu relato em quéchua, disponível no site da CVR em: <http://www.cverdad.org.pe/apublicas/audiencias/trans_huamanga02a.php>. Acesso em: 7 set. 2018. A transcrição do testemunho para o castelhano está disponível no site do LUM– Lugar de la Memoria, em: <<http://lum.cultura.pe/cdi/video/mendoza-de-ascarza-ang%C3%A9lica>>. Acesso em 7 set. 2018.

⁷⁹“Y entonces llegamos hasta el dos de setiembre, que ya nos organizamos con las señoras, ya nos reuníamos. Entonces nosotras, como nos habíamos juntado, fuimos al cuartel, todas las señoras. Al cuartel de acá, de Huamanga. Ahí, en esa puerta estaban parados todos esos militares, los cabitos. [...] el señor Antonio Pastor Morote salió del cuartel con su carro y todo, y dijo: “¿Por qué no has fusilado a estas mujeres? ¿Para qué es el arma que tienes en la mano?” dijo. Entonces le dije yo: “Sí, busco a mi hijo. Mátame, mátame, pues; baléanos pues. ¿Eso también vas a hacer? Háganlo. ¿Dónde está mi hijo? ¿Dónde están los hijos de estas señoras? ¿Dónde están sus esposos, ah? ¿Qué has hecho?” (ASCARZA, 2002, p. 4).

No testemunho dado por Mamá Angélica é possível confirmar os momentos de ameaças que os militares faziam a ela e as demais mulheres, como também de perceber a sua luta em busca de respostas por todos os lugares onde seus filhos poderiam ter sido levados. Porém, mesmo diante disso, elas não desistiram de seguir resistindo ao perigo, pois a sede de justiça falava mais alto em seus corações. Isso justificava as suas intermináveis procuras e a infinita coragem.

Mamá Angélica, como a matriarca e grande líder da ANFASEP, alcançou em vida a certeza sobre o que havia acontecido com seu filho e a punição de seus algozes. Em agosto de 2017, já com a saúde debilitada, recebeu a notícia de que os dois militares responsáveis pela execução de seu filho no quartel *Los Cabitos*⁸⁰ (local para onde ela sabia ter sido ele levado e que por tantas vezes se arriscou indo até lá para procurá-lo), foram sentenciados a 23 e 30 anos de prisão. Dez dias após a divulgação da sentença, Mamá Angélica faleceu em *Ayacucho*, aos 88 anos de idade. Porém, mesmo diante dessa certeza vemos que o destino final de Arquímedes e seus restos mortais não foram encontrados, sendo assim impossível para Mamá Angélica realizar o seu maior anseio: um funeral digno para seu filho, tendo que conviver somente com a lembrança dele.

A longa trajetória percorrida por Rosa Cuchillo é um reflexo do drama vivenciado por Mamá Angélica e as demais mães que fazem parte da ANFASEP. No romance, o autor reuniu o clamor desesperado dessas mulheres andinas, sendo esse associado aos elementos da sua cosmovisão, de modo que o romance em si mesmo, já tem elementos próprios de uma performance.

Cláudia Neiva de Matos (2003) nos apresenta a importante relação entre a literatura e a performance no sentido de que a última se manifesta no texto a partir do momento em que ele apresenta repertórios culturais múltiplos, geralmente relacionados a grupos subalternos, rompendo com a tradição e exaltando aspectos ritualísticos e encenativos.

Para Matos, “a perspectiva da performance borra com as fronteiras entre a aparente estabilidade do texto e a instabilidade do mundo e dos seres dos quais o texto provém e aos quais se dirige.” (MATOS, 2003, p. 57). Ou seja, o texto é potencializado pela performance que o enriquece e cria possibilidades de representar experiências plurais de vida, que não estão condicionadas pela tradição literária. Sobre isso, concorda Graciela Ravetti (2002) quando afirma que considera

⁸⁰Segundo dados apresentados no Relatório final da CVR/PE, o quartel “Los Cabitos” (Cuartel N° 51, em Huamanga), ficou conhecido como maior centro de assassinatos, prisões arbitrárias, tortura e violação aos direitos humanos entre os anos de 1983-85. (CVR/PE, 2003, cap. 2.9, Vol. VII)

performativa a narrativa que apresenta um cenário no qual um (ou mais) sujeito(s) aparece (m) em processos de atribuição, com referentes explícitos à realidade material, sendo, por isso, identificáveis, mas nas quais os comportamentos narrados (afinal trata-se de comportamentos sociais) são, no mínimo, transgressores quanto a norma social vigente. (RAVETTI, 2002, p. 49)

Para Ravetti (2002), a literatura latino-americana já carrega consigo um potencial performativo, pois é muitas vezes “estruturada pela oralidade e evoca as suas próprias práticas” enaltecendo a sua cultura por mais distintas que sejam da literatura tradicional. Observamos isso claramente no romance *Rosa Cuchillo*, pois o mesmo expõe a cultura andina e suas especificidades, enfatizando seus costumes e seus rituais cosmogônicos. Veremos, a seguir, a relevância do discurso mítico presente na obra mostrando o importante papel que esse relato tem para a literatura peruana andina, como também para a revalorização da ancestralidade e da cultura desses sujeitos.

Aspecto de semelhante importância no romance *Rosa Cuchillo* é o fato do autor estruturar na narrativa a cosmovisão andina quéchua que exalta fortemente a figura feminina, dando-lhe assim grande relevância, principalmente pela condição maternal da qual essa pode usufruir: “A mulher, em todo caso a divindade feminina, se vincula com a manutenção do gênero humano que gesta a vida.”⁸¹ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 200).

Vemos isso através da *Pachamama*, uma divindade feminina que simboliza a mãe terra e seu poder de sustentar a vida e os seres que nela habitam através dos seus frutos. Nesse sentido, Juan Ansión (1987) afirma que a *Pachamama*

[...] simboliza a terra. É conhecida no mundo andino como a mãe do mundo, mãe tempo-espaco. Representa a maternidade e a totalidade de um mundo e uma época. Esta figura sobrenatural é a divindade contemporânea mais importante nos Andes.”⁸² (ANSIÓN, 1987 apud PÉREZ OROZCO, 2011, p. 117).

Esse poder gerador da vida e a relação entre mãe e filho são estabelecidos pela relação de Rosa e Liborio, pois, para ela, o seu filho era o seu maior anelo durante toda a sua jornada. Logo após o desaparecimento dele, a personagem Rosa Cuchillo não suporta a angústia de sua partida e acaba morrendo. A partir desse momento nos é apresentado o universo cosmogônico andino, pois Rosa, já morta, passa a empreender uma longa caminhada a procura de Liborio, tendo ela a certeza de ter ele sido morto na guerra interna. Ao lado do seu cão *Wayra*, que lhe serve como guardião e guia ao longo da viagem Rosa transita pelo mundo inferior dos mortos,

⁸¹ “A la mujer, en todo caso a la deidad femenina, se le vincula con el mantenimiento del género humano que gesta la vida.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 200).

⁸² “simboliza la tierra. Es conocida en el mundo andino como la madre del mundo, madre tiempo-espacio. Representa la maternidad y la totalidad de un mundo y una época. Esta figura sobrenatural es la divinidad contemporánea más importante en los Andes.” (ANSIÓN, 1987 apud PÉREZ OROZCO, 2011, p. 117).

o *Ukhu Pacha*, deparando-se com distintas criaturas, com o propósito final de alcançar o *Hanaq Pacha*, a região superior, o céu, local onde certamente reencontraria o seu filho:

Comovida, caí de joelhos sobre a grama e elevei minhas orações ao Criador, para que o recebesse em seu santo reino, tal como havia feito com meu filho.

– Agora são duas almas benditas que rogarão por você em Janaq Pacha – comentou Wayra satisfeito.⁸³ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 23).

Para alcançar o *Hanaq Pacha* ela deveria vencer os obstáculos, principalmente aqueles presentes no *Ukhu Pacha* (região interior da terra, mundo de baixo), para assim chegar à região celeste.

A cosmovisão andina foi culturalmente construída a partir da relação que os povos andinos estabeleciam entre os astros, principalmente o sol que, para eles, se movia em relação à Terra e aos demais corpos celestes. Para eles “[...] o cosmos andino está constituído por dois grandes espaços primordiais: *Hanaq e Ukhu Pacha...*”⁸⁴ (SÁNCHEZ GARRAFA, 2014, p. 240, grifos do autor). Esses dois espaços estão unidos pelo *Kay Pacha* que representa o mundo em que vivem os seres humanos.

Eles baseavam a sua cosmovisão no movimento solar que estabelecia com a terra (*Pachamama*) momentos de fartura e estiagem ao longo do ano, através da mudança de estações. Assim sendo, o sol, o principal meio de vida, juntamente com a lua, as estrelas e os planetas ocupavam a região celeste, o *Hanaq Pacha*, local de onde sustentavam a ordem cósmica como deuses. Já o *Ukhu Pacha* representa o mundo dos mortos, “o mundo de baixo ou da noite, é o lugar das profundidades terrestres e aquáticas, que está habitado por diversos seres [...] Os espíritos que moram no *Ukhu Pacha* pertencem, por natureza, à escuridão.”⁸⁵ (SÁNCHEZ GARRAFA, 2014, p. 252, grifo do autor). Percebemos esta questão quando Rosa Cuchillo sente-se temerosa diante da passagem que terá de empreender por esse lugar:

— E como é o *Ukhu Pacha*, o mundo de dentro? Perguntei atemorizada.

— Não é igual para todos, mãezinha, é diferente para cada pessoa. Eu estive num lugar onde havia que sentar-se sobre pedras quentes. Depois passei à casa das trevas. Permaneci, outro tempo, entre facas e objetos cortantes. Também estive na casa do gelo. Sempre vigiado pelos demônios das doenças.⁸⁶ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 55).

⁸³“Conmovida, me tendí de rodillas sobre la hierba y elevé mis oraciones al Creador, para que lo recibiera en su santo reino, tal como había hecho con mi hijo. – Ahora son dos almas benditas que rogarán por ti en el Janaq Pacha – comentó Wayra satisfecho.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 23).

⁸⁴“El cosmos andino está constituído por dos grandes espacios primordiales: *Hanaq y Ukhu pacha...*” (SÁNCHEZ GARRAFA, 2014, p. 240).

⁸⁵“El mundo de abajo o de la noche, es el lugar de las profundidades terrestres y acuáticas, que está habitado por diversos [...] Los espíritus que moran en *ukhupacha* pertenecen por naturaleza a la oscuridad.” (SÁNCHEZ GARRAFA, 2014, p. 252, grifos do autor).

⁸⁶— ¿Y cómo es el *Ukhu Pacha*, el mundo de adentro? Pregunté atemorizada.

Assim identificamos a passagem de Rosa Cuchillo por esses espaços, sendo eles apresentados por Colchado Lucio em todo o romance como uma forma de resignificar, ainda hoje, em seus leitores peruanos a cosmogonia andina envolvida em sua cultura, atualizando-a e associando-a ao contexto do CAI.

Rosa despede-se do mundo caótico em que estava vivendo, o mundo real, de violência, sofrimento, o *Kay Pacha*, para depois viajar pelo *Ukhu Pacha*, o mundo dos mortos, habitado por seres tenebrosos e encontrar-se com seu filho Liborio na região celestial, o *Hanac Pacha*, local esse que, quando ela lá chegasse, não mais teria lembrança do sofrimento experimentado na terra.

Outra questão que reforça a importância da presença feminina na cosmovisão andina presente no romance é o fato da própria Rosa Cuchillo ser, na verdade, a deusa Cavillaca⁸⁷ que havia deixado o *Hanaq Pacha* para ver como estavam as coisas aqui na terra. Enquanto aqui esteve, Rosa não tinha lembrança de sua identidade divina, sendo-lhe somente lembrada após adentrar a região celeste: “— Reconhece-te, acaso não é você Cavillaca, a belíssima deusa que viveu um tempo na terra, na época dos incas?”⁸⁸ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 200).

A partir desse momento, Rosa Cuchillo despede-se de sua identidade humana e passa a conviver como a deusa que sempre foi, sendo assim recebida no *Hanaq Pacha* com muita alegria. Antes, reencontra Liborio, o que lhe traz grande paz e alegria por saber que ele conseguiu alcançar a região celeste:

Longe, à distância, reconheci a meu Liborio. Seguia sozinho, envolvido por seu poncho, calçando sandálias. Não vinha alegre, tinha um ar de preocupação. Fui correndo abraçá-lo. Ele me reconheceu! Rosa, Rosa Cuchillo? Disse-me. Filhinho! Dizendo o abracei. Sei quem é você, oh deusa Cavillaca! Ele disse. Se o Grande Gápaj não houvesse me dito, não saberia. Ele te disse? Sim, mãe. E para onde você vai? Perguntei. Estou voltando para a terra, respondeu ele; o Pai me envia para ordenar o mundo. Um pachacuti? Perguntei. Sim, é necessário revirar o mundo. Não disse mais nada, abraçou-me, deu-me um beijo no rosto e partiu.⁸⁹ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 224).

__ No es igual para todos, mamita, se abre distinto para cada quien. Yo estuve en un lugar donde había que sentarse sobre piedras calientes. Después pasé a la casa de las tinieblas. Otro tiempo permanecí entre cuchillos y objetos cortantes. También estuve en la casa del hielo. Siempre vigilado por los demonios de las enfermedades.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 55).

⁸⁷De acordo com o livro *Dioses y Hombres de Huarochiri* (1966), Cavillaca era uma divindade que, por ser donzela e possuir uma grande beleza, era desejada por todos os deuses.

⁸⁸ “—Reconócete, ¿no eres acaso Cavillaca, la bellísima diosa que un tiempo vivió en la tierra en la época de los incas?” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 200).

⁸⁹ “Lejos, a la distancia, reconocí a mi Liborio. Avanzaba solo, envuelto en su poncho, calzando llanquecitos. No venía alegre, tenía un aire de preocupación. Corriendo me fui a abrazarlo. ¡Me reconoció! ¿Rosa? ¿Rosa Cuchillo?, me dijo. ¡Hijito!, diciendo lo abracé. Sé quién eres, oh diosa Cavillaca, me dijo, de no habérmelo dicho el Gran Gápaj no lo hubiera sabido. ¿Él te dijo? Sí, madre. ¿Y a dónde vas?, indague. Estoy volviendo a la tierra, respondí,

Toda a cosmovisão andina alicerçada no romance, a relação de Rosa Cuchillo em busca de seu filho Liborio, como também o relato de Mamá Angélica e os das várias mães que ainda hoje procuram por respostas sobre o desaparecimento de seus filhos sustentam a narrativa performática do romance e, posteriormente, dará às condições para a performance construída por Ana Correa através da ação cênica do grupo *Yuyachkani*. Veremos a seguir como a atriz se apropria destes elementos para compor a sua personagem e dos repertórios utilizados por ela para apresentar a mulher andina camponesa daquele período violento de CAI.

3.2 ROSA CUCHILLO: ENCENANDO O CONFLITO

O grupo cultural *Yuyachkani* – internacionalmente conhecido por trazer à cena peças que abordam questões políticas e sociais de fatos ocorridos em seu país, como também por ser um dos grupos de teatro mais importantes na tradição de teatros de grupo da América Latina – desenvolveu em 2002 a ação cênica *Rosa Cuchillo*, tendo como base o romance homônimo de Óscar Colchado Lucio, publicado em 1997. Desenvolvida pela atriz criadora Ana Correa, a obra ganhou os espaços teatrais e não teatrais – uma vez que foi pensada para ser encenada em mercados – em várias cidades do Peru e em vários países, trazendo para os espectadores uma alegoria do que foi o terrível momento vivenciado por inúmeras mães andinas afetadas pelo CAI durante vinte anos (1980-2000).

Tendo como repertório o relato apresentado por Mamá Angélica durante as audiências públicas promovidas pela CVR, como também os elementos da ancestralidade andina (ritual, música e dança), Ana Correa desenvolveu a sua performance através da ação cênica em que ela se apresenta individualmente, caracterizada como uma mãe camponesa, sendo essa um tanto diferente das demais pela falta de cores de suas vestimentas e a palidez de sua pele, a fim de realçar seu aspecto cosmogônico, à deusa a que faz referência.

Entendemos que tal caracterização esteja pautada na esfera da morte, pelo fato de Rosa Cuchillo estar morta durante toda a narrativa do romance e também estabelecendo uma relação com a cosmovisão andina presente no livro que realça a presença da cor branca em toda a região do *Hanaq Pacha*, o lugar tão almejado por ela durante toda a viagem e que certamente abrigava o seu filho. Isso é demonstrado desde o resplendor da Lua aos demais elementos daquele lugar, como o rio e as pombas:

— eu também poderei ir até ali, Wayra? — lhe perguntei depois, observando o grande **rio branco**, el Koyllur Mayu, que estendia seu **leitoso** leito entre estrelas e luzeiros. [...] chegando à encruzilhada de taita rumi, a lançarei ao vento, e então voarão **pombas brancas** rumo ao janaq pacha. [...] A nossa

me envía el Padre a ordenar el mundo. ¿Un pachacuti?, dije. Sí, es necesario voltear el mundo al revés. No dijo más, me abrazó, me dio un beso en la mejilla y partió.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 224).

direita se erguia uma alta e comprida cadeia montanhosa que branqueava tanto como se fosse feita com o mesmo material da lua.⁹⁰ (COLCHADO LUCIO, 1997, p.12, 54, 114, grifos nossos).

Dessa forma, a caracterização de Ana Correa denota uma imagem paralela a das mulheres que convivem nos Andes, marcadas por suas vestes coloridas e cheias de vida. Conhecidas como *cholitas*, essas mulheres são identificadas por seu visual colorido, pelo uso de chapéus, e por serem falantes do quéchua. Ainda que a princípio o termo “cholo” tenha sido visto como algo pejorativo, por fazer menção aos sujeitos andinos que haviam adotado características ou hábitos ocidentais incorporando-os com os seus costumes, hoje, essas mulheres indígenas são vistas como símbolos de resistência cultural no Peru e na Bolívia.

A atriz também faz uso de muitos objetos a fim de potencializar a sua ação cênica, utilizando-os como símbolos carregados de significados que, como uma extensão de seu corpo, auxiliam na materialização de sua personagem. Ela apresenta no vídeo *La rebelión de los Objetos*⁹¹ a importância que eles têm em seu trabalho como atriz. Exemplo disso é o uso que Ana Correa faz da *falda* ou *pollera* (saia, vestimenta fortemente usada pelas mulheres andinas) durante a ação cênica *Rosa Cuchillo*. No fragmento a seguir a atriz evidencia sua relação com os objetos em cena:

A roupa em cena se converte para mim na pele do personagem. Portanto, é parte do meu corpo e, quando eu trabalho, parte de minhas ações. Ponho então o vestuário em ação onde a textura, o peso serão parte da presença do personagem. Enquanto eu não domino a forma e o peso desta saia, ela fará o que quer comigo. Ajustar-se-á ao meu corpo, me envolverá e por isso é que devo conquistar a sua manipulação. [...] Na ação cênica para mercados andinos, *Rosa Cuchillo*, a saia se converteu num veículo de criação de imagens que vai acompanhando e criando a sensação da trajetória de Rosa Cuchillo pelos diferentes mundos da cosmovisão andina: o Kay Pacha, o mundo de aqui; o Ukhu Pacha, o mundo de baixo; o Hanaq Pacha, o mundo de cima. Rosa Cuchillo caminha em busca de seu filho.⁹² (CORREA, 2009, Transcrição do vídeo).

⁹⁰ “– Y yo también podré ir hasta allí, Wayra? – le pregunté después, observando el gran **rio blanco**, el Koyllur Mayu, que extendía su **lechoso** cauce entre estrellas y luceros. [...] Llegando a la encrucijada de taita rumi, la echaré al viento, y entonces volarán **palomas blancas** rumbo al janaq pacha [...] A nuestra derecha se alzaba una alta y larga **cadena montañosa que blanqueaba tal si estuviera hecha con el mismo material de la luna.**” (COLCHADO LUCIO, 1997, p.12, 54, 114, grifos nossos).

⁹¹Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgI>. Acesso em 30 out. 2018.

⁹²A transcrição do trecho em espanhol e tradução ao português foram feitas por mim. “La ropa en escena se convierte para mí en la piel del personaje. Por tanto es parte de mi cuerpo y cuando yo trabajo parte de mis acciones. Meto entonces es vestuario en acción en donde la textura el peso serán parte de la presencia del personaje. Mientras yo no domine la forma y el peso de esta falda, ella hará lo que quiera conmigo. Se me caerá, se enredará y por esto que debo conquistar su manipulación. [...] En la acción escénica para mercados andinos, Rosa Cuchillo, la falda se convirtió en un vehículo de creación de imágenes que iba acompañando y creando la sensación de recorrido de Rosa Cuchillo por los diferentes mundos de la cosmovisión andina: el *Kay pacha*, el mundo de aquí; el *Ukhu pacha*, el mundo de abajo; el *Hanaq pacha*, el mundo de arriba. Rosa Cuchillo recorre en búsqueda de su hijo.” (CORREA, 2009).

Vemos, assim, a relevância em trazer a *falda* para a cena como uma característica das mulheres camponesas, chamando a atenção para a cosmovisão andina, presente tanto no romance quanto na ação cênica. Segundo Ana Correa, a *falda* carrega consigo o simbolismo da trajetória empreendida por Rosa Cuchillo como algo que a acompanha, como parte de seu corpo que, por transitar pela morte, expressa a palidez de um corpo atravessado pela perda. Nas Figuras 1 e 2, é nítido o contraste entre o figurino de Mamá Angélica e as vestimentas utilizadas por Ana Correa durante a ação cênica *Rosa Cuchillo*.

Figura 1 - Mamá Angélica



Fonte: LUM, 2018.

Figura 2 - Ana Correa em *Rosa Cuchillo*



Fonte: HEMISPHERIC INSTITUTE, 2002.

Podemos perceber a ideia do grupo em trazer para o espectador, através da figura de Rosa Cuchillo, uma aura de frieza, de perda e de uma vida enlutada, sem cor e sentido por parte das mães que, ainda hoje, buscam por respostas sobre seus filhos, mas que, por outro lado, encontram, naquela imagem, o branco que traz uma mensagem de resiliência curativa. O público tem na caracterização da atriz um prelúdio de que o que lhe será apresentado é algo que transcende o visível e que fala a partir da morte, como um ser fantasmagórico, porém de luz, um ser iluminado.

Ana Correa traz para a ação cênica *Rosa Cuchillo* os diversos repertórios⁹³ que a auxiliaram a construir essa mãe marcada pela dor e angústia compartilhadas com as demais mães que perderam seus filhos. Esses repertórios são ativados através de testemunhos, de gestos e, principalmente, pelos rituais que incorpora durante a performance. Nesse processo, ela expõe para o seu espectador não somente uma ação cênica pedagógica pela temática que aborda, mas transmite conhecimento social e cultural, contribui para a preservação da memória, como também estabelece um ritual de cura simbólica⁹⁴. Esse ritual remete, segundo Ana Correa, a um vínculo familiar, nesse caso com sua avó limenha que sabia fazer orações e realizar bênçãos curativas, de modo que, durante o processo curativo, essa memória de sua infância veio à tona e a ajudou a alinhar a dramaturgia da cena, finalizando a ação lançando nas pessoas pétalas de rosas umectadas em Água de Rosas⁹⁵.

Contrário à ideia de teatro tradicional e trabalhando com a noção de teatralidade⁹⁶, *Yuyachkani*, através da ação cênica *Rosa Cuchillo*, revela-nos uma dramaturgia híbrida, que transita sob diversos repertórios, tais como a música, a oralidade, a dança, os gestos, os rituais:

Temos desenvolvido um teatro que experimenta fundamentalmente com espaços não convencionais; por essa razão nos preparamos artisticamente usando os elementos da teatralidade das festas populares nas fronteiras do

⁹³ A autora Diana Taylor (2013) apresenta em seu livro *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*, a noção de repertório como aquelas produções relacionadas as expressões incorporadas (performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto, rituais religiosos) caracterizados como efêmeros, não reproduzíveis. Ou seja, acontecimentos fortemente relacionados às culturas indígenas e que foram subalternizados pela cultura escrita (o arquivo) e considerados inferiores por sua imaterialidade. A performance *Rosa Cuchillo* está baseada nesses repertórios que são exaltados pelo grupo *Yuyachkani* como importantes fontes culturais.

⁹⁴ Segundo Ileana Diéguez Caballero (2011), o ritual simbólico apresentado por Ana Correa ao final de sua ação cênica, no qual a atriz lança aos espectadores águas de flores ou água perfumada simboliza uma dimensão Xamã em que ela ocupa um papel de grande relevância, “purificando e curando” aquelas pessoas do medo, da angústia e do esquecimento. Capaz de transformar o trauma e a dor em experiências fortalecedoras para a continuidade da vida. (CABALLERO, 2011, p. 75).

⁹⁵ Esta informação me foi transmitida pela minha orientadora que pôde assistir a Desmontagem de *Rosa Cuchillo* no Peru, durante a sua participação no XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho, realizando entre 29 de outubro e 04 de novembro de 2018.

⁹⁶ Seguindo a mesma referência, Caballero (2011) nos apresenta a noção de teatralidade para referir-se as novas formas teatrais contemporâneas que não se prendem mais ao texto narrativo em suas apresentações, mas que dispõem de um vasto repertório na fronteira artística através de produções híbridas, gestos, performances, atividades inseridas no tecido dos acontecimentos da esfera vital e social. (CABALLERO, 2011, p. 14)

teatro com a música, as máscaras, as pernas de pau e a dança.⁹⁷ (CORREA, 2008).

Assim, a atriz dá relevância às formas artísticas não tradicionais, relacionando-as à ideia de performance como “[...] um conjunto de práticas que reúnem o que historicamente ficou separado como discursos ontológicos e epistemológicos distintos, supostamente autônomos.” (TAYLOR, 2013, p. 28).

Durante o processo de criação da ação cênica não houve a preocupação em seguir um texto escrito, pois, das 234 páginas do romance e testemunhos de várias mães peruanas, a atriz Ana Correa concentrou sua ação cênica em 20 minutos, sendo que nesses a sua fala dura apenas seis minutos. A atriz registrou essa fala num roteiro de apresentação⁹⁸ que nos foi cedido como cortesia pelo grupo. A atriz explica que a brevidade de suas apresentações era decorrente da preocupação em manter a atenção dos seus espectadores no espaço público dos mercados: “[...] é o tempo em que posso manter a atenção das pessoas que vão ao mercado para tratar de vender seus produtos ou conseguir, como podem, a comida para esse dia.”⁹⁹ (CORREA, 2008).

Embasados na noção de um teatro político que proporciona ao espectador reflexão e um aprendizado, *Yuyachkani*, através de *Rosa Cuchillo*, questiona e traz à memória a estupidez do CAI, em que inúmeras pessoas foram torturadas, tratadas como coisas sem nenhum valor e brutalmente assassinadas.

Pensamos que esse teatro de *Yuyachkani* dialoga com o conceito de Teatro Épico estabelecido por Bertolt Brecht, como também podemos associá-lo às concepções teatrais defendidas por Antonin Artaud¹⁰⁰. Esses dramaturgos e teóricos do teatro apresentaram novos conceitos para a cena teatral e colaboraram bastante para um teatro livre dos “grilhões” da tradição aristotélica, que estava presa ao espaço teatral e que produzia o encanto e a emoção em seus espectadores.

⁹⁷As citações da atriz Ana Correa que serão apresentadas nesta seção estão disponibilizadas no artigo *Rosa Cuchillo: investigación y creación*, publicado na *Revista de Teatralidades e Cultura Visual KARPA*. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/416-yuya-sanaciones-reparaciones-rosa-cuchillo>>. Acesso em: 10 Set. 2018.

Hemos desarrollado un teatro que experimenta fundamentalmente con espacios no convencionales, por esa razón nos preparamos artísticamente tomando los elementos de teatralidad de las fiestas populares en las fronteras del teatro con la música, las máscaras, los zancos y la danza. (CORREA, 2008).

⁹⁸O roteiro da ação cênica *Rosa Cuchillo*, fornecido pelo grupo *Yuyachkani*, estará disponibilizado nos anexos desta dissertação.

⁹⁹“es el tiempo en que puedo mantener la atención de las personas que van al mercado a tratar de vender sus productos o a “armar” como puedan la comida para ese día.”(CORREA, 2008).

¹⁰⁰Antonin Artaud (1896-1948) foi um importante dramaturgo francês que propôs o conceito de teatro da crueldade: uma produção teatral que privilegia o espectador e potencializa o ator no total uso de seu corpo através da voz e do gesto, realização esta que o liberta de uma ação teatral presa ao texto. “Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.” (ARTAUD, 2006, p.76).

A nova concepção de teatro defendida por Artaud pode ser relacionada à performance de *Yuyachkani*. Segundo este autor, o teatro deveria construir-se dramaturgicamente, não somente pelo texto, pela palavra escrita, mas deveria estar aberto às ações físicas associadas às outras linguagens artísticas tais como a música, a mímica, objetos, luzes, o grito, a dança, os movimentos, o gesto¹⁰¹. Daí o teatro ser para ele um organismo vivo que produziria tanto no ator, quanto no espectador uma experiência marcante.

O corpo do ator ocupava assim um local onde se concentrava toda a potência do teatro, pois, através dele, o espectador alcançaria uma maior apreensão sobre o que estava sendo representado em cena. E, assim, através do trabalho com o corpo conseguiria dar conta daquilo que a palavra não conseguia: o gesto, o ritual:

Para quem se esqueceu do poder comunicativo e do mimetismo mágico de um gesto, o teatro pode reensiná-lo, porque um gesto traz consigo a sua força e porque de qualquer modo há no teatro seres humanos para manifestar a força do gesto feito. (ARTAUD, 2006, p. 68).

Na ação cênica *Rosa Cuchillo*, é possível perceber essas questões partindo do trabalho com o corpo realizado pela atriz Ana Correa que, durante a ação cênica, não se apega à palavra, ao texto escrito. Pelo contrário, em suas apresentações, a maior parte do tempo é dedicado à incorporação ritual da cosmogonia andina através de gestos e objetos carregados de simbolismos. Segundo a atriz Ana Correa, o uso desses elementos foi de grande relevância para a construção de sua ação cênica:

A obra tinha que ser muito curta e direta. Então eu decidi por uma série de elementos que me conectassem com a população indígena, com sua visão, as cores, as flores que fazem parte da tradição andina [...] O último são os elementos que estão na mesa. O “Kero”, que é o copo que tem a forma de um copo cerimonial, ancestral, de todas as culturas e que une a energia da Terra com o Céu; por isso tem essa forma. Em seguida a vara, a vara da serpente que na tradição andina não é o demônio que engana a Eva, nem a que mata o arcanjo São Miguel; na tradição andina é sabedoria e representa o mundo ancestral. Em seguida o banco que uso que representa os três mundos, por isso tem três pés e está talhado desta maneira.¹⁰² (CORREA, 2008).

¹⁰¹ Para Artaud, o gesto era a ação do ator que daria conta de representar a sua ação cênica de forma a dar vida a seus personagens que se formavam mediante o acontecimento, totalmente livre da palavra: “Todo espetáculo conterá um elemento físico e objetivo, sensível a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, “Trata-se, portanto, para o teatro, de criar uma metafísica da palavra, do gesto, da expressão, com vistas a tirá-lo de sua estagnação psicológica e humana.” (ARTAUD, 2006, p. 76).

¹⁰² “La obra tenía que ser muy corta y tenía que llegar directamente. Entonces yo decidí poner una serie de elementos que me pudieran conectar con la población indígena, con su visión, los olores, las flores que es parte de la tradición andina. [...] Lo último son los elementos que están en la mesa. El “Kero”, que es el vaso con la forma del vaso ceremonial, ancestral, de todas las culturas y que une la energía de la Tierra con el Cielo, por eso tiene esa forma. Luego la vara, la vara de la serpiente que en la tradición andina no es el demonio que engaña a Eva, ni

Percebemos, na fala da atriz que, através da inserção desses elementos rituais e simbólicos à cena ela experimenta e reflete para o espectador um forte processo de incorporação da ancestralidade andina. Essa estética reflete a própria ideia de teatro que têm os artistas de *Yuyachkani*. Segundo Miguel Rubio Zapata (2016), diretor do grupo *Yuyachkani*, o seu teatro está comprometido com as manifestações culturais andinas. Para ele, a oralidade e os costumes dos ancestrais andinos são de grande relevância para as produções cênicas do grupo. Daí incorporar à cena, em *Rosa Cuchillo*, essa cosmovisão não só como partitura cênica, mas como algo que faz parte do próprio processo e também do treinamento dos atores:

[...] as máscaras, como a dança se incorpora a nosso treinamento, o questionamento das formas hegemônicas de teatro e pensar em teatralidades que incorporem memórias que estejam inscritas no corpo, porque nós advimos de uma cultura ágrafa.¹⁰³ (RUBIO ZAPATA, 2016, p. 18).

Além disso, para Rubio Zapata, o teatro tem um importante papel a cumprir e não deve estar separado do mundo, mas deve interagir com o espectador e com suas vivências diárias. “A realidade e a ação se encontram. Não se pode deixar de pensar a arte separada da vida.”¹⁰⁴ (RUBIO ZAPATA, 2016, p. 19).

Pensando na teoria teatral desenvolvida por Bertolt Brecht, podemos também relacionar a ação cênica *Rosa Cuchillo*, com o seu “Teatro Épico”, pois esse preocupava-se em trazer à cena questões políticas e sociais que levassem o espectador a refletir em seu papel como cidadão no mundo, sujeito de sua própria história. “Não mais era permitido ao espectador abandonar-se a uma vivência sem qualquer atitude crítica (e sem consequências na prática), por mera empatia para com a personagem dramática.” (BRECHT, 2005, p. 66).

O Teatro Épico inovou através de uma linguagem mais narrativa e direta em que o lugar do herói passa a ser no cotidiano imerso pelos conflitos históricos de sua época:

O palco principiou a ter uma ação didática. O petróleo, a inflação, a guerra, as lutas sociais, a família, a religião, o trigo, o comércio de gado de consumo passaram a fazer parte dos temas do teatro. (BRECHT, 2005, p. 67).

Dessa forma, percebemos o caráter didático do épico quando, através dos diálogos estabelecidos entre os atores, é representado um contexto social de um mundo dilacerado por embates. Falando sobre os pressupostos do teatro épico, Rosenfeld nos mostra que

que mata el arcángel San Miguel; en la tradición andina es la sabiduría y representa el mundo de los ancestros. Luego el banco que uso que tiene la representación de los tres mundos, por eso tiene tres patas y está tallado de determinada manera.” (CORREA, 2008).

¹⁰³ “[...] las máscaras, como la danza se incorpora a nuestro entrenamiento, el cuestionamiento de las formas hegemónicas de teatro, y pensar en teatralidades que incorporen memorias que estén inscritas en el cuerpo, porque nosotros provenimos de una cultura ágrafa.” (RUBIO ZAPATA, 2016, p. 18).

¹⁰⁴ “La realidad y la acción se encuentran. No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida.” (RUBIO ZAPATA, 2016, p.19).

O intuito didático do teatro brechtiano, [tem] a intenção de apresentar um palco científico capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. (ROSENFELD, 2017, p. 148).

A partir disso, podemos identificar que alguns elementos presentes no teatro épico de Brecht encontram-se na ação cênica *Rosa Cuchillo*. Por essa razão, destacaremos aqui alguns deles:

- a) na performance, está presente o antiilusionismo, pois o objetivo principal é informar e conscientizar o público sobre acontecimentos históricos reais vividos e não envolvê-los com fantasias que apenas agucem a sua imaginação. Embora em *Rosa Cuchillo* a caracterização da personagem paute-se na cosmogonia andina e sua performance seja ritualística, os espectadores reconhecem o acontecimento como teatro pelos elementos ficcionais que contornam o espaço da cena e também pela relação orgânica com o contexto real vivido em sua história recente contado como uma “história” pela “heroína” que a vivenciou.
- b) Ao deparar-se com a apresentação, o objetivo é que o espectador seja levado à reflexão e a desenvolver uma visão crítica do contexto social e político em que está inserido, através do caráter realista presente, pois *Rosa Cuchillo* representa o testemunho de várias mães, mulheres que sofreram a perda de seus familiares para o conflito.
- c) A realidade cruel de um mundo devastado pela violência é também mais um elemento brechtiano presente aqui. O espectador não é poupado dos detalhes vividos naquele período, narrados pela personagem, através do trabalho de trazer à memória esse momento.
- d) No épico, a grande separação que afastava o público do espetáculo foi rompida, assim como na ação cênica que se aproxima do espectador utilizando as ruas, as praças e mercados como tribuna, local onde suas mazelas serão representadas, ganhando vida não de forma mágica, mas real.
- e) A performance não está apegada ao texto, mas possui liberdade para seguir um fluxo, um movimento que dará conta da ação cênica, principalmente através do *gesto*¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Segundo Brecht, o *gesto* (“gestus”) desempenhado pelo ator possuía um significado muito importante no teatro épico, pois ele simbolizava um acontecimento histórico e não apenas movimentos sem sentido: “Visto que o interesse do espectador é canalizado exclusivamente para o comportamento das personagens, o “gesto” destas tem de ser, falando em termos puramente estéticos, significativo e típico. A encenação deve ter um sentido histórico.” (BRECHT, 2005, p. 57). O ritual de cura simbólica apresentado na ação cênica *Rosa Cuchillo* exemplifica um dos *gestus* históricos realizados pela atriz que traz consigo a relevância destes rituais para a ancestralidade e cultura dos povos andinos.

- f) A performance exige também uma educação do ator diante da ação cênica que irá realizar, assim como no teatro épico em que “a educação do ator consiste em familiarizá-lo com um estilo de representação que o induz ao conhecimento”. (BENJAMIN, 1987, p. 87)
- g) “O *Yuyachkani* encena ativamente a memória social do país. Ele é o produto de uma memória e de um pensamento nacional, étnico, linguístico e cultural”. (TAYLOR, 2013, p. 272). Com isso, destacamos também o papel social do épico, pois, para Brecht¹⁰⁶, o teatro deve trazer um aprendizado que produz conhecimento e não apenas a emoção. O sujeito deve ser perpassado pelos acontecimentos históricos nos quais está inserido, de maneira a compreender sua importância como ser pensante e atuante. É o teatro, aqui, instrumento de transformação social e instrumento de memória.
- h) O épico leva o espectador a tomar decisões quando esse é posto diante das situações apresentadas, saindo da passividade de um mero e ingênuo espectador. A performance de Ana Correa carrega consigo a mesma ideia, quando traz à memória do povo a sua história marcada pela violência e dor possíveis de serem vislumbradas na ação cênica e denunciadas na esfera pública;
- i) a ideia de homem trágico, com um destino determinado do qual não poderá fugir é algo refutado por Brecht¹⁰⁷, pois, para ele, as calamidades que sobrevêm ao homem são resultados das situações históricas em que vive. Na performance *Rosa Cuchillo*, está bem nítida essa relação já que, ao representar a luta da mulher andina, a atriz expõe o contexto histórico do país como fator determinante para o seu sofrimento e posterior posicionamento como sujeito político.
- j) Assim como o teatro de Brecht estava voltado para as massas, para o proletariado, a ação cênica *Rosa Cuchillo* também está voltada para o público em geral, que transita pelas ruas, trabalhadores e donas de casa que tem o seu cotidiano interrompido pela performance da atriz nos mercados e nas praças.

Nosso teatro tem tido um compromisso social muito profundo com nosso país. Desde o início de nosso grupo, o teatro formal peruano diz que *Yuyachkani* não faz teatro. É por isso que decidimos chamar nosso teatro de “ação cênica”,

¹⁰⁶ Falando sobre o teatro épico Brecht afirma que: “Este tipo de teatro pressupõe, além de um determinado nível técnico, um poderoso movimento na vida social, movimento este não só interessado na livre discussão das questões vitais, visando à sua solução e dispondo da possibilidade de defender esse interesse contra todas as tendências que se lhe oponham.” (BRECHT, 2005, p. 74).

¹⁰⁷ Para Brecht, o homem no teatro épico é representado como um ser “susceptível de ser modificado e de modificar” o seu destino não estando assim preso a um caminho que lhe foi traçado pelos deuses como nos é apresentado na tragédia clássica. O homem torna-se objeto de análise e as circunstâncias (conflitos políticos e sociais) em que vive modifica, afeta o seu presente. (BRECHT, 2005, p. 31).

porque caminha nas fronteiras e se comunica com esse espectador que não tem acesso às grandes salas teatrais. A ação cênica *Rosa Cuchillo* está composta para mercados andinos.¹⁰⁸ (CORREA, 2008).

Ana Correa não se conformou em manter as suas apresentações dentro do teatro, criou e levou o espetáculo para o espaço externo, com o propósito de alcançar um maior número de espectadores que, possivelmente, não frequentariam o ambiente teatral.

Pensando o conceito do épico como narração dos feitos heroicos de um povo, vemos aqui que, relacionado ao termo usado por Brecht, o herói é marcado pela guerra, não mais realizando atos heroicos como um ser superior e inabalável às mazelas do mundo, mas sim aquele que está perpassado por conflitos¹⁰⁹ e necessita se encontrar como indivíduo em meio a tudo isso. A dor e o sofrimento o atingem e então ele tenta resistir a esses impactos de alguma forma. Ana Correa em *Rosa Cuchillo* assume o papel desse herói, sendo a heroína que representa a resistência de um povo que, mesmo marcado pela dor, insiste em falar sobre essa memória a fim de não deixá-la impune.

3.3 ROSA CUCHILLO VAI AOS MERCADOS

Figura 3 – Rosa Cuchillo nos mercados andinos



Fonte: HEMISPHERIC INSTITUTE, 2002.

A ação cênica *Rosa Cuchillo* apresentada por *Yuyachkani* configura-se como uma tradução intersemiótica do romance homônimo de Óscar Colchado Lucio. Conforme abordagens discutidas até aqui, o grupo conseguiu trazer para a cena não somente o romance,

¹⁰⁸“Nuestro teatro ha tenido un compromiso social muy profundo con nuestro país. Desde nuestros inicios como grupo, el teatro formal peruano nos ha acusado de que Yuyachkani no hace teatro. Es por ello que decidimos llamar a nuestro teatro “Acción escénica”, porque camina en las fronteras y busca comunicarse con ese espectador que no tiene acceso a las grandes salas teatrales. La acción escénica Rosa Cuchillo está compuesta para mercados andinos.” (CORREA, 2008).

¹⁰⁹ “Hoje em dia, tem que se conceber o ser humano como “o conjunto de todas as condições sociais”, e só a forma épica poderá abarcar todos os acontecimentos em processo, os quais para a arte dramática constituem os elementos de uma ampla imagem do mundo. Também o homem, ou melhor, “o homem de carne e osso”, só pode ser concebido agora em função dos acontecimentos em que se enquadra e que o determinam.” (BRECHT, 2005, p. 44).

sendo esse a sua principal fonte de construção, mas agregou à ação cênica outros elementos que a tornaram mais rica e carregada de simbolismos.

Partindo da noção da tradução como um processo complexo, no qual tanto o texto-fonte, quanto o texto-alvo representam fontes de conhecimento, será de grande relevância compreender os fatores envolvidos na tradução do texto narrativo (o romance) para o teatro, pois nesse, os efeitos de sentido produzidos pela performance da atriz, o figurino, a musicalidade, o gesto, a dança e o ritual intensificam ainda mais a relevância do romance.

Sobre essa questão, Patrice Pavis (2008) afirma que a encenação “[...] desloca o texto: faz dizer no texto aquilo que um comentário crítico, verbal ou escrito, não conseguiria dizer: é quase o indizível, ou qualquer coisa semelhante.” (PAVIS, 2008, p. 29). Assim, através da ação cênica, é possível perceber essa relação de deslocamento do romance, pois os meios utilizados pela atriz e o seu poder de delimitar sua narrativa mantendo os elementos performáticos daquele em apenas um pequeno roteiro, foi algo de grande relevância para a realização deste trabalho.

Como visto anteriormente, a atriz Ana Correa desenvolveu um trabalho de pesquisa nos mercados de *Ayacucho* para compor o seu personagem, atribuindo valor àquelas mulheres que, com os seus testemunhos, reforçaram a sua performance. Ela incorporou esses relatos na ação cênica, dialogando e transformando-se em porta voz dessas mulheres, que, a exemplo de Mamá Angélica, não se calaram e lutaram por justiça até o final de suas vidas.

Rosa Cuchillo, assim como as demais produções teatrais de *Yuyachkani*, possuem a especificidade de transitar pelas fronteiras artísticas e aproveitar de cada uma delas para a sua atuação. Podemos, assim, observá-las misturando-se através de uma arte híbrida, que permite ao teatro envolver os seus atores e espectadores com a música, a dança, o cinema, as artes visuais. Essa flexibilidade é ainda mais notória nas produções teatrais contemporâneas, assim como vemos na performance, em *Rosa Cuchillo*, temos o diálogo com a Literatura e com a oralidade e o gesto. Esse diálogo foi fundamental para que a *Rosa Cuchillo*, de Oscar Colchado Lucio, pudesse ir aos mercados.

Patrice Pavis apresenta a noção de entrecruzamento de fronteiras presente no teatro como sendo esse o local perpassado por inúmeras culturas, onde é possível coexistir várias experiências de vidas sem barreiras. Isso acontece através do ator que incorpora e dá vida a personagens de distintos costumes, pois segundo Pavis,

O teatro pode redundar numa das dificuldades da antropologia, a saber: traduzir/visualizar os elementos abstratos de uma cultura como um sistema de crenças ou valores, utilizando-se dos meios concretos; por exemplo, ao invés de explicar um ritual, ritualizá-lo; em vez de dissertar sobre as condições sociais dos indivíduos, mostrá-las através de um gestus imediatamente legível. (PAVIS, 2008, p. 15).

Ana Correa preparou a sua ação cênica com o intuito de levá-la aos espaços públicos como uma forma de democratizar o teatro para aqueles que não tinham tempo e/ou condições financeiras para frequentá-lo e, além disso, ritualizar uma situação histórica, apropriando-se da linguagem ritual que, em diálogo com os elementos cosmogônicos andinos, tem a sua força performática. Com isso, a atriz aliou o desejo de alcançar as pessoas ao seu ativismo político de levar para elas algo que fazia parte da história e memória coletivas, a violência política devastadora ocorrida em seu país. Daí impactá-los em meio ao seu cotidiano nos mercados com uma ação cênica que potencializa a narrativa mítica e literária de Óscar Colchado Lucio

A faço sobre uma mesa de um metro e meio por um metro e meio. Vou cedo, às sete da manhã ao mercado e fico na parte externa, onde estão os postos ambulantes, os quais possuem a mesma medida. Ponho a minha mesa e sempre me perguntam: o que você vai vender? Às onze da manhã entro já com minha personagem que é uma camponesa, uma alma viva, um fantasma. É uma ação cênica que dura vinte minutos...¹¹⁰ (CORREA, 2008).

A ação cênica desenvolvida pelo *Yuyachkani* potencializa o romance, pois através dela é fortalecida ainda mais a cultura andina e sua ancestralidade, sendo o Peru um país multicultural e que deve ter essa diversidade respeitada por todos.

Ana Correa recupera a história do CAI para dele extrair os efeitos provocados naqueles que foram afetados por ele, sob as perspectivas de mulheres que tiveram as suas vidas transformadas para sempre, mas que, ainda sendo tão penalizadas pela falta de seus familiares, conseguem encontrar forças em sua ancestralidade para seguir vivendo.

Dessa forma, através do processo tradutório *Yuyachkani* propõe uma ação de reparação simbólica para essas pessoas, pois trazendo à cena esse momento difícil propõe uma revalorização da memória entre os próprios peruanos, como também para todos aqueles que tiverem acesso às suas produções teatrais. Segundo Julio Plaza (2008), o papel desempenhando pelo tradutor é de grande relevância nesse aspecto, pois

Se, num primeiro momento, o tradutor detém um estado do passado para operar sobre ele, num segundo momento, ele reatualiza o passado no presente e vice-versa através da tradução carregada da sua própria **historicidade**, subvertendo a ordem da sucessividade e sobrepondo-lhe a ordem de um novo sistema e da configuração com o momento escolhido. (PLAZA, 2008, p. 5, grifo nosso).

Pensando na atriz Ana Correa e no diretor do grupo *Yuyachkani*, Miguel Rubio Zapata, sujeitos que pertencem a um país culturalmente diverso, como tradutores interculturais e intersemióticos, eles reatualizam essa historicidade, pois o seu trabalho teatral evidenciou o

¹¹⁰“La hago sobre una mesa de un metro y medio por un metro y medio. Voy temprano a las siete de la mañana al mercado y me hago en la parte de afuera donde están los puestos ambulantes, los cuales tienen la misma dimensión. Pongo mi mesa y siempre me preguntan: ¿qué vas a vender? A las 11 de la mañana entro ya con mi personaje que es una campesina, un alma viva, un fantasma. Es una acción escénica que dura 20 minutos...” (CORREA, 2008).

romance e, através da cena, ativaram a memória coletiva, por meio dos elementos da cultura andina e de sua ancestralidade. Assim, o texto literário de Colchado Lucio adquire sua força política indo aos mercados através de outra discursividade e performatividade, a da cena e a do ritual.

Pavis (2008, p. 3) nos apresenta a relevância do teatro como elemento principal no cruzamento de fronteiras por favorecer essa troca de experiências e culturas estabelecidas e definidas no processo tradutório, questão essa exemplificada através da imagem de uma ampulheta¹¹¹. O autor apresenta esse objeto em seu texto para mostrar o processo tradutório e o papel exercido pelo tradutor, pois este selecionará da cultura estrangeira (cultura-fonte, “a parte de cima” da ampulheta) quais elementos lhe interessam e serão exaltados por ele em sua tradução (cultura-alvo, “a parte de baixo” da ampulheta). Ou seja, o tradutor estará, assim, entre um lado e outro da ampulheta, representado pelo filtro que controla a transferência de um meio para o outro:

Com efeito, a transferência cultural não apresenta um escoamento automático, passivo, de uma cultura para a outra. Ao contrário, é uma atividade comandada muito mais pela bola inferior da cultura-alvo e que consiste em ir procurar ativamente na cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas. (PAVIS, 2008, p. 3).

Considerando o exposto por Pavis, pensamos que o processo tradutório do romance para a ação cênica, considerou a necessidade de valorizar os elementos da cultura e da cosmogonia andinas como tais, pois o público da ação compartilhava desses valores.

Yuyachkani valoriza e retoma a cultura andina presente no romance, porque nessa narrativa residiam os elementos que, opostos à ideia de homogeneidade cultural, traziam em seu bojo as particularidades cosmogônicas de sujeitos étnicos silenciados historicamente.

Na tradução do texto literário para a cena, as fronteiras semióticas diluíram-se pelas proximidades culturais existentes, por exemplo, entre o contexto de produção do romance com o contexto histórico no qual foi traduzido, durante o processo de constituição da CVR e das audiências públicas e, também, a partir do universo andino, suas particularidades como fonte de aprendizado para a atriz e seu diretor empenhados em dialogar com essas partituras e, a partir delas, criar um texto cênico capaz de ampliar esse lugar enunciativo que é o do sujeito andino feminino no romance de Colchado Lucio. É a partir dessa tradução que a narrativa do romance foi apropriada pelo corpo de uma mulher, quando a atriz constrói, inspirada na personagem literária, a presença cênica de Rosa Cuchillo.

¹¹¹ Patrice Pavis apresenta a ideia da ampulheta em seu livro *O teatro no cruzamento de culturas* (2008).

Sendo a ação cênica *Rosa Cuchillo* “uma forma mais atenta de ler”¹¹² e centrada mais detidamente na cosmovisão andina e na performance política de uma mulher, apresentada no romance, visto que coloca em segundo plano a atuação dos demais personagens da narrativa (Liborio com os demais membros do SL e o cão *Wayra*, personagem que acompanha Rosa durante a maior parte da história e que tem uma relevância dentro da cosmovisão andina), vemos que a atriz nos apresenta um sujeito andino feminino (as mulheres para quem apresentava a ação cênica) capaz de conviver em meio aos traumas do passado através da cura simbólica encontrada nessa ancestralidade:

Com este trabalho tão singelo descobri uma ponte, uma possibilidade que a arte, em meu país depois de vinte anos de guerra, pode colaborar num espaço de cura. Eu que acabava de curar-me a mim mesma de uma perda, pelo sofrimento de meu povo, tenho encontrado respostas nos rituais ancestrais. Isso é o que estamos fazendo, nós, as mulheres do *Yuyachkani*. Experimentando e colaborando com a arte num momento muito importante de cura em nosso país.¹¹³ (CORREA, 2008).

O ritual de cura simbólica apresentado por Ana Correa representa, assim, uma ação voltada para o espectador como uma maneira de mostrar para ele quão danoso foi aquele momento violento do CAI e que trouxe várias consequências para milhares de pessoas que viram as suas vidas serem totalmente destruídas.

A experiência vivenciada por Ana Correa através da ação cênica *Rosa Cuchillo* também proporcionou para ela uma grande experiência. A atriz afirma que não somente os espectadores eram tocados pela cerimônia, mas ela como atriz era a maior beneficiada com essa ação e, através dela, pôde tirar lições para a própria vida: “Num momento sentimos que o tempo parou e num longo silêncio podemos nos olhar e nos reconhecer humanos, que têm direito a ser melhores, a buscar a felicidade, a nos curar do medo e da tristeza.”¹¹⁴ (CORREA apud RUBIO ZAPATA, 2008, p.79). Vale salientar que a cerimônia de cura simbólica representa uma ação necessária para toda a comunidade andina afetada pelo CAI, pois, ainda hoje, muitos procuram pelos seus entes queridos desaparecidos naquele período.

¹¹²Julio Plaza utiliza o termo para referir-se à noção de tradução, sendo essa “a forma mais atenta de ler” a história porque é uma forma produtiva de consumo, ao mesmo tempo que relança para o futuro aqueles aspectos da história que realmente foram lidos e incorporados ao presente. (PLAZA, 2008, p. 2).

¹¹³“Con este trabajo tan sencillo he descubierto un puente, una posibilidad que el arte, en mi país después de 20 años de guerra pueda colaborar en un espacio de sanación. Yo que partía de sanarme a mí misma por una pérdida, por el sufrimiento de mi pueblo, he encontrado respuestas en los ritos ancestrales. Eso es lo que estamos haciendo las mujeres de *Yuyachkani*, experimentando y colaborando con el arte en un momento muy importante de sanación de nuestro país.” (CORREA, 2008).

¹¹⁴ “En un momento sentimos que el tiempo se congeló y en un silencio largo pudimos mirarnos y reconocernos humanos que tenemos derecho a ser mejores, a buscar la felicidad, a curarnos del miedo y la tristeza.” Fragmento retirado do livro *El Cuerpo ausente*, de Miguel Rubio Zapata (2008).

Recentemente foi aprovada no Peru, a lei que autoriza a criação do banco de dados genéticos¹¹⁵, que possibilitará a coleta do DNA das famílias dos desaparecidos, a fim de facilitar a identificação de seus familiares levados durante o período do CAI. A ideia é analisar os restos mortais encontrados nas fossas comuns onde foram depositados os corpos. Essa proposta pode ser considerada um grande avanço a favor da memória, pois através dele o Estado assume a sua parcela de responsabilidade para com essas famílias que há tanto tempo buscam por reparação e justiça. Busca essa aqui representada pela personagem Rosa Cuchillo e pelas inúmeras mulheres que seguem procurando por seus filhos.

¹¹⁵Sobre o banco de dados genéticos disponível em:<<https://elcomercio.pe/peru/aprueban-decreto-legislativo-creacion-banco-datos-geneticos-noticia-552099>>. Acesso em: 3 nov. 2018.

4 TRADUZIR PARA DIFUNDIR A MEMÓRIA

Pensar na tradução, de forma ampla, como veículo de diálogo cultural, é algo necessário para compreendermos o seu lugar como instrumento a favor da memória. Logo, como estou referenciando nesta dissertação a tradução intersemiótica, penso que proporciona a publicização e uma reflexão mais aprofundada de sua história, para além do arquivo, que suporta a matéria literária, ao levar ao teatro, a partir de um texto literário, os costumes e os valores de determinados povos e época. Ao visitarmos o passado, através da literatura e do teatro, confrontamo-nos com episódios ou conflitos de ordem política e existencial, que merecem ser trazidos e transmitidos ao presente, com o propósito de refletirmos sobre eles, problematizá-los e evitarmos que seus efeitos danosos se repitam.

Essa reflexão está presente em todas as peças de *Yuyachkani*, considerando que até mesmo um clássico da tragédia grega fosse traduzido para a realidade dos problemas sociais existentes em seu país, através da peça *Antígona* (2000)¹¹⁶, por exemplo. Nela, denuncia-se o descaso do Estado ao impossibilitar que as famílias afetadas pelo CAI realizem o ritual funerário de seus entes queridos mortos por esses ainda estarem desaparecidos, revivendo, assim, a luta empreendida pela personagem de Sófocles para enterrar dignamente o corpo de seu irmão Polinices.

O direito à sepultura exigido por Antígona é o mesmo empreendido por *Rosa Cuchillo* e por diversas mães, familiares de prisioneiros e corpos insepultos. Esse clamor local e referência a um exemplo da história do teatro ocidental demonstra o interesse de *Yuyachkani* em trazer à discussão o sofrimento e a luta de mulheres em permanente processo de luto, de modo que, além de sua *Antígona*, de 2000, podemos considerar que *Rosa Cuchillo* ocupa um lugar exemplar na história do teatro latino-americano contemporâneo – como uma Antígona andina – pelas marcas culturais locais que traz em sua história que também é universal. Nesse caso, estamos considerando as referências de andinidade e as especificidades do CAI mais que a referência ao texto de Sófocles.

Trazer para a cena a reflexão sobre a memória histórica dos fatos ocorridos durante a violência interna no Peru torna-se um tema urgente no período posterior ao CAI, para o teatro peruano, pois, ao dar visibilidade às comunidades andinas, sinaliza o risco de aniquilação e a invisibilidade a que essas pessoas estiveram expostas. Ainda que, tendo como foco o CAI, a tradução intersemiótica como suporte do processo criativo, pode ser considerada como

¹¹⁶Mais informações sobre esse tema podem ser acessadas através da tese *Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico*, de Flávia Almeida Vieira Resende.

instrumento que impulsiona o engajamento político de *Yuyachkani*, que trabalha arduamente para que esse episódio doloroso da história do seu país, ainda que para muitos deva ser reprimido, não se perca no tempo e no esquecimento.

A tradução intersemiótica do romance *Rosa Cuchillo* realizada pelo Grupo Cultural *Yuyachkani*, através da ação cênica da atriz Ana Correa, traz em seu bojo esse engajamento político pela preservação da memória e também o interesse do grupo em dialogar com os afetados pela violência. Podemos perceber que o fio condutor presente em *Rosa Cuchillo* é mostrar para seu espectador o movimento de uma lembrança narrada por ações físicas sobre um tempo que talvez muitos peruanos jamais irão se esquecer, mas que é necessário trazer à reflexão sempre para as novas gerações que não conviveram com os horrores da violência interna.

Aqui, enfatizamos o trabalho do ator com o corpo, pois “[...] no teatro a tradução passa pelo corpo dos atores...”¹¹⁷. Esse corpo se torna um arquivo de saberes traduzidos e transmitidos na ação cênica. Para que isso aconteça, é necessário um intenso preparo dos atores conforme afirma Miguel Rubio Zapata, diretor do grupo:

A tendência atual nas práticas cênicas contemporâneas está orientada a definir uma linguagem corporal do ator. Durante mais de 30 anos de ofício, tenho compartilhado, de maneira privilegiada a busca de meus companheiros para encontrar um corpo novo, atento, decidido, dilatado, memorioso, numa palavra, presente.¹¹⁸ (RUBIO ZAPATA, 2008, p 35).

Em *Rosa Cuchillo*, na presença dessa mãe divina, concentram-se as experiências traumáticas vivenciadas antes e durante o CAI, uma e todas as vozes das mulheres e mães afetadas pela guerra. O corpo da atriz funciona como um repertório de memórias que intensifica a tradução intersemiótica do romance que inspira a obra teatral. Trata-se do corpo de uma atriz cujo treinamento há mais de quatro décadas possibilita as condições de uma presença potente.

A incorporação de fatos históricos, sociais e culturais de seu país a favor da memória, aspecto marcante no fazer teatral de *Yuyachkani*, mostra-nos a preocupação de todos os atores com o trabalho com documentos e arquivos históricos e com o corpo, através de uma disciplina de treinamento intensa, pois, nesse corpo, há uma rememoração de vivências (a dor, a angústia, o luto, a diferença étnica e de gênero, em uma sociedade machista e classista), que se traduzem através da arte. Leda Martins (2002) fala sobre a importância do corpo nas ações performáticas rituais (o que vemos na ação cênica *Rosa Cuchillo*), pois “[...] são férteis ambientes de memória

¹¹⁷Ver Patrice Pavis, 2008, p. 124.

¹¹⁸ “La tendencia actual en las prácticas escénicas contemporâneas está orientada a definir un lenguaje corporal del actor. Durante más de 30 años de oficio, he compartido de manera privilegiada la búsqueda de mis compañeros para encontrar un cuerpo nuevo, atento, decidido, dilatado, memorioso, en una palabra, presente.” (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 34).

dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos no e pelo corpo.” (MARTINS, 2002, p. 72).

As produções pós-dramáticas¹¹⁹ trouxeram consigo o corpo do ator como a peça central, a ferramenta mais importante para o teatro. A representação cênica que durante muito tempo tinha como foco principal o texto, a narrativa, passou a ter o ator e seu corpo em cena como elemento fundamental para compor a peça. Dessa forma, a incorporação de identidades múltiplas, carregadas de subjetividades e ações criativas ganharam espaço. “Em nenhuma outra forma de arte o corpo humano ocupa uma posição tão central quanto no teatro, com sua realidade vulnerável, brutal, erótica ou “sagrada”. [...] O corpo é um local da memória.” (LEHMANN, 2007, p.331, 318). Com isso, percebe-se um novo protagonismo dado ao corpo do ator que, através de elementos como a dança, os rituais, os gestos carregados de simbologia e a música ressignificam sua atuação, o que percebemos na prática de *Yuyachkani*. Segundo seu diretor:

Para reconstruir nossos corpos e buscar diversos comportamentos cênicos nos valemos de centenas de metáforas. Temos nos transformado em animais, em pedra e em papel. Fundimo-nos na terra, temos sido semente e logo fruto. Também nos crescemos asas e às vezes temos voado.¹²⁰ (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 35).

Miguel Rubio Zapata evidencia a preocupação de trazer à cena o corpo do ator, preocupação essa que marca a estética do grupo, mas também a de se comprometer com a problemática questão da busca pelos corpos dos desaparecidos durante o CAI por suas famílias. Pode-se perceber com isso que o corpo é algo que sempre ocupou um relevante espaço nas ações do grupo em seus variados aspectos: seja no trabalho de incorporação (o corpo como meio de transmissor da memória), realizado pelos atores ou dando voz aos afetados pela violência interna, ao clamar por justiça (o corpo ativo, combatente, capaz de ocupar lugares de discurso e poder).

O drama da personagem Rosa Cuchillo evidencia uma luta constante à procura de respostas, uma busca incessante por um passado que permanece sempre presente na vida de inúmeras mulheres que ainda esperam por reparação e justiça por parte do Estado em localizar

¹¹⁹ O conceito de teatro pós-dramático abordado aqui refere-se a ideia apresentada por Hans-Thies Lehmann no livro *Teatro Pós-Dramático*. Esse teatro corresponde às produções realizadas a partir de 1970, que teve como principais características “a valorização da autonomia da cena e a recusa a qualquer tipo de textocentrismo”. (LEHMANN, 2007, p. 7)

¹²⁰ Para re-construir nuestros cuerpos y buscar diversos comportamientos escénicos nos hemos valido de cientos de metáforas. Nos hemos transformado en animales, en piedra y en papel. Nos hemos fundido en la tierra y hemos sido semilla y luego fruto. También nos han crecido alas, y a veces hemos volado. (RUBIO ZAPATA, 2008, p. 35)

os restos mortais de seus familiares. Diante disso, mesmo após 16 anos de sua estreia, faz-se imprescindível visitar essa memória traumática que não tem por objetivo reviver nelas o sofrimento, mas mostrar que a sua luta ainda persiste e que há muito a ser feito, em termos de reparações jurídicas, por todos aqueles que foram afetados pelo CAI:

A luta destas mulheres em saber o que ocorreu a seus entes queridos não é somente sua senão de todos os peruanos, porque a revelação completa dos sucessos nos permitirá eliminar a ignorância, os esquecimentos, reconhecendo com ele, além disso, suas penúrias, seus sonhos, tudo aquilo que deixaram para trás para manter viva a memória daqueles que já não estão ao seu lado.¹²¹ (COYA, 2015, p. 115).

Partindo do romance *Rosa Cuchillo*, escrito por Óscar Colchado Lucio e recorrendo aos elementos da cultura andina como os rituais sagrados de sua cosmogonia, o grupo luta por manter viva em seu país seus valores ancestrais como também se preocupa em trazer para a cena os conflitos vividos por seu povo. Dessa forma, desde o início, como fio condutor dessa pesquisa temos o objetivo de conhecer os mecanismos e motivações envolvidas no processo tradutório intersemiótico da ação cênica *Rosa Cuchillo* e de como, através desse processo, foi possível a materialização da memória através dos repertórios presentes no romance que a inspira.

A atriz Ana Correa, partindo do texto de Colchado Lucio, recorreu aos testemunhos das mulheres afetadas e à sua própria experiência de vida (a perda de sua avó que lhe ensinara alguns ritos de purificação) para traduzir com seu corpo, em cena, algo tão profundo: a dor de inúmeras mães enlutadas e para sempre marcadas pela espera de seus filhos que lhes foram tão precocemente retirados de seu convívio.

4.1 TRADUZIR ROSA CUCHILLO

Estreada em 2002, a ação cênica *Rosa Cuchillo* foi desenvolvida através da criação individual da atriz Ana Correa, por *Yuyachkani*. A princípio, com o objetivo de ser apresentada nos mercados de Ayacucho, a ação cênica foi encenada durante as audiências públicas da CVR, juntamente com as peças *Adiós Ayacucho* (1990), encenada por Augusto Casafranca e *Antígona* (2000), por Teresa Rali. Naquele momento o objetivo dos atores era acompanhar a comoção das pessoas que ali estavam para participar das audiências, como também daqueles interessados no assunto, presentes no local.

¹²¹ “La lucha de estas mujeres por saber qué ocurrió a sus seres queridos no es sólo suya sino de todos los peruanos, porque la revelación completa de los sucesos nos permitirá eliminar la ignorancia, los olvidos, reconociendo con ello, además, sus penurias, sus sueños, todo aquello que dejaron atrás para mantener viva la memoria de quienes no están a su lado.” (COYA, 2015, p. 115).

Antes que se iniciassem as apresentações nas audiências públicas, Ana Correa incorporava *Rosa Cuchillo*, por exemplo, na *Plaza de Huanta*, saudando e trazendo assim a atenção de todos para a importância do que se estava discutindo no Peru naquele período, pois o seu relato ecoava os testemunhos das mulheres que lá estavam para relatar os horrores vivenciados por elas durante o CAI:

A experiência tem sido para a vida, de uma força e humanidade comovedora. Ontem à noite, na Vigília¹²², desfilamos com os jovens familiares dos detidos e desaparecidos e logo os levamos ao pátio da Igreja onde fiz Rosa Cuchillo para umas 500 pessoas, em sua grande maioria mulheres que haviam chegado de todas as comunidades. Sentimos que nossa vida e nosso trabalho tinha sentido, que tudo o que havíamos aprendido, reunido, sentido, expressado durante todo esse tempo era para isso. Para chegar aqui e acompanhar com esperança a todas estas mulheres de olhos cheios de lágrimas.¹²³ (CORREA, 2008, p. 78, 79).

O grupo participou ativamente das audiências públicas, preparando as pessoas, pois as reuniões davam ênfase aos afetados pelo CAI, ouvindo seus relatos, muitos em quéchua, e os detalhes de tudo o que vivenciaram em suas comunidades campesinas nas mãos dos agentes do Estado e dos guerrilheiros. A persistência pela memória permitiu a atriz Ana Correa apresentar a ação cênica e, através dela, levar um pouco de esperança para aquelas mulheres que não deveriam desistir de lutar por seus filhos e familiares, pois um dia iriam alcançar seus objetivos, ainda que não mais pudessem ter os seus filhos vivos de volta em seus braços.

O interesse em estudar a ação cênica deu-se por analisar os mecanismos utilizados por *Yuyachkani* em *Rosa Cuchillo* como também todo o trabalho desenvolvido pelo grupo, pois eles carregam consigo uma grande estima por seu povo, um desejo de reavivar nas pessoas a sua importância como sujeitos culturalmente ricos e em democratizar o teatro em seu meio. Na página eletrônica do grupo¹²⁴, é apresentado um roteiro com as atividades realizadas por eles e ali afirmam seu propósito com os peruanos:

No campo social tem orientado sua ação em torno de um objetivo principal: contribuir com o desenvolvimento e fortalecimento da memória cidadã para

¹²² A Vigília referida na citação consistia em reuniões em praça pública realizada pelas famílias dos afetados pela violência interna, com velas acesas, roupas e fotografias de seus entes queridos. Eles cobravam justiça e reparação por parte do Estado.

¹²³“La experiencia ha sido para la vida, de una fuerza y humanidad conmovedora. Ayer por la noche en la Vigilia, desfilamos con los jóvenes familiares de detenidos y desaparecidos y luego llevamos al atrio de la Iglesia en donde hice Rosa Cuchillo para unas 500 personas en su gran mayoría mujeres que habían llegado de todas las comunidades. Sentimos que nuestra vida y nuestra labor tenía sentido, que todo lo que habíamos aprendido, recogido, sentido, expresado durante todo este tiempo era para esto, para llegar aquí a acompañar en la esperanza a todas estas mujeres de ojos grandes y llorosos.” (CORREA, 2008, p. 78, 79).

¹²⁴Citação retirada do material informativo disponibilizado no endereço eletrônico do grupo Yuyachkani: <<http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

propiciar uma vida com direitos e oportunidades para todos. Com ênfase na memória e sua constante preservação, revalorização e revisão.¹²⁵

O desejo em pesquisar o trabalho de *Yuyachkani* mantém-se ainda mais intenso, pois, no presente ano de 2018, o repertório da ação cênica *Rosa Cuchillo* completou 16 anos, juntamente com a realização das Audiências Públicas realizadas pela CVR e os 15 anos da entrega do Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação. As apresentações de *Rosa Cuchillo* formaram parte das audiências, pois o seu discurso se misturava com os testemunhos daquelas mães enlutadas e isso era materializado através da incorporação realizada pela atriz e pelo ritual que finalizava sua ação. Pesquisar essa ação cênica, para mim, significa revisitar e atualizar os significados que ela tem construído como teatro, com o teatro e com a vida.

É importante refletir após esses anos, sobre o trabalho da CVR, pois, ainda hoje, muitas famílias peruanas sofrem pelo luto. Como sobreviver num clima tão tenso, marcado por uma espera tão longa, um ciclo que teima a se fechar na vida dessas mulheres que esperam pelos restos mortais de filhos e esposos que se foram? As mulheres que fazem parte da ANFASEP sabem bem o significado disso, pois permanecem buscando justiça diante do desaparecimento de seus familiares com coragem e determinação. Infelizmente,

[...] não se pode descrever com palavras a dor que sofreram e sofrem atualmente as vítimas da violência política; somente elas e eles sabem a real magnitude de sua dor e sofrimento. Quando se perde um familiar por morte natural, muitas vezes os familiares se recusam a aceitar a realidade; mas se a perda ocorre num contexto de injustiça e impunidade, a dor é ainda maior.¹²⁶ (SOTO, 2007, p. 21).

Como sobreviver sem poder realizar um funeral digno para seus familiares e seguirem com suas vidas? Lutando e “fazendo tudo o que está em nossas mãos para que a violência não se repita nunca mais.”¹²⁷ (SOTO, 2007, p. 15). A perseverança necessária para alcançar tão almejado desejo é fortalecida e encorajada por ações como as de *Yuyachkani* que, aliado a essas pessoas, cobram através da arte justiça e reparação:

A situação da pessoa desaparecida indica a ausência de notícias e de restos mortais. Portanto, faz uma alusão a difícil realidade em que ficam as famílias. O lado mais dramático do desaparecimento: o familiar ter que conviver durante anos e de maneira diária com a incerteza e a tensão, entre seu desejo

¹²⁵ “En el campo social ha orientado su acción en torno a un objetivo principal: contribuir al desarrollo y fortalecimiento de la memoria ciudadana para propiciar una vida con derechos y oportunidades para todos. Con énfasis sobre la memoria y su constante mantenimiento, revalorización y revisión.” (Disponível em: <<http://www.yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf>>. Acesso em: 30 nov. 2018”

¹²⁶ “No se puede describir con palabras el dolor que han sufrido y sufren en la actualidad las víctimas de la violencia política; sólo ellas y ellos saben la real magnitud de su dolor y sufrimiento. Cuando se pierde un familiar por muerte natural, muchas veces los familiares se rehúsan a aceptar la realidad; pero si la pérdida ocurre en un contexto de injusticia e impunidade, el dolor es aún mayor.” (ANFASEP, 2015, p. 21)

¹²⁷ “...haciendo todo lo que está en nuestras manos para que la violencia no se repita nunca más.” (ANFASEP, 2015, p. 15).

de dar a volta por cima e suas esperanças de receber notícias.¹²⁸ (UGAZ, 2015, p. 26).

Ainda que a personagem do romance encontre o filho Liborio e isso também esteja representado na ação cênica, ainda hoje há muitas mães que almejam respostas sobre o desaparecimento de seus filhos. Muitas, assim como Mamá Angélica, faleceram sem ter condições de enterrar os seus familiares. Esse luto permanece presente nessas mulheres que ainda assim não desanimam em lutar por justiça.

A trajetória dessas famílias é seguida de perto pelo *Yuyachkani*, pois eles procuram abordar em suas peças a problemática sobre os desaparecidos no Peru com o objetivo de trazer à memória de todos que essa é uma questão ainda não resolvida pelas autoridades. Esse engajamento político do grupo é um meio de solidarizar-se com os afetados pelo CAI e de fazer da arte instrumento social de denúncia e porta voz de um mundo em crise.

Fonte de inspiração para a construção da ação cênica, o testemunho de Mamá Angélica está presente na fala da atriz Ana Correa que traduz em sua ação cênica a busca de respostas sobre o destino do filho, empreendida por toda a vida da matriarca da ANFASEP. Percebe-se que na transcrição¹²⁹ da fala da atriz durante a ação cênica que há a junção de trechos do romance de Óscar Colchado Lucio e do testemunho apresentado por Mamá Angélica durante as audiências públicas.

A seguir será apresentado um quadro comparativo entre o texto espetacular¹³⁰ da ação cênica *Rosa Cuchillo* (a fala de Ana Correa) com o romance, o relato de Angélica Mendoza de Ascarza, a Mamá Angélica, as experiências pessoais da atriz e seu ativismo político junto ao *Yuyachkani*. Assim será possível estabelecer relações entre os textos, refletindo também sobre o processo tradutório desenvolvido pela atriz.

Observa-se que, durante a apresentação de Ana Correa, ela recorreu no começo de seu relato a trechos do romance que, como vimos, é a base de sua ação cênica. Nele, ela apresenta dados sobre a infância da personagem, a origem de seu sobrenome “*cuchillo*”, e o nascimento

¹²⁸ “La situación de persona desaparecida indica la ausencia de noticias y de restos mortales. Por lo tanto, alude a la difícil realidad en la que quedan las familias. El lado más dramático de la desaparición: el familiar tiene que convivir durante años y de manera cotidiana con la incertidumbre y la tensión, entre su deseo de dar vuelta a la página y sus esperanzas de recibir noticias.” (UGAZ, 2015, p. 26).

¹²⁹ Embora tenha sido cedido por *Yuyachkani* o texto que a atriz Ana Correa segue como roteiro, optamos por utilizar como base para a análise o texto da ação cênica que está disponível no arquivo do Instituto Watson para Assuntos Internacionais e Públicos da Brown University, através de vídeo (2012) no Youtube (<<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>>. Acesso em: 30 nov. 2018.). Optamos pela transcrição do vídeo, pois foi através dele que conheci a ação cênica *Rosa Cuchillo*. Pela fala da atriz no roteiro não seguir a mesma sequência apresentada no vídeo optamos por transcrevê-lo, sendo que o roteiro também foi de grande importância para a compreensão da ação cênica e sua tradução.

¹³⁰ O texto espetacular da ação cênica transcrito por mim, a sua tradução e o roteiro cedido pelo grupo encontram-se nos Anexos desta dissertação.

do filho Liborio. Daí, segue expondo a invasão de seu povoado pela luta armada e as consequências drásticas da mesma para ela e todos os camponeses que viviam nas regiões afetadas pelo CAI. Ao fazer uma análise de seu relato, é possível estabelecer uma relação direta ao romance na tradução feita pela atriz, identificando os argumentos que formam parte de sua fala:

Quadro 1 – Analogia entre o Romance e a Ação Cênica *Rosa Cuchillo*

Romance	Ação Cênica
<p>“Então lhe disse que logo que ela e meu pai morreram no terremoto desse ano, eu que começava a tornar-me moça, vendo que os jovens e até os homens adultos perseguiram-me, apaixonando-se aqueles e supondo estes deixar as suas mulheres e casar-se comigo [...], foi que decidi sair do povoado e ir viver em nossa cabana...”¹³¹ (COLCHADO LUCIO, 1997, p.34, 35).</p>	<p><i>“Quando eu vivia, me chamavam Rosa Huanca. Meus pais morreram num terremoto quando eu ainda era uma jovencinha e os homens começaram a importunar-me. Disse para mim mesma então que era melhor viver fora do povoado, lá em cima, na chácara.”</i> (CORREA, 2012).</p>
<p>“Durante a noite, dormia com uma faca ao alcance de minha mão, bem enfiada no centro de uma cruz desenhada no chão, tal como uma vez escutei dizer que isso era bom para espantar aos maus espíritos. “— Também as más intenções dos homens, filha.”¹³² (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).</p>	<p><i>“Eu havia escutado dizer que se desenhava uma cruz no chão e enfiava nela uma faca, ajudava a espantar os maus espíritos e os maus desejos dos homens. Assim o fiz, então.”</i> (CORREA, 2012).</p>
<p>“Ouao Pajla Bolo, filho de um abastado de Ocros, a quem coloquei a faca na garganta quando uma vez achando-me sozinha no campo pretendeu levantar-me a força para o seu cavalo. Desde então, os homens me olhavam com uma mescla de medo, admiração e respeito. O povo deixou de chamar-me Rosa Wanka para nomear-me com o nome de Rosa Faca.”¹³³(COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).</p>	<p><i>“Mas igualmente a isso, certa noite veio o filho de um dos patrões querendo violentar-me. Puxei a faca, defendi-me... kkkkkk, kkkk! E ele se foi assustado. Bêbado na chichería, contou o ocorrido a todos e desde esse dia nunca mais me chamaram Rosa Huanca, senão, Rosa Faca”</i> (CORREA, 2012).</p>

¹³¹ “Entonces le referí que luego que ella y mi taita se murieron en el terremoto de ese año, yo que empezaba a hacerme señorita, viendo que los jóvenes y hasta los hombres adultos me perseguían, enamorándome aquellos y ofreciendo dejar a sus mujeres y casarse conmigo estos, [...] fue que decidí retirarme del pueblo e irme a nuestra choza...” (COLCHADO LUCIO, 1997, p.34, 35).

¹³² “En la noches, dormía con un cuchillo al alcance de mi mano, bien plantado al centro de una cruz dibujada en el suelo, tal como una vez escuché decir que eso era bueno para espantar a los malos espíritus. – También a las malas intenciones de los hombres, hija. (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).

¹³³ “O al Pajla Bolo, hijo de un pudiente de Ocros, a quien puse el cuchillo en la garganta cuando una vez hallándome sola en el campo pretendió subirme a la fuerza a su caballo. Desde entonces, los hombres me miraban

Nos trechos apresentados no Quadro 1, estão expostas as relações de similitude presentes no romance e que serviram para a construção da personagem Rosa Cuchillo, incorporada pela atriz Ana Correa. Observa-se que ela traçou uma trajetória para a protagonista de sua ação cênica e assim deveria mostrar para seus espectadores a história, a origem dessa mulher que tanto tinha em comum com as mães que perderam seus filhos durante o CAI.

No trecho adiante, a personagem, ao falar de Liborio, apresenta-o como sendo filho de Dionísio “Um homem bom, trabalhador conheci. Dionísio” (CORREA, 2012). Compreendo que há, na tradução desse episódio literário para o teatro, uma alteração em relação ao pai de Liborio em alusão a Dionísio, que é conhecido como o deus da desmedida, do vinho e das festas e em homenagem a ele se originou o teatro. De igual modo no romance, Liborio também é filho de uma divindade andina:

Quadro 2 – Dionísio e Liborio

Romance	Ação Cênica
<p>“— E quem foi o pai de seu filho? Algum de nossos conterrâneos? — Foi filho de Pedro Orcco, mãezinha, lhe disse, — do deus montanha de nosso povo.”¹³⁴ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 34).</p>	<p>“<i>Os anos se passaram. Um homem bom, trabalhador conheci. Dionísio. Um filho saudável e forte, tivemos. Liborio.</i>” (CORREA, 2012).</p>

Todos esses trechos estão embasados no romance até que, em determinado momento, a atriz faz uma alusão ao testemunho de Mamá Angélica para compor o repertório de sua ação cênica. Tendo como ponto de partida o seu relato, percebem-se os trechos equivalentes destacados no Quadro 3.

Quadro 3 – Analogia entre Mamá Angélica e Rosa Cuchillo

Testemunho de Mamá Angélica	Ação Cênica Rosa Cuchillo
<p>“A esse meu filho, os militares o levaram de casa, parando seu carro na porta de minha casa, parando seus carros do exército, [...] o levaram de minha casa. O tomaram de minhas mãos; [...] Quando amanheceu fui ao exército. Quando cheguei lá me disseram: Não trouxemos o seu filho pra cá, os investigadores devem ser os que o levaram. Logo segui até a</p>	<p>“<i>E numa manhã, entraram os soldados no povoado e sequestraram a todos os jovens, homens e mulheres que eles levaram acusando-os. Quando voltei, correndo fui à delegacia. “— Não, não sabemos de nada. Nada fizemos. Acaso não foram os soldados? Onde estão os soldados? Nada fizemos esta manhã. Vá ao Exército.”</i> (CORREA, 2012)</p>

con una mezcla de temor, admiración y respeto. La gente dejó de llamarme *Rosa Wanka* para nombrarme con el mote de Rosa Cuchillo.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).

¹³⁴ “— ¿Y quién fue el padre de su hijo? ¿Alguno de nuestros paisanos?

— Fue hijo de Pedro Orcco, mamita, le dije, — del dios montaña de nuestro pueblo.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 34).

delegacia. “Nós não o trouxemos, deve ter sido a guarda civil”. ¹³⁵ (Mamá Angélica).	
“Então nós, juntas fomos ao quartel daqui, de Huamanga. Ali, todos os militares, os cabos, estavam parados na porta. Então me disseram: “Espere senhora, já vai sair um militar.” Quando estava me falando isso saiu do quartel o senhor Antonio Pastor Morote e de dentro de seu carro disse: Por que não fuzilaram essas mulheres? Para que serve a arma que vocês tem nas mãos?” ¹³⁶ (Mamá Angélica.)	“Fui correndo e permaneci chorando na grade do quartel, um, dois, três, cinco dias até que finalmente saiu um jovem capitão que me olhou com ira e disse: “— O que tanto fazes aqui, índia de merda? Fora daqui! Seguramente que seu filho é terrorista. Fuzilaremos você também.” (CORREA, 2012)
“Em Qachqarumi encontrei, aqui em Santa Barbara, no rio Lambras encontrei montões de almas. Ali em Paracuti cheguei a entrar até o fundo de uma valeta. Havia um buraco dessa forma. Ali me abaixei porque estavam saindo muitas moscas. Então, de repente ali dentro jogaram vivo o meu filho. Dizendo isso comecei a chamar por ele, com força: “Arquimedes, você está aí?” ¹³⁷ (Mamá Angélica)	“Junto com outras mulheres íamos ver os cadáveres atirados na estrada, mortos que ninguém procurava por medo. Íamos ver se eram nossos filhos e sem dinheiro voltávamos caminhando para casa e em meio à vegetação eu dizia: “— De repente meu filho Liborio escapou. De repente meu filho Liborio está por aqui ferido.” E começava a chamá-lo: “— ¡Liborio! ¡Liborio!” E somente o eco das colinas me respondia”. (CORREA, 2012)
“E passando isso assim, nós andamos por toda a parte. Aqui em Paracuti, já é notório. Em Infiernillo, também. [...] Então, essas senhoras entraram junto comigo aos barrancos, aos rios. Mas primeiro eu fui em 12 de outubro à parte alta de Quinua. Ali fui eu, sozinha, ao entardecer e então encontrei muitos cadáveres amarrados pela cintura. [...] Até que alcancemos justiça, juntas nós vamos seguir!” ¹³⁸ (Mamá Angélica).	“Um dia nos disseram: — Vão ao Inferninho. Chegamos correndo eu e todas as mulheres e ali encontramos mãezinhas com seus bebês mortos, juvenzinhos com as mãos amarradas para trás, mortos. E assim, vendo cada vez mais mãos, braços, pernas, ia morrendo de aflição e dizia para mim mesma que ainda que morresse seguiria procurando o meu filho.” (CORREA, 2012)

¹³⁵“A ese mi hijo nos han quitado de mi casa los militares, haciendo parar su carro en la puerta de mi casa, parando sus carros del ejército [...] se lo llevaron de mi casa. De mis manos lo sacaron; [...] Cuando llegué al ejército me dicen: “Acá no lo hemos traído, los de la investigación deben ser los que se lo llevaron”. Luego fui a la oficina de investigación. “Nosotros no lo hemos traído, la guardia civil será la que se lo ha llevado” me dicen...”

¹³⁶Entonces nosotras, como nos habíamos juntado, fuimos al cuartel, todas las señoras. [...] Ahí, en esa puerta estaban parados todos esos militares, los cabitos. Entonces: “Espere, señora, ya va a salir” me dice. Cuando estuvo diciendo eso, el señor Antonio Pastor Morote salió del cuartel con su carro y todo, y dijo: “¿Por qué no has fusilado a estas mujeres? ¿Para qué es el arma que tienes en la mano?”

¹³⁷“En Qachqarumi encontré, acá en Santa Bárbara, en el río Lambras, encontré muchas almas en montones. Allí, a Paracuti, yo llegué a entrar hasta el fondo del zanjón. Y entonces había habido un hueco abovedado, de esta forma. Allí me agaché porque estaban saliendo cantidad de moscardones. “Entonces, de repente, ahí dentro lo metieron vivo a mi hijo” diciendo esto, comencé a llamar por el nombre de mi hijo con fuerza. “¡Arquimedes! ¿Estás acá?” diciendo.” (M.A.)

¹³⁸ “Y pasando esto así, nosotras hemos andado ya todas las señoras. Acá, en Paracuti, ya es sabido. [...] En Infiernillo, ya es sabido. Entonces, esas señoras, junto conmigo entraron a los barrancos, a los ríos. Pero primero yo fui, el doce de octubre, a la parte alta de Quinua. Ahí fui yo, solita, en la tardecita y entonces encontré muchos cadáveres, amarrados por la cintura [...] ¡Hasta que alcanzamos justicia, vamos a seguir nosotras!” (M.A.)

Nestes trechos, apresenta-se a semelhança entre os dois relatos, pois Ana Correa faz uma adaptação da fala de Mamá Angélica de maneira a evidenciar o caráter realista de sua ação cênica que, embora partisse do romance, narrativa ficcional, permitia esse diálogo. Isso se faz comum no teatro do *Yuyachkani* que, como nas produções pós-dramáticas, apresentam uma ligação maior com o real. Conforme afirma Lehmann (2007, p. 163-164),

Somente o teatro pós-dramático explicitou o campo do real como permanentemente “co-atuante”, tomando-o de modo factual e não apenas conceitual, como objeto não só da reflexão – como no romantismo –, mas da própria configuração teatral.

Considerando o exposto por Lehmann, entendemos que a inclusão do testemunho de Mamá Angélica potencializa o discurso narrado pela atriz, configura teatralmente um comportamento não literário, mas real, sendo ela a fundadora da ANFASEP e que vai ao encontro da personagem do romance. Junte-se a isso o ativismo político de *Yuyachkani*, em trazer ao público as questões sociais que os envolvem como a problemática questão dos desaparecidos no país, decorrente dos vinte anos de violência interna.

Por fim, na sequência da fala da atriz permanece a equivalência com fragmentos presentes no romance que serão apresentados no Quadro 4, a seguir.

Quadro 4 – Analogia entre o Romance e a Ação cênica *Rosa Cuchillo*

Romance	Ação Cênica
“E me despedi pondo a mão em meu coração, beijando, amorosa, a terra. Adeus alegrias e angustias, consolos e pesares, adeus!” ¹³⁹ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 10)	“E colocando a mão sobre o peito me abaixei e beijei minha terra pela última vez. E vendo as casinhas de meu povoado, disse: “— Adeus alegrias e aflições. Adeus consolos e pesares, adeus...”” (CORREA, 2012)
“— Rosa? Rosa Faca? Um cãozinho preto, com manchas brancas ao redor dos olhos, como óculos, era que falava comigo. [...] — Te esperava Rosa. Sabia que virias. — Te disse alguém? — Liborio, teu filho. [...] — Onde? Onde viu meu filho? — Calma [...] — Ele está em cima, no céu...” ¹⁴⁰ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 10, 11)	Quando de repente, escutei: “— ¿Rosa, Rosa Faca?” E ao olhar vi o meu cãozinho, meu cãozinho que uma onça de um só golpe matou para roubar uma de minhas ovelhas. — Cãozinho! — Tranquila Rosa. Vim por você. — Viu o meu filho Liborio? Sim. O vi antes que você passasse por aqui. (CORREA, 2012)
Bem abraçada a <i>Wayra</i> , que nadava com dificuldade, pude chegar, finalmente, a outra	E assim, agarrada a meu cãozinho a corrente do rio me jogava de um lado para outro... (CORREA, 2012)

¹³⁹ “Y me despedí poniendo mi mano en mi corazón, besando, amorosa, la tierra. ¡Adiós alegrías y penas, consuelos y pesares, adiós!” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 10)

¹⁴⁰ “— ¿Rosa? ¿Rosa Cuchillo? Un perrito negro, con manchas blancas alrededor de su vista, como anteojos, era quien hablaba. — Te esperaba, Rosa. Sabía que vendrías. — ¿Te lo dijo alguien? — Liborio, tu hijo. [...] — ¿Dónde?, ¿dónde viste a mi hijo? — Cálmate [...] Él está arriba, en el cielo...” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 10, 11)

margem... ¹⁴¹ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 12)	
--	--

Nos dois últimos trechos, vislumbra-se a presença do animal de estimação da personagem Rosa Cuchillo que desempenha um importante papel ao lado dela durante toda a caminhada que empreende nos três mundos andinos. Na ação cênica, a atriz se refere ao cão, porém não cita o seu nome *Wayra*. Compreendo, assim, que o chama de “*allhuchay*”, uma forma carinhosa do termo quéchua *alko*, que significa cão, mais o diminutivo “*cha*” e o marcador do possessivo em primeira pessoa o sufixo “*y*”. Cabe salientar também que esse personagem poderia estar representado mais diretamente na ação cênica, visto sua relevância na cosmovisão andina que o considera um animal sagrado que “[...] protege o homem dos maus espíritos e o guia após a morte.”¹⁴² (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 124).

Além da ausência material do cão na representação cênica, é relevante também observarmos a ausência do personagem Liborio. Visto serem personagens de grande importância no romance, *Yuyachkani* optou por centrar-se unicamente na figura de Rosa Cuchillo. Compreendemos que a atriz e seu diretor fizeram essa escolha com o intuito de chamar a atenção e dar ênfase à mulher em meio ao conflito, que certamente foi afetada física e psicologicamente pela violência interna e, mesmo assim, em sua solidão, procurou e encontrou meios de denunciar e resistir como sujeito político.

Os danos sofridos por essas mulheres foram de diversos âmbitos: tiveram seus corpos violentados e coisificados; enquanto esposas, tiveram o sustento de suas famílias negado, pois, como viúvas, tiveram que buscar pela sua própria sobrevivência e a de seus filhos ainda pequenos; e, enquanto mães, tiveram que lidar com a agressiva separação de alguns de seus filhos que lhes foram impiedosamente tomados. Dessa forma, entende-se a visibilidade que *Yuyachkani* deu à personagem Rosa Cuchillo, em lugar dos demais personagens presentes no romance e que interagem diretamente com ela.

Na sequência de sua fala, Ana Correa apresenta um panorama da personagem nos três mundos andinos (*Ukhu Pacha*, *Kay Pacha* e *Hanaq Pacha*), relato presente em todo o romance *Rosa Cuchillo*, sendo assim dispensável, aqui, estabelecer similitudes entre um relato e outro do livro. Após uma longa jornada entre seres fantasmagóricos e perigos constantes, a atriz narra o encontro com Liborio, o grande clímax da história e anseio que, infelizmente, só foi possível na ficção, pois as mães que, no mundo real tiveram seus filhos levados durante o CAI não

¹⁴¹ “Bien abrazada a Wayra, que braceaba dificultosamente, pude llegar por fin a la otra orilla...” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 12)

¹⁴² “protege al hombre de los malos espíritus y lo guía después de la muerte.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 124).

puderam experimentar tal emoção. Esse encontro está presente tanto na obra literária quanto em sua tradução para a cena como se observa no Quadro 5.

Quadro 5 – Referência à cosmogonia andina

Romance Rosa Cuchillo	Ação Cênica Rosa Cuchillo
<p>“Longe, à distância, reconhecí a meu Liborio. Seguia sozinho, envolvido por sua manta, calçando seus sapatinhos [...] Correndo fui abraçá-lo.”¹⁴³ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 224).</p>	<p>“... E ali, da margem do rio, vi sair um colibri voando, voando longe, longe e vi surgir uma luz branca em minha direção e do meio dessa luz o Grande Gápaj, o Grande Wirakocha que me abriu os seus braços e do meio de seu coração saiu correndo meu filho Liborio a quem finalmente abracei e beijei.” (CORREA, 2012)</p>

Ao final, a fala da personagem resume para o público o compromisso do grupo, das ações de *Yuyachkani*:

Agora estou aqui por um tempo, nada mais. Estou recorrendo às praças, às ruas, aos mercados, onde se concentram as pessoas. Porque, sabe, **meu povo ainda está adoecido de angústia e esquecimento. E por isso estou caminhado, e estou dançando e estou brotando, para que a memória floresça.** E por isso agora tenho que seguir. E vou brotar. Para que a memória floresça...¹⁴⁴ (grifo nosso)

A ideia de florescimento da memória apresentada na ação cênica remete-nos a pensar no ressurgimento. Fazendo uma análise do nome da personagem Rosa Cuchillo, já identificamos nesse a ideia de florescimento, de brotar, pois faz alusão às rosas, flores de forte beleza que resistem através de seus espinhos da mesma forma que a faca dá ao personagem o tom da resistência e força. Pensando nas inúmeras mulheres afetadas pelo CAI e que vivenciam diariamente o luto, a imagem das flores exemplifica a força dessas mulheres em resistir e traz também uma perspectiva de vida que flui, que emana, que não cessa apesar das dificuldades. É a rosa da esperança de que mesmo em meio a tanta violência e luto é possível reconstruir uma nova história no Peru, a partir do momento em que houver reparação às famílias dos afetados que,

supõe [...] o reencontro do Estado com a sociedade e da sociedade peruana consigo mesma, mediante a superação das dolorosas desigualdades que até agora existem em nosso país e que influenciaram na incubação e intensidade com que se deu a violência.¹⁴⁵ (SOTO, 2007, p. 12)

¹⁴³“Lejos, a la distancia, reconocí a mi Liborio. Avanzaba solo, envuelto en su poncho, calzando llanquitos [...] Corriendo me fui a abrazarlo.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 224).

¹⁴⁴ “Ahora estoy por aquí por un tiempo, nada más. Estoy recurriendo a las plazas, las calles, los mercados, donde se junta la gente. Porque sabes que, **mi pueblo todavía está enfermo de pena y de olvido. Y por eso estoy caminando, y estoy danzando y estoy floreciendo, para que floresca la memoria.** E por eso ahora, tengo que avanzar. Y te voy a florecer. Para que floresca la memoria...”

¹⁴⁵ “Supone, más bien, el reencuentro del Estado con la sociedad y de la sociedad peruana consigo misma, mediante la superación de las dolorosas desigualdades que hasta ahora existen en nuestro país y que influyeron en la incubación y la intensidad con que se dio la violencia.” (SOTO, 2007, p. 12).

Junte-se a isso a ideia de que “florescer a memória” segue com o intuito de não permitir que fatos ocorridos durante a violência interna se torne algo perdido no tempo. Por isso, é necessário que essa memória esteja sempre em devir, em movimento na sociedade peruana para que assim a justiça e a reparação realmente aconteçam.

Na seção a seguir, serão discutidos os aspectos cosmogônicos da ação cênica e sua relevância na construção dessa ação apresentada pela atriz logo após a sua fala, já que isso toma a maior parte do tempo da apresentação. Esses aspectos serão analisados tendo como pano de fundo os elementos cosmogônicos andinos tão presentes em cada movimento de dança da atriz e de como ela traduziu, incorporou esses elementos em cena.

4.2 TRADUZIR COSMOGONIAS

Ainda na ação cênica *Rosa Cuchillo* são explorados de forma intensa elementos da cosmogonia andina pela atriz. Gestos e danças envolvidas pela música dão vida aos elementos cosmogônicos vistos no romance. Cada movimento incorporado por Ana Correa expõe com delicadeza os três mundos andinos e a longa trajetória empreendida pela personagem à procura do filho.

Cada gesto representado em cena é carregado de simbolismo, pois cada um deles marca um momento na vida da personagem. A atriz consegue traduzir o texto escrito do romance em movimentos corporais precisos elaborando uma performance comprometida em dar conta de uma situação real, a vida da personagem em seu cotidiano até ter o filho levado, como também o universo cosmogônico a partir de sua morte e sua caminhada fantasmagórica.

O processo criativo dá conta de corporificar subjetividades concentradas nos rituais e crenças andinas, sendo assim um intenso trabalho com o corpo. A atriz concentra em seu corpo a restauração de comportamentos ancestrais que permitem um elo entre ela e seu povo. De acordo Richard Schechner (2006), “[...] o comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes.” (SCHECHNER, 2006, p. 34). Sendo assim, nesse trabalho Ana Correa restaura o comportamento andino feminino em seu aspecto político, social e ritual e o propaga para o mundo.

A ação cênica *Rosa Cuchillo* está comprometida em preservar a memória não só no que diz respeito aos eventos históricos de seu povo, mas também em transmitir a memória quéchua, no que se refere à sua oralidade, seus mitos, suas lendas e seus rituais. Ao dedicar a maior parte do tempo da apresentação para performatizar essas particularidades andinas, proporciona ao espectador conhecer e refletir sobre a espiritualidade andina.

É relevante, aqui, compreender a importância do discurso mítico para a cultura e populações andinas, pois, para eles, a cosmogonia os situa no mundo, explicitando as suas origens e a realidade que os rodeia. Trazer isso para a arte, seja através do romance ou da performance enaltece esse discurso para o mundo e reafirma para os sujeitos andinos o valor de suas crenças, assegurando-lhes sua representação em produtos culturais e artísticos. Segundo Edith Pérez Orozco (2011),

O objetivo do relato mítico é narrar as origens do tempo primitivo, do tempo e espaço da cultura, e mostrar a sacralidade do mundo nas sociedades, porque aspira explicações que envolvem a totalidade dos fenômenos. [...] Quer dizer, o mito é a resposta à busca do homem em conhecer onde, como e o porquê das coisas; mas também responde às perguntas contando como se deram as origens destas, a razão de ser e o ser mesmo e vai esclarecendo o que são.¹⁴⁶ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 81).

Compreendendo a relevância do mito na construção da realidade andina, entende-se a ênfase dada por *Yuyachkani* na performance elaborada por Ana Correa, pois a atriz, com o auxílio da música e de alguns objetos, traz à cena um mundo andino do qual ela se aproxima e que merece ser compartilhado com todos. Ela traz à cena mitos fundadores relacionados aos três espaços andinos (*Uhqu*, *Kay* e *Hanaq Pacha*) e aos seres e divindades que habitam neles, através da viagem empreendida por Rosa Cuchillo em busca do filho, como também através das danças e movimentos que executa em cena.

A seguir, será apresentada cada etapa da representação da atriz, possibilitando, assim, identificar as relações que ela estabelece com o romance e com o texto dramático apresentado no início da ação cênica. Para isso, foram selecionadas algumas imagens capturadas do vídeo da ação cênica, a fim de, com isso, proporcionar a visualização dos aspectos que serão salientados.

As imagens que foram capturadas do vídeo da ação cênica *Rosa Cuchillo* serão usadas como uma seleção de fotogramas do arquivo¹⁴⁷ da performance, expondo, dessa forma, os gestos mais expressivos realizados durante a ação cênica. Isso se fez necessário para que sejam evidenciadas de forma mais didática a cosmogonia andina presente de forma intensa durante toda a performance realizada pela atriz Ana Correa.

¹⁴⁶“El objetivo del relato mítico es narrar los orígenes del tiempo primordial, del tiempo y el espacio de la cultura, y mostrar la sacralidad del mundo en las sociedades, porque aspira explicaciones que engloban la totalidad de los fenómenos. [...] Es decir, el mito es la respuesta a la búsqueda del hombre por conocer el donde, cómo, por qué y cuándo de las cosas; pero también responde a las preguntas contando cómo se dieron los orígenes de estas, la razón del ser y su ser mismo, y va aclarando lo que son.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 81).

¹⁴⁷Segundo Diana Taylor (2013, p.48), o arquivo difere-se do repertório, pois o primeiro está relacionado a materiais supostamente duradouros (vídeos, filmes, documentos, textos, ossos), enquanto que o último refere-se a práticas e conhecimentos incorporados (língua falada, dança, rituais, gestos, oralidade, performances). Assim, um arquivo de performance é o suporte que possibilita o registro da performance, neste caso o vídeo da ação cênica *Rosa Cuchillo*.

Através da captura das imagens, torna-se possível mostrar os aspectos que serão observados aqui, uma vez que de outra forma seria improvável ter uma compreensão mais clara da construção da performance. As imagens que serão apresentadas a seguir foram capturadas de vídeo disponível na plataforma digital *YouTube*, publicado em 13 de junho de 2012 pelo Instituto Watson para Assuntos Internacionais e Públicos da *Brown University*. A partir dessas imagens, será realizada uma análise que as compara com elementos da cosmogonia andina presentes no texto espetacular. Ao selecionar essas imagens, exemplifica-se uma categorização delas, conforme forem observados os aspectos cosmogônicos relacionados a elas.

Figura 4 – Performance Rosa Cuchillo: primeiras cenas



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.¹⁴⁸

Na Figura 4, ao iniciar a performance, a atriz apresenta movimentos circulares ao redor da cabeça, retira o chapéu, faz movimentos também circulares com esse e o abraça como se o objeto simbolizasse o seu mundo, em paz, antes dos ataques do CAI. Ana Correa desenvolve em vários momentos ao longo de sua performance movimentos circulares com o corpo e com os objetos, fazendo assim uma alusão ao tempo-espaço, que, na cosmovisão andina, é organizado “[...] de maneira cíclica, contínua, como um retorno e regeneração da origem, através da repetição dos arquetipos fundadores.”¹⁴⁹ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 112). Segundo a atriz, esse ato tem um significado muito importante, pois simboliza algo infinito que não possui começo nem fim e que marca o recomeço, a resistência;

Numa busca que realizei conclui que a violência é algo linear. É por isso que a cidade é tão violenta porque tudo é linear e tudo que é linear em algum ponto termina, se detém bruscamente. [...] A cura, a dança, a busca, pelo contrário é circular. Eu me lembro de quando minha avó cantava e me acalentava e

¹⁴⁸ As imagens apresentadas foram capturadas pela autora da dissertação do vídeo da performance disponível em: ROSA CUCHILO, 2012. 1. Vídeo (45 min 12 seg). Publicado pelo canal Watson Institute for International and Public Affairs. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

¹⁴⁹ “[...] de manera cíclica, continua, como un retorno y regeneración del origen, a través de la repetición de los arquetipos fundadores.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 112).

passava um ovo ao redor do meu corpo. Assim me dei conta que a cura é circular; assim compreendi que a respiração é profunda, baixa. Comecei a trabalhar isso, comecei a dar-me conta que na dança e neste espaço tão pequenino de meu cenário que o que eu tinha que fazer era movimentos circulares e criar um imenso fervor em todas as pessoas ao redor.¹⁵⁰(CORREA, 2008).

É possível inferir que, durante o processo de criação da performance, a atriz demonstra a sua preocupação em transmitir para o público a força de seus ancestrais através da cosmovisão andina, que apresenta a circularidade do tempo e de como os sujeitos andinos desempenham um importante papel neste mundo.

Figura 5 – A maternidade de Rosa Cuchillo



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 5, a atriz exalta a maternidade de Rosa, passando as mãos no ventre e carregando o filho nos braços. Aqui, está evidente a relevância do uso da saia durante a performance, pois a atriz a utiliza como objeto que representa a barriga em gestação, um bebê e potencializa a sua maternidade como parte de seu corpo e de suas vestes. Expressa, assim, os bons momentos que passou ao lado do filho e a vida tranquila que tinha como camponesa, lançando sementes ao solo para o seu sustento e de sua família.

Na cosmovisão andina vemos essa relação de criação e de sustento da vida através da divindade *Pachamama*, que, representando a Terra, oferece aos seus habitantes, todos os seres criados (homens e animais) o que necessitam para sua sobrevivência. “Esta divindade (mãe-

¹⁵⁰“Yo entré en una búsqueda en la que encontré que la violencia es lineal. Es por eso que la ciudad es tan violenta, porque todo es en línea y lo que es en línea en algún punto termina, se detiene bruscamente. [...] La sanación, la danza, la búsqueda, por el contrario, es circular. Yo me acuerdo, cuando mi abuela me cantaba y me relajaba y me pasaba el huevo a lo largo de todo el cuerpo. Así me di cuenta que la sanación era circular; así comprendí que la respiración es profunda, baja. Empecé a trabajar eso, empecé a darme cuenta en la danza y en ese espacio tan chiquitico de mi escenario que lo que yo tenía que hacer eran movimientos circulares y armar una inmensa burbuja de toda la gente alrededor.” (CORREA, 2008).

terra) é produtora e geradora de vida tanto a nível de humanidade, como no âmbito da pecuária e da agricultura.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 115).

Figura 6 – Rosa Cuchillo diante do conflito



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 6, a atriz incorpora o momento em que se inicia o conflito com a chegada dos guerrilheiros e a captura de Liborio. Instaure-se, assim, o CAI, trazendo a este mundo, ao *Kay Pacha*, as atrocidades praticadas pelos homens. Observa-se, aqui, que o *Kay Pacha* é importante para a cosmovisão andina, pois ele representa um espaço de comunicação entre os mundos de cima (*Hanaq Pacha*) e de baixo (*Ukhu Pacha*), sendo assim um dos três espaços cosmogônicos andinos. “É nele que o homem andino vive, se desenvolve em sua comunidade, com sua família, a natureza e os animais.”¹⁵¹ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 115). Esse espaço é de alguma forma afetado durante a violência interna vivenciada pelos habitantes das regiões andinas do Peru.

Figura 7 – Morte de Rosa Cuchillo



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

¹⁵¹ “En ella el hombre andino vive, se desenvuelve en su comunidad, con su familia, la naturaliza, y los animales.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 115).

Na Figura 7, Rosa não suporta a dor da perda do filho e morre de angústia e tristeza iniciando, com isso, a longa trajetória até o mundo dos mortos, onde caminhará nos outros dois espaços cosmogônicos andinos: o *Ukhu Pacha* e o *Hanaq Pacha*. Após dar adeus a seu povo e despedir-se deste mundo (*Kay Pacha*), Rosa começa a sua viagem ao mundo dos mortos. “E colocando a mão sobre o peito me abaixei e beijei minha terra pela última vez. E vendo as casinhas de meu povoado, disse: “— Adeus alegrias e aflições. Adeus consolos e pesares, adeus...” (texto espetacular da ação cênica).

Figura 8 – Viagem de Rosa Cuchillo



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 8, a personagem gira intensamente, formando uma espiral, um redemoinho que simboliza a passagem dela para o mundo dos mortos. Segundo Martins (2002), o movimento espiralado na performance está relacionado ao tempo, a “temporalidade espiralada, na qual os eventos, desvestidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação [...] Nas espirais do tempo, tudo vai e tudo volta”. (MARTINS, 2002, p.84) . Por isso, Rosa, ao adentrar nos distintos espaços cosmogônicos, executa esse movimento espiralar, representando a jornada que iria empreender a partir daquele gesto, mas também revelando-se como um sujeito recordante, aquele que é, possui e transmite a memória do tempo espiralar. Rosa entra num redemoinho e se vê no mundo dos mortos onde empreenderá uma longa viagem à procura do filho. “E assim, vendo cada vez mais mãos, braços, pernas, ia morrendo de aflição e dizia para mim mesma que ainda que morresse seguiria procurando o meu filho. De repente, me vi na parte mais alta da montanha e compreendi tudo.” (texto espetacular da ação cênica).

Figura 9 – Chegada ao *Ukhu Pacha*



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 9, a atriz expressa o pavor da personagem ao entrar no *Ukhu Pacha*, o lugar tenebroso, o mundo das sombras onde “[...] residem as entidades escuras (os condenados) e os mortos...”¹⁵² (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 114). Nesse lugar, Rosa encontrará seres metade homens, metade animais que a deixarão assustada em alguns momentos e em outros a ajudarão a atravessar esse mundo até chegar à região celeste. A atriz manifesta o pavor através de gestos faciais de apreensão, como se tivesse diante de si algo assustador. Comprime-se com as mãos e os braços num esforço de desvencilhar-se dos seres fantasmagóricos que presencia. “E ali, me encontrei com homens e mulheres metade animais, metade pessoas; a uns ajudei, outros me ajudaram, outros me fizeram correr espantada...” (texto espetacular da ação cênica).

Figura 10 – O uso da vara



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura10, é possível perceber a utilização da vara. Esse objeto, assim como os demais usados por ela (o banco, a saia etc.), está carregado de simbologia. Rosa era pastora: “[...] onde me dediquei ao pastoreio de nossas ovelhas e ao pastoreio das ovelhas de algumas

¹⁵² “[...] residen las entidades oscuras(los condenados) y los muertos...” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 114)

peças que me encarregaram disso em troca de alimentos.”¹⁵³ (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35) A vara era um instrumento usado pelos pastores para afugentar qualquer animal que viesse atacar as ovelhas, sendo assim um objeto de defesa. Também é comum ler nos textos bíblicos a presença da vara não somente como instrumento do pastor de ovelhas, mas também como um objeto de poder e autoridade com o qual Deus, por exemplo, manifestava o seu poder através de Moisés. No conhecido relato da passagem pelo Mar vermelho, Moisés recebe de Deus a ordem de tocar a vara no mar e, em seguida, esse se abre para que o povo de Israel o atravessasse enquanto fugia do exército egípcio:

Disse o Senhor a Moisés: Por que clamas a mim? Dize aos filhos de Israel que marchem. E tu, levanta o teu bordão, estende a mão sobre o mar e divide-o, para que os filhos de Israel passe pelo meio do mar em seco. (BÍBLIA, Êxodo 14: 15, 16).

Compreendemos, diante disso, que a vara que a atriz traz para a cena simboliza um instrumento de poder e defesa. Mas, de forma contrária à citação bíblica, uma vez que é paralela ao patriarcado cristão ocidental, ela representa a divindade e o poder matriarcal de Rosa Cuchillo/Cavillaca, ao exercer, junto aos movimentos e dança que realiza durante a sua performance, a força de sua presença e permanência na cosmogonia, no tempo e na história andinas. Além disso, a vara tem um formato semelhante a uma serpente, animal esse que possui um relevante significado na cosmovisão andina:

Logo a vara, a vara da serpente que na tradição andina não é o demônio que engana a Eva, nem que mata o arcanjo Miguel; na tradição andina é a sabedoria e representa o mundo dos ancestrais.¹⁵⁴ (CORREA, 2008).

Figura 11 – Chegada ao *Hanaq Pacha*



¹⁵³ “[...] donde me dediqué al pastoreo de nuestras ovejas y al de algunas personas que me encargaron a cambio de alimentos.” (COLCHADO LUCIO, 1997, p. 35).

¹⁵⁴ “Luego la vara, la vara de la serpiente que en la tradición andina no es el demonio que engaña a Eva, ni que mata el arcángel San Miguel; en la tradición andina es la sabiduría y representa el mundo de los ancestros.” (CORREA, 2008).

Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 11, Rosa, enfim, chega à região celeste, ao *Hanaq Pacha*, onde se encontrará com o filho Liborio. A atriz incorpora nessas cenas o caráter divino da personagem que, nesse lugar, será identificada como a deusa *Cavillaca*. Essa identificação se dá através da saia, a qual a atriz utiliza como um manto sagrado, envolvendo-se nela. Isso confirma o *Hanaq Pacha* como local onde habitam as divindades andinas e “[...] os deuses que se antropomorfizam e zoomorfizam para se comunicar com os homens” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 113), assim como Rosa Cuchillo o faz.

Figura 12 – As aves na cosmovisão andina



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 12, a atriz apresenta movimentos semelhantes ao de pássaros que, na cosmovisão andina, têm uma representação significativa. A águia está “[...] relacionada a divindade andina *Wiracocha*¹⁵⁵ porque se encontra nas alturas, perto das montanhas, das colinas. [...] o condor representa o *apu*...”¹⁵⁶ (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 120). Logo após chegar à região celeste, a atriz faz movimentos variados com as mãos, representando aves voando com uma expressão facial de alegria e contentamento.

Além de expressar a divindade, entendemos ser essa presença das aves na performance um meio de caracterizar a realização tão sonhada pela personagem de ter conseguido concluir a sua missão na terra e ter tido um final feliz, reencontrando-se com o filho. As aves, aqui, marcam a plenitude dela como deusa, a leveza e paz espiritual alcançadas nesse momento de chegada e consagração ao *Hanaq Pacha*.

¹⁵⁵ *Wiracocha*: é o deus pré-hispânico, personagem mitológico, herói civilizador (ordenador). *Apus*: são os espíritos, divindades que habitam as montanhas e colinas. (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 116-117).

¹⁵⁶ “relacionado a la divinidad andina *Wiracocha* porque se encuentra en las alturas, cerca de las montañas, los cerros. [...] El cóndor representa el *apu*.” (PÉREZ OROZCO, 2011, p. 120).

Figura 13 – Ritual de cura simbólica



Fonte: ROSA CUCHILO, 2012.

Na Figura 13, ao finalizar a performance, a personagem de Ana Correa apresenta o ritual de cura simbólica no qual ela exalta a necessidade de reparação e preservação da memória. A atriz faz uma homenagem a seu povo com esse ritual, que tem por objetivo solidarizar-se com aquelas mães que, mesmo tendo o seu coração dilacerado pela perda de seus filhos, ainda conseguem florescer, erguendo as suas vozes e mostrando para todos que estão ali presentes que nunca deixarão de clamar por justiça. O ritual simbólico performatizado pela atriz exalta a cosmovisão andina de igual modo que os demais gestos desenvolvidos por ela, através da dança, musicalidade, rituais e crenças. Porém, ela consegue traduzir esse ritual de forma singular através da relação que estabelece entre os objetos que utiliza em cena e da gestualidade que desempenha ao longo da performance:

Na ação cênica *Rosa Cuchillo* devia acompanhar os elementos verdadeiros como as águas de flores de pétalas que se usam para o florescimento nos ritos populares, com uma gestualidade que não imitasse aos Xamãs e curandeiros, que fosse minha. Mas ao mesmo tempo, que fosse verdadeira. A herança do trabalho com os objetos abriu-me uma porta de busca e isto é o que tem sido.
¹⁵⁷(CORREA, 2009) ¹⁵⁸.

Com esta leitura e análise, quisemos demonstrar o trabalho de criação artística desempenhado pelo *Yuyachkani* em *Rosa Cuchillo*. A tradução intersemiótica que realiza do romance homônimo de Óscar Colchado Lucio para o teatro é permeada pelo grande universo cosmogônico andino e o testemunho das mulheres andinas afetadas pelo CAI. O ativismo

¹⁵⁷“En la acción escénica Rosa Cuchillo debía acompañar a los elementos verdaderos como las aguas y flores de pétalos que se usan para el florecimiento en los ritos populares con una gestualidad que no imitara a los Xamanes y curanderos, que sea mía. Pero a la vez, que sea verdadera. La herencia de trabajo con los objetos me dio una puerta de búsqueda y esto es que lo ha sido.” (CORREA, 2009).

¹⁵⁸ Transcrição de fragmento do vídeo “*La rebelión de los objetos*” (2009) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgI>. Acesso 8 dez. 2018.

político do grupo possibilita que a memória histórica e a cultura de seu povo reverbere intensamente através da arte teatral.

Atualmente a ação cênica *Rosa Cuchillo* conta também com uma desmontagem. A “*desmontaje*” consiste na apresentação das técnicas experimentadas pela atriz Ana Correa, abrindo e compartilhando o processo criativo com o público da ação. A ação cênica também está registrada na biblioteca do Instituto Hemisférico, comprometido com a pesquisa de performances politicamente engajadas em todas as Américas, assim como aquelas produzidas pelo *Yuyachkani*.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No ano de 2018, celebraram-se os 70 anos de criação da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Documento elaborado pela Organização das Nações Unidas - ONU, em 1948, que tem por intuito ser a salvaguarda de que os direitos básicos para a sobrevivência humana serão garantidos e cumpridos por parte dos Estados de que fazem parte.

Segundo a Declaração, “[...] todos os seres humanos nascem livres e iguais em dignidade e direitos. São dotados de razão e consciência e devem agir em relação uns aos outros com espírito de fraternidade.” (DUDH, 2009, art. 1º, p. 4). Dessa forma, vemos que todos merecem ser tratados com respeito, preservando-se acima de tudo a vida humana como maior bem que possuímos.

Assim, “[...] cada ser humano pode desfrutar de seus direitos humanos sem distinção de raça, cor, sexo, língua, religião, opinião política ou de outro tipo, origem social ou nacional ou condição de nascimento ou riqueza.”¹⁵⁹ A declaração foi formulada com o objetivo de proteger o ser humano e garantir que seus direitos fossem respeitados, vivendo esse uma vida de dignidade perante os seus semelhantes. Porém, durante muito tempo no Peru, assim como em outras nações latino-americanas, os direitos fundamentais do ser humano não foram considerados. Segundo o art. 5º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, “[...] ninguém será submetido à tortura nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante.” (DUDH, 2009, p. 6).

Conforme apresentado nesta dissertação, o CAI foi nocivo às populações andinas por vinte anos, trazendo violência, dor, morte e inúmeros desaparecimentos não só para essa região, mas para o país inteiro.¹⁶⁰ Famílias afetadas sofrem ainda hoje as consequências devastadoras da violência interna, tendo que conviver com o trauma da perda de seus entes queridos, além de carregar durante toda a vida as lembranças que vivenciaram naquele período.

As obras aqui analisadas, o romance e a ação cênica *Rosa Cuchillo*, evidenciaram esse momento histórico no Peru, trazendo, através da ficção e da arte, a trajetória empreendida por várias mulheres, a exemplo daquelas que fazem parte da ANFASEP, a constante busca por justiça e respostas sobre seus filhos e familiares desaparecidos. Mulheres que, como Mamá

¹⁵⁹ Citação retirada do site das Nações Unidas no Brasil disponível em: <<https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/>>. Acesso em 10 jan. 2019.

¹⁶⁰ Segundo o Informe Final da CVR, além de causar danos nas regiões andinas, a partir do ano de 1989 o CAI atingiu também as regiões amazônicas do Peru e urbanas de Lima, embora o local de maior impacto e número de vítimas se concentrasse, inicialmente, nas regiões de *Ayacucho* e *Huancavelica*. (CVR, 2003, v. 4, p. 13).

Angélica, dedicaram uma vida inteira a seus filhos, em saber a verdade sobre seus destinos, encontrar e identificar os seus corpos e oferecer-lhes um funeral digno.

Conhecer essas obras possibilitou-me pesquisar e aprender mais sobre a história recente do Peru: sobre os agentes envolvidos no processo de reparação e busca por justiça a favor dos afetados pelo CAI, tais como o trabalho empenhado pela CVR, que propiciou a realização das audiências públicas, dando vez e voz aos sobreviventes da violência interna; sobre a futura criação de um banco de dados genéticos, a fim de facilitar o reconhecimento dos restos mortais possivelmente encontrados de vítimas do CAI; e sobre o papel da arte como dispositivo de reflexão sobre o CAI, pelas intervenções artísticas através da literatura de Óscar Colchado Lucio e do teatro de *Yuyachkani*.

Além disso, durante a pesquisa pude me aproximar mais da área das Artes Cênicas e das especificidades que conformam o Teatro e sua relação com a Literatura. Essa aproximação se deu não somente no âmbito bibliográfico, mas também através das aulas na Faculdade de Teatro da Universidade Federal da Bahia, onde participei de debates teóricos mais voltados à cena. Naquele espaço, foi possível estabelecer um diálogo com os colegas, em sua maioria atores, que compartilharam comigo suas experiências e desafios enfrentados para produzir peças num país com pouco incentivo e investimento cultural como o Brasil.

O trabalho desenvolvido ao longo do Estágio Docente, com o Teatro de Língua Espanhola foi de igual intensidade, pois, como professora de língua espanhola, tenho o dever de conhecer, dominar e saber ensinar sobre o fazer teatral e a história do teatro produzido nos países de língua espanhola, compreendendo aí as estéticas, os períodos históricos, o engajamento político e social dos escritores, dramaturgos e grupos que, através da arte, puderam levar para os livros e palcos suas inquietações diante do mundo conturbado em que vivem e vivem.

O contato com as obras estudadas na disciplina contribuiu para uma maior compreensão sobre o trabalho desenvolvido nesta dissertação, possibilitando a reflexão sobre o poder que as artes de modo geral, e o teatro, como ponto central desta dissertação, têm de produzir conhecimento. Tudo isso colaborou bastante com a construção de minha identidade como mulher latino-americana, mestiça, professora de língua espanhola, que tem a grande responsabilidade de lutar a favor de uma educação pública de qualidade, comprometida em compartilhar com os seus alunos a cultura hispânica de todos os povos que fazem parte, principalmente as populações indígenas tão discriminadas e silenciadas ao longo da história da América Latina.

Conhecer os contextos de produção das obras estudadas nesta dissertação levou-me a ter contato com a língua quéchua (algo totalmente desconhecido antes deste trabalho), fato que me proporcionou uma rica experiência linguística e um novo olhar sobre as produções artísticas andinas, expressadas no romance *Rosa Cuchillo*, que traz ao longo de sua narrativa palavras em quéchua (todas elas com o seu significado apresentado em forma de glossário ao final do livro) e nas expressões referentes à cosmogonia andina faladas pela atriz durante a ação cênica *Rosa Cuchillo*. Junte-se a isso a leitura de textos com os quais tive contato ao longo da pesquisa e que me auxiliaram na compreensão da língua quéchua e na construção dos sentidos dos objetos estudados.

Através da ação cênica *Rosa Cuchillo*, *Yuyachkani* tem representado para o mundo o testemunho de mulheres e mães que seguem exigindo do Estado peruano o que restou de seus familiares, vítimas do CAI. Recentemente, o grupo apresenta a “*Rosa Cuchillo, el desmontaje*”, que consiste em trazer para o espectador a forma como o espetáculo foi composto, as técnicas utilizadas e os elementos que inspiraram Ana Correa na construção da ação cênica. As desmontagens acontecem também em referência a outras peças do grupo, sempre com o objetivo de aproximar o público ao fazer teatral de *Yuyachkani*.

As questões sociais trazidas para a cena através do trabalho do grupo são um mecanismo de grande relevância, pois, assim, eles democratizaram o teatro trazendo-o para o grande público formado por pessoas comuns no seu dia-a-dia dos mercados. Um teatro capaz de trazer a todos uma inquietação que os incentiva a refletir sobre os acontecimentos históricos de seu país e na maneira cruel em que o Estado lidou com os afetados pelo CAI.

O teatro como um instrumento político fez com que *Yuyachkani* mostrasse a importância da memória num país marcado por episódios traumáticos que deveriam ser trazidos ao presente com o objetivo maior de não os deixar silenciados e impunes, no passado. Entender o teatro político como um teatro que “[...] não poderia se acomodar à ordem tradicional da representação, mas que, em vez disso, transformaria a forma, o tempo, e o espaço do acontecimento teatral” (LEHMANN, 2009, p. 5), foi necessário para garantir o alcance de seu trabalho. Transformando a forma, seria, nesse aspecto, um modo de garantir que os conteúdos urgentes pudessem ter o alcance necessário para garantir a abrangência do teatro como acontecimento, como fórum, como lugar de presença, assistência, transmissão e transformação.

A relevância desta pesquisa repousa na ideia de estar contribuindo com a produção de saberes, na difusão do conhecimento dos povos andinos, indígenas, que possuem uma cultura que deve ser apresentada e conhecida por todos. Pensar que ainda há muito preconceito sobre os povos andinos no Peru é algo que nos leva a refletir sobre a visibilidade que as etnias

recebem, ainda hoje, também em nosso país, tendo a sua imagem associada a seres bárbaros e inferiores, construída ao longo do período de colonização das Américas. Cabe ao pesquisador desmistificar essas noções preconceituosas, através de trabalhos como este, que dá ao sujeito andino, indígena, um protagonismo como sujeitos que possuem uma enorme riqueza cultural e artística. Cabe ao pesquisador iniciar e estabelecer com um diálogo com esses sujeitos.

A cultura dos povos andinos, com sua ancestralidade, trouxe para o teatro de *Yuyachkani* uma característica marcante, pois revisitar e se inspirar nas práticas e costumes tão fortes e de simbologias tão vivas proporciona potência visual e epistemológica às suas montagens. Essas representações, presentes no romance e na ação cênica *Rosa Cuchillo*, revelam o intenso ativismo e compromisso de seus autores/criadores em expandir as especificidades dessas culturas para o mundo.

No Capítulo 2 desta dissertação apresentei o contexto histórico e social do CAI, contexto histórico que marca as obras analisadas (o romance e a ação cênica *Rosa Cuchillo*). Recorri também a outras obras que, de igual maneira, expuseram o contexto de violência interna e destaquei a relevância do Relatório Final da CVR como narrativa oficial sobre o CAI. No Capítulo 3, foram analisados os aportes teóricos que sustentam a pesquisa nas áreas de tradução intersemiótica, teatro, teatralidades andinas e memória, e, no Capítulo 4, apresenta-se a análise minuciosa do processo de tradução intersemiótica do romance para a ação cênica *Rosa Cuchillo*, partindo do roteiro usado pela atriz Ana Correa e das especificidades adotadas por ela durante a performance por meio do romance homônimo e do testemunho de Mamá Angélica.

A escrita desta dissertação proporcionou-me uma experiência que, seguindo o exemplo do intelectual “efetivo”¹⁶¹ de Michel de Foucault (2005), está comprometido em questionar a história tradicional, as origens, que tem por objetivo impor verdades sobre os sujeitos e o mundo, ignorando a suas especificidades e o fato de serem seres múltiplos e culturalmente diversos. Segundo o autor, em oposição à historiografia tradicional, esse intelectual deve dar lugar à história efetiva que,

[...] em contrapartida, lança seus olhares ao que está próximo: o corpo, o sistema nervoso, os alimentos e a digestão, as energias; ela perscruta as decadências; e se afronta outras épocas é com a suspeita – não rancorosa, mas alegre – de uma agitação bárbara e inconfessável. Ela não teme olhar embaixo. Mas olha do alto, mergulhando para apreender as perspectivas, desdobrar as dispersões e as diferenças, deixar a cada coisa sua medida e sua intensidade. (FOUCAULT, 2005, p. 29).

¹⁶¹Michel Foucault apresenta o termo intelectual “específico” em oposição ao intelectual “universal” para referir-se àquele intelectual que não trabalha a favor do discurso da historiografia tradicional e que se conforma com discursos ideológicos envolvidos pelo poder. A posição privilegiada ocupada pelo intelectual “efetivo” deve levá-lo a questionar a realidade a sua volta e a dar ênfase às vozes subalternizadas pela História.

O trabalho do pesquisador/tradutor ao analisar processos tradutórios, como um intelectual efetivo, deve ser o de questionador que não se adapta à noção imposta pela noção de origem, de essência. Este intelectual efetivo deve estar sensível ao que ocorre a sua volta, trazendo obras que questionem as “verdades” estabelecidas e através do seu trabalho produzir uma quebra dessa autenticidade, divulgando as múltiplas culturas do mundo com o seu ofício.

A tradução do romance *Rosa Cuchillo* realizada por *Yuyachkani* nos apresenta à junção do romance de Oscar Colchado Lucio com o testemunho de Mamá Angélica, às experiências pessoais da atriz Ana Correa e ao ativismo político do grupo. Assim, vemos que atriz e o diretor desenvolveram a tradução intersemiótica com o intuito de trazer para seu espectador um teatro que falasse das questões sociais e políticas vivenciadas por essas pessoas. Com experiências que lhes fossem próximas e que fizesse parte da história dos peruanos.

Os aspectos cosmogônicos traduzidos através da performance contribuíram também, de forma bem dinâmica, para a construção da ação cênica. Conhecer as crenças andinas possibilitou-me um novo olhar diante da diversidade de princípios geradores da vida e do mundo que se opõem grandemente aos valores cristãos, do qual compartilho e assinto. Os elementos cosmogônicos revisitados através da performance potencializaram o romance, pois, através dela, a atriz construiu uma tradução intersemiótica que deu vida a uma personagem feminina que demonstra toda a força das mulheres andinas que não temeram sair em busca de seus filhos, mesmo durante o CAI.

A tradução intersemiótica foi construída com o propósito de trazer uma reflexão para o público e de contribuir, de alguma forma, com a memória daqueles que perderam as suas vidas, vítimas da violência interna. Analisar todo o processo envolvido na construção da ação cênica *Rosa Cuchillo* possibilitou-me compreender a importância do papel do tradutor intersemiótico em criar e exaltar os pontos que lhe são essenciais, de acordo com o que deseja demonstrar.

Dessa forma, olhar a história efetiva dos povos andinos do Peru, analisando os aspectos políticos e sociais vividos por eles através da ação cênica *Rosa Cuchillo*, permitiu-me ter uma nova visão de mundo sobre as tradições desses sujeitos, reconhecendo, assim, quão profunda são as experiências vividas por várias mulheres que tentam sobreviver após a perda traumática de seus filhos e familiares.

O trabalho desenvolvido pela ANFASEP demonstra a força dessas mulheres que resistem há 36 anos na luta por justiça. A trajetória de vida empreendida por sua primeira presidenta Angélica Mendoza de Ascarza, a Mamá Angélica, é comovente e ao mesmo tempo inspiradora, tendo seu testemunho formado parte da ação cênica *Rosa Cuchillo*. Assim, recebe

também através desta dissertação uma singela homenagem diante de seu imenso esforço em reencontrar seu filho durante toda a vida:

O desaparecimento do meu filho me afetou muito; dói-me muito quando me lembro de meu filho, sempre fico triste. Até hoje não o encontro nem alcanço justiça. As organizações de Direitos Humanos me auxiliam a encontrar a meu filho, mas não o encontrei. Quando vejo as sócias da ANFASEP, também me dói muito, porque igualmente a mim, caminham buscando a seus entes queridos, buscando justiça. Mas não temos alcançado a justiça; mas por sua vez, tudo isso me dá forças para não me calar.¹⁶² (ASCARZA apud SOTO, 2007, p. 157)

Que o exemplo deixado por Mamá Angélica continue motivando as inúmeras mulheres que seguem lutando, clamando pela memória de seus filhos, no Peru. E que sua história encoraje todas as mulheres que, semelhante a ela, perdem seus filhos diariamente, vitimados pela violência.

A história de vida de Mamá Angélica, assim como a das mulheres que fazem parte da ANFASEP, é algo de grande relevância e força, se pensarmos na resistência e na luta social das mulheres no Peru. Conhecer a trajetória de Mamá Angélica foi uma experiência enriquecedora dentro dos Estudos Andinos, a que me dediquei ao longo da pesquisa, pois ela desempenhou uma ação social tão grande a ponto de comover e mobilizar outras mulheres que também perderam os seus filhos para a violência interna.

Dessa forma, penso ser necessária uma pesquisa mais ampla sobre ela, sobre a permanência de sua luta e memória que se dá, tanto pela sua performance política em vida, quanto pelas representações que se reproduzem dela em obras artísticas e também midiáticas. Com isso, espero que os resultados alcançados ao concluir esta pesquisa abram inúmeras possibilidades de ampliação do tema, haja vista podermos pensar e questionar por que a sua visibilidade ainda é tão pequena e restrita e, na maioria das vezes, são as produções artísticas e midiáticas que se responsabilizam por isso. Hoje que se discute tanto sobre o empoderamento feminino, a importância e o protagonismo que a mulher tem como sujeito político, sua luta para conquistar espaços sociais, discursivos e de poder, o ativismo de Mamá Angélica é inspirador e deve ser tema de uma possível pesquisa no futuro.

¹⁶²“La desaparición de mi hijo me ha afectado mucho, me duele mucho cuando recuerdo a mi hijo, siempre me pongo triste. Hasta hoy no lo encuentro ni alcanzo justicia. Las organizaciones de Derechos Humanos me han ofrecido encontrar a mi hijo, pero no fue así. Cuando veo a las socias de ANFASEP, también me duele mucho, porque al igual que yo, han caminado buscando a sus seres queridos, buscando justicia, pero no hemos alcanzado la justicia; pero a la vez, todo esto me da fuerzas para no callar.” (ASCARZA, 2015, p. 157).

REFERÊNCIAS

ADDCOT - La Asociación Defensores de la Democracia Contra el Terrorismo. Disponível em: <<http://defensoresdelademocracia.org/libros/OMISIONVERDAD.pdf>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

ADDCOT. **Omisiones a la verdad: ¿Y la Reconciliación...? Perú 1980-2000**. Lima: APAR, 2003.

ALCALDE, M. Cristina. **La mujer en la violencia: pobreza, género y resistencia en el Perú**. Lima: IEP; PUCP, 2014. (Perú Problema, 39).

ANFASEP - Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú. Disponível em: <<http://anfasep.org.pe/>>. Acesso em: 07 dez. 2016.

ANISTIA INTERNACIONAL. **Comissão da Verdade e da Reconciliação: Dez anos depois ainda não há justiça, verdade nem reparação no Peru**. Disponível em: <<https://anistia.org.br/noticias/comissao-da-verdade-e-da-reconciliacao-dez-anos-depois-ainda-nao-ha-justica-verdade-nem-reparacao-peru/>>. Acesso em: 06 nov. 2016.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

ÁVILA, Francisco. **Dioses y hombres de Huarochiri**. Lima, 1966. Disponível em: <<http://www.bibvirtual.ucb.edu.bo/etnias/digital/106000191.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2019.

BANCO DE DADOS GENÉTICO NO PERU. Disponível em: <<https://elcomercio.pe/peru/aprueban-decreto-legislativo-creacion-banco-datos-geneticos-noticia-552099>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras Escolhidas, 1).

BÍBLIA SAGRADA: Revista e Atualizada. 2 ed. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2006. (Êxodo 14: 15, 16 - RA).

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários Liminares: teatralidades, performances e política**. Uberlândia: EDUFU, 2011. (Coleção Teoria Teatral Latino Americana).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Coleção Debates; 219)

COLCHADO LUCIO, Oscar C. *Rosa Cuchillo*. Santillana: Lima, 1997. (Série Roja – Alfaguara)

COMISIÓN NACIONAL DE VERDAD Y RECONCILIACIÓN (CNVR). Disponível em: <<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/informe-rettig.htm>>. Acesso em: 10 maio 2018.

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO DE LA VERDAD, LA CONVIVENCIA Y LA NO REPETICIÓN. Disponível em: <<http://www.altocomisionadoparalapaz.gov.co/Documents/informes-especiales/comision-verdad-proceso-paz/index.html>>. Acesso em: 10 maio 2018.

COMISIÓN PARA EL ESCLARECIMIENTO HISTÓRICO (CEH). Disponível em: <<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/guatemala-memoria-silencio/guatemala-memoria-del-silencio.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018. (Guatemala)

COMISSÃO DA VERDADE E RECONCILIAÇÃO – PERU. Disponível em: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/http://www.cverdad.org.pe/ifinal/>>. Acesso em: 10 maio 2018.

COMISSÃO NACIONAL DA VERDADE. Disponível em: <<http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>>. Acesso em 10 jun. 2018.

COMISSÃO NACIONAL SOBRE LA DESAPARICIÓN DE PERSONAS (CONADEP). **Informe final Nunca Más.** Disponível em: <<http://www.derechoshumanos.net/lesahumanidad/informes/argentina/informe-de-la-CONADEP-Nunca-mas.htm>>. Acesso em 9 maio 2018. (Argentina)

CORNEJO POLAR, Antonio. **Escribir en el aire**: Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas. 2. ed. Lima: CELACP/ Latinoamericana Editores, 2003.

CORREA, Ana. **Citações de Ana Correa usadas ao longo da dissertação (2008), Artigo “Sanaciones y reparaciones simbólicas: Rosa Cuchillo. 2008.”** Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/component/k2/item/416-yuya-sanaciones-reparaciones-rosa-cuchillo>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

COX, Mark. **El cuento peruano en los años de violencia**. Lima: Editorial San Marcos, 2000.

COYA, Hugo. “Nadie está realmente muerto mientras su recuerdo permanezca vivo”. In: DESVELA, Colectivo. **Chinkaqkuna**: Los que se perdieron. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2015. p. 114-115.

DECLARAÇÃO UNIVERSAL DOS DIREITOS HUMANOS. Disponível em: <<https://nacoesunidas.org/direitoshumanos/>>. Acesso em: 10 jan. 2019.

DEGREGORI, Carlos Iván. Desigualdades persistentes y construcción de un país pluricultural. Reflexiones a partir del trabajo de la CVR. 2004. Disponível em: <<http://www.verdadyreconciliacionperu.com/articulos/articulosDetalle.aspx?Id=852>>. Acesso em: 20 maio 2018.

DEGREGORI, Carlos Ivan. El surgimiento del Sendero Luminoso: Ayacucho 1969-1979. Del movimiento de la gratuidad de la enseñanza al inicio de la lucha armada. 3. ed. Lima: IEP, 2010. (Ideología y Política, 7).

DENEGRI, Francesca.; HIBBETT, Alexandra. **Dando cuenta**: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000). Lima: Fondo Editorial/UCPE, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2005. Verdade e poder, p. 1-14. Nietzsche, a genealogia e a história. p. 15-37.

HEMISPHERIC INSTITUTE. **Rosa Cuchillo**. 2002. Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/pt/component/k2/item/125-yuya-rosacuchillo-2002>>. Acesso em: 11 jan. 2019.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002. (Memorias de la represión).

LA REBELIÓN DE LOS OBJETOS – ANA CORREA, 2009.1. Vídeo (1h 33 min 22 seg). Publicado pelo canal Mario Angulo. Transcrição usada na dissertação (2009) Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jGFymwV_dgI>. Acesso em 30 out. 2018.

LEHMANN, Hans-Thies. **Escritura política no texto teatral**: ensaios sobre Sófocles, Shakespeare, Kleist, Buchner, Jahnn, Bataille, Brecht, Benjamin, Muller, Scchleef. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos; 263). Até que ponto o Teatro Pós-Dramático é Político? p. 1-13.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÓPEZ LÓPEZ, Fiorella. El discurso sobre la emancipación de la mujer durante el conflicto armado interno en el Perú: memorias de las mujeres del PCP-Sendero Luminoso. **RIRA**, v. 2, n. 1, maio 2017, p. 121-157. Disponível em: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/15346>><<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/revistaira/article/view/15346>> Acesso em: 01 nov. 2018.

LUM (LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL). **Presentan lista del Registro Nacional de Personas Desaparecidas y Sitios de Entierro (Renade)**. Disponível em: <<https://lum.cultura.pe/noticias/presentan-lista-del-registro-nacional-de-personas-desaparecidas-y-sitios-de-entierro-renade>>. Acesso em: 15 nov. 2018.

LUM (LUGAR DE LA MEMORIA, LA TOLERANCIA Y LA INCLUSIÓN SOCIAL). Resultados de la búsqueda (Mamá Angélica). 2018. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/search/node/mama%20angelica>. Acesso em: 25 out. 2018.

MÃES DA PRAÇA DE MAIO, Disponível em: <<http://madres.org/>>. Acesso em 9 maio de 2018.

MARTINS, Leda. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciela. ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performances, exílios, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.p. 69-92.

MATOS, Cláudia Neiva de. Literatura e Performance. In: CARREIRA, André Luiz Antunes N. (Org.) **Mediações Performáticas Latino Americanas**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.p. 49-58.

MOVADDEF. Movimiento por la Amnistía y los Derechos Fundamentales. Disponível em: <<http://www.movadef.net/http://www.movadef.net/>>. Acesso em: 2 jun. 2018.

PAVIS, Patrice. **O Teatro no cruzamento de culturas**. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos, 247)

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2017. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119>>. Acesso em: 15 maio 2018.

PÉREZ OROZCO, Edith. **Racionalidades en conflicto**: Cosmovisión andina (y violencia política) en Rosa Cuchillo de Óscar Colchado. 1. ed. Lima: Pakarina Ediciones, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. In: _____: A Tradução como Poética Sincrônica. São Paulo: Perspectiva, 2003. p.1 – 14. (Estudos, 93).

RANCIÈRE, Jacques. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos Estudos**, São Paulo, v. 29, n. 1, p. 75-90, março. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/nec/n86/n86a04.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2018.

RAVETTI, Graciela. Narrativas performáticas. In: RAVETTI, Graciela. ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performances, exílios, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 47-68.

RESENDE, Flávia Almeida Vieira. **Antígonas: apropriações políticas do imaginário mítico**. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, p. 279. 2017.

RICŒUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François [et al.]. – Campinas, SP. Editora da UNICAMP, 2007. 535 p.

ROJO, Sara. **Teatro latino-americano em diálogo: produção e visibilidade**. Belo Horizonte: Javali, 2016.

ROSA CUCHILO, 2012. 1. Vídeo (45 min 12 seg). Publicado pelo canal Watson Institute for International and Public Affairs. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>>. Acesso em: 1 dez. 2017.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2017. (Debates, 193)

RUBIO ZAPATA, Miguel. **El cuerpo ausente: performance política**. Lima: Yuyachkani, 2008.

RUBIO ZAPATA, Miguel. No se puede dejar de pensar el arte separado de la vida. **Memoria**, Lima, n. 20, p. 16-20, ago. 2016. Entrevista concedida a José Alejandro Godoy. Disponível em: <[http://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/revista_memoria/revista-memoria-n-20/](http://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/revista_memoria/revista-memoria-n-20/http://idehpucp.pucp.edu.pe/revista-memoria/revista_memoria/revista-memoria-n-20/)>. Acesso em: 10 set. 2018.

SANCHEZ FERRER, J.L. **El realismo Mágico en la novela Hispanoamericana**. Madrid: Anaya, 1990.

SÁNCHEZ GARRAFA, Rodolfo Sánchez. **Apus de los cuatro Suyus: construcción del mundo en los ciclos mitológicos de las deidades montaña**. Lima: CBC Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de Las Casas; IEP, 2014. (Historia Andina, 40).

SCHECHNER, Richard. O que é a performance? In: _____. **Performance Studies**. New York: Routledge, 2006.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES** [Online], n. 18, p. 106 – 131, dez. 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/eces/1500>>. Acesso em: 5 jun. 2019.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. **El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo**. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2008.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. **Mujeres y conflictos ecoterritoriales. Impactos, estrategias, resistencias**. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2017.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. Mujeres, memória y violência: testimonios ante la CVR de dos participantes del conflicto armado peruano. In: DENEGRI, Francesca (orgOrg.). **Dando Cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)**. Lima: Fondo Editorial/PUCP, 2016.

SOTO, Heeder. **¿Hasta Cuándo tu Silencio? Testimonios de dolor y coraje**. Ayacucho: ANFASEP, 2007.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A encenação do Sujeito e cosmogonia andinos**: César Vallejo e Yuyachkani. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

SOUZA, Thaís Helena Rissi de. **Yuyachkani**: teatro e performance enquanto registro e memória na Latino-América. Dissertação (Mestrado em Artes) – Faculdade de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, p. 118. 2014

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA (2002). LUM. Disponível em: <<http://lum.cultura.pe/cdi/video/mendoza-de-ascarza-ang%C3%A9lica>>. Acesso em: 30 nov. 2018.

TESTIMONIO DE "MAMÁ ANGÉLICA" SOBRE LA DESAPARICIÓN DE SU HIJO ARQUÍMEDES. 2017. 1. Vídeo (7 min 46 seg). Publicado pelo canal Julio Navarro. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=YqbaRCOIjy4>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

UGAZ, Paola. ¿Qué significa tener un familiar desaparecido? In: DESVELA, Colectivo. **Chinkaqkuna**: Los que se perdieron. Lima: Biblioteca Nacional del Perú, 2015. p. 25-30.

ANEXOS

ANEXO A – TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA

Caso A-1. Testimonio de la señora Angélica Mendoza de Ascarza (Huamanga)

Voz de la señora Angélica Mendoza de Ascarza.

Señor, yo pues voy a contar a ustedes sobre mi hijo, primero. Mi hijo era Arquímedes Ascarza Mendoza. A ese mi hijo nos han quitado de mi casa los militares, haciendo parar¹⁶³ su carro en la puerta de mi casa, parando sus carros del ejército. Yo no vengo con ninguna mentira. Allí entraron, amanecer dos de julio¹⁶⁴, a las doce y treinta de la noche, entraron a mi casa. Entraron treinta, poniéndose sus capuchas¹⁶⁵. Entonces, primeramente, allanando mi casa han mirado por todas partes; pero nada encontraron sus antecedentes de mi hijo. Mi hijo era tranquilo, paraba en su casa. Sí, tenía a sus amigos. Sí, le gustaba tocar la guitarra. Todas esas cosas, hacía. Sí, esa fecha mi hijo fue a Lima y quería ingresar a la policía. Le gustaba ser policía. Por eso, cuando le faltaban sus papeles, regresó mi hijo y en ese caso, cuando estaba conversando con sus amigos, cuando regresó de donde estaba tocando su guitarra, se lo llevaron de mi casa. De mis manos lo sacaron; a toditos nos sacaron afuera y con sus balas, apuntándonos así (hace la demostración), nos hicieron parar, sólo en pijama a mi hijo también. A nosotros, también, sólo con ropa de dormir, señores.

Así lo sacaron a mi hijo, que estaba tranquilo, a Arquímedes Ascarza Mendoza. Entonces allí yo les dije gritando: ¿Por qué lo están agarrando a mi hijo? Diciendo: ¿Por qué lo sacan ustedes a este mi hijo? les dije. Entonces ellos me dicen: “No, mañana va a atestiguar, sólo para eso lo estamos llevando”. Entonces: “¿A qué hora me lo vas a entregar?” “Mañana en la puerta del cuartel te lo voy a entregar” dijeron. Pero en eso agarré a mi hijo de un brazo y de todo su cuerpo. Y entonces, cuando así lo agarré a mi hijo, me dijo: “Carajo, vieja de mierda¹⁶⁶, deja a tu hijo”. Estaba así descalzo, sin calzado. Para esto mi esposo, señor, le alcanzó sus zapatos y una frazada. Su pantaloncito era... ah... ése su pantalón con que dormía era verde y amarillo a rayas; y su chompita era roja y negra, con sus letritas en esta parte (Indica). De esa forma fue como lo sacaron a mi hijo. Entonces, alcanzándolo ya en la puerta, lo agarré a mi hijo, y a los dos juntos nos sacaron, hasta la puerta me arrastraron pisándome, dándonos de puñetes. Pero

¹⁶³ Literalmente: parar, detener. No existe en quechua acepción semejante a “estacionarse” o “cuadrarse” (Nota de los traductores, como todas las siguientes).

¹⁶⁴ Expresión en castellano

¹⁶⁵ Expresión literal: “capucha” en castellano.

¹⁶⁶ Fecha expresada en castellano.

cuando llegamos más a la puerta, me torcieron mi mano hacia atrás. Me pisan en el suelo. Querían matarme con sus balas. Me quitaron a mi hijo así de mis manos. Entonces ellos lo metieron en esos sus carros del ejército, a mi hijo. Salí por encima de la pared, saltando como una loca. Entonces vi como lo metieron en el carro del ejército. Los seguí hasta cierta parte de arriba, pero cuando me hicieron asustar con sus balas, ya no pude seguirlos más.

Desde ese día he caminado sin igual¹⁶⁷. Cuando amaneció fui al ejército. Cuando llegué al ejército me dicen: “Acá no lo hemos traído, los de la investigación deben ser los que se lo llevaron”. Luego fui a la oficina de investigación. “Nosotros no lo hemos traído, la guardia civil será la que se lo ha llevado” me dicen. Fui allí y ellos me dicen: “La Guardia Republicana será la que se lo llevó, nosotros no lo hemos traído”. Allí también fui, pero no lo he encontrado totalmente¹⁶⁸ ... Así, al no poder encontrarlo, “¿Qué voy a hacer?” diciendo, camino gritando, llorando en las calles. Otras señoras también caminan así, yo todavía no me he juntado con las señoras. Después de eso hasta quince días caminé como loca. Entonces mi hijo me había enviado esta su papeletita, esto es testigo. De adentro del cuartel donde se encontraba, me había enviado esta papeletita, ¿qué diciendo?: “Mamacita, me encuentro acá adentro; busca un abogado y también dinero y sácame”. Eso diciendo. Éste es su último recuerdo; esta papeleta que salió del ejército; todavía no puedo decir el nombre de quién lo sacó. Después todavía diré su nombre. Por eso esta mi papeleta es testigo. Recién ahí, sabiendo esto, yo corrí cuando me dijo: “¿A dónde vas?” Fui donde el fiscal. O sea, primero, donde un abogado. Entonces dije: “¿Cómo voy a hacer?” diciendo. Después de eso, salió un policía del ejército. No sé si será su nombre, o un mal nombre¹⁶⁹, no sé qué cosa fue Franco. Ese hombre me dijo: “Págame con plata. Si me pagas con plata, lo vamos a sacar” diciendo. Y entonces fuimos, con mi sobrina Adelina más, adonde me dijo Franco: “Aquí, en la parte de arriba del costado de ENTEL te voy a esperar”. Entonces nos esperó allí, el dinero juntado nosotras le hemos dado. Cuando le pagué con esa plata, me dijo: “Sí, vamos a soltarlo el día de pasado mañana”. Pero nunca, nunca, lo hemos encontrado. Ese hombre desapareció.

En ese caso yo, al no saber ya ni qué hacer, fui donde un abogado. Lo presenté a los fiscales, pero no dio resultados. En ese tiempo los fiscales también estaban amenazados y también todos los jueces. Entonces por el miedo que tenían ya no fueron allá adentro; pero de todas maneras yo sí fui al cuartel. Había, señor, un padre (olvidé su nombre); y con el padre hemos ido hasta

¹⁶⁷ Literalmente: “sin igual”.

¹⁶⁸ Exp. en castellano: “totalmente”.

¹⁶⁹ Usa la palabra “mal” por “falso” siguiendo la simpleza del quechua.

el cuartel. Cuando entramos, allí me dijeron: “En las celditas hay... soldados castigados”. Eso me hizo ver. Entonces me dijo: “Así es como castigamos, no lo hemos traído”. Eso, diciendo, me negó.

Después de eso, luego de regresar, comencé a caminar... sola. Ya después de eso, le pregunté a mi abogado: “¿Qué cosa voy a hacer con esta mi vida? No encuentro a mi hijo”. Entonces él me dijo: ¿No sería posible que se junten con todas las señoras? Entonces, en la puerta de la Fiscalía, y sólo en la puerta del abogado, nos encontrábamos con las señoras. Y estábamos cuidadas, perseguidas. Fue entonces, recién allí, yo logré juntar a estas señoras. De dos, nomás; y de una, nomás; logré juntar a veinte señoras. Entonces un hombre le había dicho: “¿Qué haces caminando con esa mujer? Porque a esa mujer la van a matar, a esa mujer la van a fusilar” diciendo. Fue entonces que esas señoras se alejaron de mi lado. Entonces, cuando me quedé con una o dos señoras, les dije: “¿Qué vamos a hacer ahora? Pero vamos a intentar juntarnos nuevamente, pues”. Después de eso, otra vez comencé a reunirme con las señoras.

Y entonces llegamos hasta el dos de setiembre, que ya nos organizamos con las señoras, ya nos reuníamos. Entonces nosotras, como nos habíamos juntado, fuimos al cuartel, todas las señoras. Al cuartel de acá, de Huamanga. Ahí, en esa puerta estaban parados todos esos militares, los cabitos. Entonces: “Espere, señora, ya va a salir” me dice. Cuando estuvo diciendo eso, el señor Antonio Pastor Morote salió del cuartel con su carro y todo, y dijo: “¿Por qué no has fusilado a estas mujeres? ¿Para qué es el arma que tienes en la mano?” dijo. Entonces le dije yo: “Sí, busco a mi hijo. Mátame, mátame, pues; baléanos pues. ¿Eso también vas a hacer? Háganlo. ¿Dónde está mi hijo? ¿Dónde están los hijos de estas señoras? ¿Dónde están sus esposos, ah? ¿Qué has hecho?” De un salto, dentro de su carro, lo agarré de su hombro y lo sacudí una y otra vez. Y entonces después: “Por gusto nomás te dije. ¿Acaso es cierto? Con esa bala sólo te quería asustar”. Esa es su manera de hablar. ¿Para él será burla? No es burla. Entonces, regresando, de allí sacó a su subalterno, nomás. Entonces, su subalterno nomás nos recibió: “Sí, sí, señora, lo estamos buscando. Estamos investigando”. Así me dijo. No, nada nos contestó bien. Ese día teníamos que conversar con el general Noel, Clemente Noel.

En ese asunto, he formado esta asociación. Después hemos andado con esas señoras más. Entonces, esas señoras, junto conmigo entraron a los barrancos, a los ríos. Pero primero yo fui, el doce de octubre, a la parte alta de Quinua. Ahí fui yo, solita, en la tardecita y entonces encontré muchos cadáveres, amarrados por la cintura. Allí estaba el profesor; allí, el alumno, criaturas; el anciano de ochenta años estaba. A ellos así, de esa manera, a ellos los habían

amarrado ensartados con sogas de la cintura. Los habían matado en el riachuelo. Entonces, al encontrar eso, regresando allá a Quinua, entrando dije: “Señor alcalde, allá hay muchas almas; todo eso, pues, recójalos” diciendo. “Eso, es un montón de cadáveres”. Después de esa noche, el alcalde, con un lamparín, los había hecho juntar en Quinua. Así llegaron a Quinua.

Cuando, al día siguiente, amaneció, fui y entonces, detrás del panteón, amontonadas, tapadas con muchas espinas, estaban todas esas almas. Ya ahí, ya no podía... Al momento que llegaba, cuando así estaban reventando sus balas, y miré detrás de mí, entonces estaban cuidando los policías. Entonces me dijeron: “Señora, así nomás no se acerque usted allí; sino, más bien, vaya al puesto de Quinua y con ellos puede usted ver esto”. Entonces, después, me fui al puesto. No sé con qué cara habré llegado allí, porque allí en el puesto los policías me dieron su pastillita. Y después, trayéndome, acompañándome ellos, sacaron, uno por uno, los cadáveres, para que podamos reconocerlos, para yo reconocer. Pero no encontré allí a mi hijo. Y pasando esto así, nosotras hemos andado ya todas las señoras. Acá, en Paracuti, ya es sabido. En Infiernillo, ya es sabido. En Qachqarumi encontré, acá en Santa Bárbara, en el río Lambras, encontré muchas almas en montones. Allí, a Paracuti, yo llegué a entrar hasta el fondo del zanjón. Y entonces había habido un hueco abovedado, de esta forma. Allí me agaché porque estaban saliendo cantidad de moscardones. “Entonces, de repente, ahí dentro lo metieron vivo a mi hijo” diciendo esto, comencé a llamar por el nombre de mi hijo con fuerza. “¡Arquímedes! ¿Estás acá?” diciendo. Entonces, cuando así, agachada, seguía llamando, llegó¹⁷⁰ un balazo hacia mí y llegó otro balazo hacia allá. “¿Por qué me están haciendo esto?” diciendo, comencé a mirar. Cuando miré bien, allá en la parte alta de Paracuti, donde antes no habían casas, ahora está llena de casas, allí habían estado parados varios militares en plena pampa libre, en formación. “Sal de allí vieja, carajo, o allí mismo vas a morir” me dijo. Entonces yo les dije, de la misma forma vulgar, les contesté: “Sí, mierda, estoy buscando a mi hijo. ¿Qué cosa le hicieron ustedes?” eso, diciendo. Y otra vez me dijeron: “Sal de allí, vieja”. Luego, de allí, salí por el barranco y después llegué a la parte alta. Entonces, entre todos esos policías, me acorralaron a mí, solita, y entonces: “Vamos a matar a esta vieja” dicen. Entonces, el otro soldado dijo: “No, también nosotros somos nacidos de una madre; no hay que matarla, pues”. Y, por decir eso, a ese soldado ellos le pegaron muy fuerte; sólo por haber hablado eso, nomás. Y entonces me dijo: “Ahora si te vamos a fusilar, vieja”. Eso, diciendo. “Ya, está bien, fusílenme, pero primero enséñenme a mi hijo. Háganme verlo. Si ustedes dicen que en vano voy a gastar mi bala en esta vieja, entonces acá tengo mis cinco soles y con esto voy a pagar por tu bala; pero enséñenme a mi hijo. Pero si

¹⁷⁰ Literalmente: llegó.

dejan que yo vea mi hijo, voy a morir tranquila”. Eso les dije. Entonces, después de eso, el otro, compadeciéndose, dijo: “A esta señora ya no hay que llevarla al carro; no es necesario que hagamos eso”. Y después... y, entonces, les dije: “¡No! Yo no quiero que un miserable como tú me lleve al carro; sino que yo misma, con mis propios pies, voy a subir al carro”. Diciendo eso me fui.

Y así he continuado caminando con las señoras. Entonces hemos encontrado los cadáveres amontonados; a las personas muertas, con todos sus intestinos fuera, de adonde les salía trigo crudo, cebada cruda, maíz crudo. Haciéndoles comer así, les habían castigado. ¿De qué formas no habremos encontrado nosotras? Les habían sacado sus lenguas. Les habían sacado los ojos. A las mujeres les habían cortado los senos. Después de llevarse a las mujeres, las violaban primero y después, al no estar conformes, le metían palos grandes en la vagina, después lo jalaban sacándolo con todas sus tripas más. Todas esas cosas han hecho y en medio de todo esto hemos buscado y de esto no nos hemos callado, en compañía de todas las señoras.

Así mismo sufren también todas las señoras por sus esposos y por sus hijos. Y los niños quedan sin sus madres. Han quedado muy pobres. Pero hasta ahora nunca hemos podido alcanzar justicia. Y en esos tiempos, las autoridades de Huamanga no querían ayudarnos. Pero sí agradezco a los Derechos Humanos de Lima. Todos me ayudaron allá y apoyaron, en dónde teníamos que hablar, facilitándonos el ingreso a cualquier lugar. Después de eso, en el mes de setiembre, luego de formar¹⁷¹, me fui a Lima, el diecinueve de setiembre. Y entonces, dormimos en la calle junto con mi abogado, en la parte baja de un árbol grande. Con una señora y yo más. Ese árbol todavía está allí, junto al local de la Comisión de Justicia. Después que amanecemos allí, el señor Dammert, el senador Dammert, me encontró. Entonces me dijo: “¿Qué estás haciendo aquí, paisana?” Eso, diciendo. Cuando le dije: “Sí, señor, nosotros hemos venido con este asunto”. Esto le dije. Nos llevó a un café; después de invitarnos un desayuno, nos llevó a donde el señor Egúsqiza, el Fiscal de la Nación. A ese señor he presentado mi primera denuncia. Después seguimos así y, cuando regresamos, entonces seguían las almas en todo el barranco. Es sabido que los amontonaban aquí, en Infiernillo, y que los soldados los cuidan parados, del otro lado, desde este lado y del frente, hasta que terminen comidos por los perros y por los chanchos, quedando sólo huesos pelados. Recién, cuando han sido comidos hasta el final, nos dejan que los veamos. ¿Cómo vamos a poder reconocerlos en sus huesos? Nosotras no hemos podido reconocerlos. Ya, en ese estado, los amontonan en los ríos. Así estaba todo

¹⁷¹ Obvia la palabra “asociación”.

acá, dentro de este pueblo. Es conocido de nosotras todo lo que hemos caminado. Pero, allí, a nosotras siempre nos estuvieron cuidando¹⁷². Por ejemplo, cuando un día en el parque, cuando estaba reunida con las señoras, una señora de muy cerca me dijo: “¡Señora!” Diciendo eso me buscó la conversación. “¿Qué?” diciendo, yo me di la vuelta. Entonces, allí, en la misma pampa del parque, me tiraron las balas. Si hubiera estado en esta posición, la bala me hubiera dado; pero como me moví a esta otra posición, la bala llegó a la puerta de la Iglesia de San Agustín. Luego, haciéndose los disimulados, esos policías escaparon.

Haciendo todo esto señor, nos hemos organizado y, como si fuera poco, muchas criaturas quedaron en la pobreza; criaturas que vinieron del campo. A todas esas mis criaturitas no supe cómo hacer para atenderlos. Entonces les dije a todas las señoras: “Vamos a juntarlos, pues, a todos. Y después de juntar a todas estas criaturas vamos a darles de comer. Ustedes traigan, pues, algo de sus comidas y vamos a cocinar, pues”. Eso, diciéndoles, entonces así lo hemos hecho; pero cuando ya no nos alcanzaba para darles más, volví otra vez a Lima. Después que regresé a Lima, fui a conversar con la gente de los Derechos Humanos, con el Padre Neptalí je (inaudible)..., con todos ellos, APRODEH, COMISEDEH, todos; con todos ellos. Les conversé a ellos pidiéndoles que nos brinden ayuda para esas criaturas, y ellos me ayudaron, y con esa ayuda empecé a prepararles comida.

Pero cuando regresé de allá, nosotras no teníamos local. Hemos hecho las reuniones en las esquinas o en el local del Concejo. Entonces, nosotras... después de eso, le rogué al señor Alcides Palomino por el local de la Casa del Maestro. Entonces contestó: “Bueno, señora, aquí, pues, cocinen”. Cuando dijo así, ahí ya comenzamos. A esos niños... Con sólo veinte niños empezamos; pero llegamos a atender a trescientos cuarenta y siete niños, que logramos hacerlos crecer. Pero gracias a que me ayudaron del exterior, y también los Derechos Humanos, es que hemos podido hacer eso. Haciendo todo esto estuvimos, cuando el año mil novecientos ochenta y cuatro vino el premio¹⁷³ de la Paz, señor Pérez Esquivel, de Argentina.

Eso fue así. Al principio... de nosotros..., en todos esos lugares..., en aquellas fechas, teníamos mucho miedo. No quisimos que los periodistas nos tomen fotos de frente; sino solamente nos tomaban por nuestras espaldas. Pero él llegó a venir y me dijo, llamándome desde Lima: “Contrata para una Misa, porque vamos a hacer una peregrinación cuando yo vaya”. Entonces le supliqué al Monseñor Ritcher Prada que nos dé algo para contratar la Misa, para que podamos

¹⁷² La señora usa el término “cuidar” en un sentido que, en castellano, tomaríamos por “vigilar”.

¹⁷³ Se refiere al Premio Nóbel.

realizar la peregrinación. “No, yo no te puedo dar. Para que hagan esa peregrinación, yo no te puedo dar” me dijo. “Para que la hagan, has tu contrato en cualquiera de las iglesias que hay acá”. Cuando me dijo así, me retiré y contraté en la Iglesia San Francisco de Paula para hacer la misa. Allí llegó él, y allí se hizo la misa que oímos todos los familiares de los desaparecidos. Y entonces, de allí, salió el señor Pérez Esquivel llevando en sus manos una cruz. Allí se nos acabó el miedo y todos salimos completamente libres. Con esa cruz hemos dado vueltas por el parque y desde ese día nosotras hemos continuado libremente y sin ningún miedo. Aunque sea en medio de la sangre, aunque sea en medio de las almas, con las balas..., salíamos con nuestras banderolas a la plaza. Entonces también nos quitaban, golpeándonos con palos. Entonces, también sin ningún miedo, lo hacíamos.

También fuimos a Lima. Todo eso fue lo que hemos hecho; pero no puedo terminar allí nomás, porque seguiré hablando sobre esto mañana o pasado mañana. Pero pido que todos estos hechos no queden solamente en esta audiencia: a la Comisión de la Verdad le pido. ¡Hasta que alcanzamos justicia, vamos a seguir nosotras! ¡Que ellos busquen su verdad! Nosotras, sin saber bien y sin que haya justicia, no vamos a entrar en el proceso de reconciliación porque, mientras eso, para nosotras no habrá paz.

Mucho les agradezco por haberme escuchado hablando en mi lengua quechua. Gracias, muy agradecida, señores.

(Disponível em: <<http://lum.cultura.pe/cdi/video/mendoza-de-ascarza-ang%C3%A9lica>>. Acesso em 18 fev. 2019). O testemunho de Mamá Angélica está registrado através de vídeo em quéchua, sendo disponibilizado no mesmo site do LUM (Lugar de la Memoria, la Tolerância y la Inclusión Social) a sua transcrição em castelhano (aqui copiada) e também em quéchua.

ANEXO B – TRADUÇÃO DO TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA

Tradução¹⁷⁴

Caso A-1. Testemunho da senhora Angélica Mendoza de Ascarza (Huamanga)

Voz da senhora Angélica Mendoza de Ascarza.

Senhor, eu vou contar a vocês sobre meu filho mais velho. Meu filho era Arquímedes Ascarza Mendoza. A esse meu filho, os militares o levaram de casa, parando seu carro na porta de minha casa, parando seus carros do exército. Eu não venho com nenhuma mentira. Entraram ali, ao amanhecer do dia dois de julho, às doze e meia da noite, entraram em minha casa. Entraram trinta soldados, pondo seus capuzes. Então, primeiramente, aplanando minha casa olharam por toda a parte; mas não encontraram nada que incriminasse meu filho. Meu filho era tranquilo, ficava em casa. Sim, tinha seus amigos. Sim, gostava de tocar violão. Todas essas coisas ele fazia. Sim, nesses dias meu filho foi a Lima e queria ingressar na polícia. Gostava de ser polícia. Por isso, quando lhe faltaram seus documentos, meu filho voltou e, nesse momento, quando estava conversando com seus amigos, quando voltou de onde estava tocando o seu violão, o levaram de minha casa. O tomaram de minhas mãos; colocaram a toda a minha família para fora debaixo de tiros, apontando assim (demonstra), nos fizeram parar, meu filho só de pijamas. A nós também, só com roupa de dormir, senhores.

Assim, levaram a meu filho, que estava tranquilo, a Arquímedes Ascarza Mendoza. Então, ali, eu lhes disse, gritando: por que estão agarrando a meu filho? Por que vocês estão levando a meu filho? Disse-lhes. Então eles me disseram: Não, só o estamos levando para testemunhar, amanhã. Então perguntei: A que horas vão entregá-lo? Amanhã, o entregaremos, na porta do Quartel, disseram. Mas nesse momento, agarrei o braço de meu filho e todo o seu corpo. E então, quando agarrei o meu filho, os soldados me disseram: Caralho, velha de merda! Deixa seu filho. Estava descalço, sem calçado. Diante disso, meu esposo, senhor, pegou seus sapatos e uma coberta. Sua calça era... ah... era com essa calça verde de listras amarelas que dormia; e sua blusa de frio era vermelha e preta, com suas letrinhas nessa parte (indica). Foi dessa forma que levaram o meu filho. Então, alcancei o meu filho já na porta, o agarrei, e nos separaram a nós dois. Arrastaram-nos até a porta, pisando-me, nos dando socos. Mas, quando chegamos à porta,

¹⁷⁴ A tradução do testemunho de Mamá Angélica foi realizada pela autora desta Dissertação.

torceram a minha mão para traz e me jogaram no chão. Queriam me matar a tiros. Assim, tiraram meu filho de minhas mãos. Então eles o empurraram no carro do exército. Pulei a parede saltando como uma louca. Então vi como o empurraram para dentro do carro do exército. Os segui até a parte de cima, mas quando me assustaram com os tiros já não pude mais segui-los.

Desde esse dia tenho caminhado bastante. Quando amanheceu fui ao exército. Quando cheguei lá me disseram: não trouxemos o seu filho pra cá, os investigadores devem ser os que o levaram. Logo, segui até a delegacia. “Nós não o trouxemos, deve ter sido a guarda civil”, me disseram. Fui até a guarda civil e me disseram: “A Guarda Republicana o levou. Nós não o trouxemos.” Também fui até lá, mas não o encontrei... Assim, ao não encontrá-lo me pergunto: O que vou fazer? Caminho gritando, chorando pelas ruas. Outras senhoras também caminham assim; entretanto eu não me juntei a elas naquele momento, ainda. Depois disso caminhei por quinze dias como uma louca. Então, meu filho me enviou este bilhete, isso é testemunha. Ele me enviou este bilhete de dentro do quartel onde estava, dizendo: “Mamãezinha estou aqui dentro; procure um advogado e dinheiro também para soltar-me.” Isto é o que guardo de lembrança dele, este bilhete que saiu do exército. Porém, não posso revelar o nome de quem me entregou o bilhete. Depois direi o seu nome. Por isso esse bilhete é testemunha. Recentemente, sabendo disso, corri até o fiscal. Então eu disse: “O que vou fazer?” Depois disso, saiu um soldado do exército. Não sei se Franco era seu nome. Esse homem me disse: “Se me pagar, vamos soltar o seu filho.” E então, junto com a minha sobrinha Adelina, fomos acertar com Franco que nos disse: “Vou te esperar na parte de cima da costa de ENTEL.” Então nos encontramos ali e lhe damos o dinheiro combinado. Quando paguei com esse dinheiro me afirmou: “Sim, vamos soltá-lo amanhã de manhã.” Mas nunca, nunca mais o encontramos. Esse homem desapareceu.

Nesse caso, sem saber o que fazer, fui procurar um advogado. O apresentei aos fiscais, mas estes não resolveram nada. Nesse momento, os fiscais e os juízes também estavam ameaçados. Então, pelo medo que tinham não foram até lá dentro do quartel. Havia um senhor, um pai (esqueci o seu nome) e com ele fomos até o quartel. Quando entramos ali me disseram: “Nas celas há soldados castigados” me deixaram vê-los. Então me disseram: “Assim é como castigamos; não trouxemos o seu filho.” Isso dizendo, negaram.

Depois disso, logo ao voltar, comecei a caminhar... Sozinha. Depois disso perguntei a meu advogado: “O que vou fazer com a minha vida? Não encontro o meu filho.” Então ele me disse:

“não seria possível se reunir com todas as senhoras?”. Então, na porta da promotoria e só com o advogado, nos encontramos com as senhoras. Estávamos sendo perseguidas. Foi então, recentemente ali que consegui juntar essas senhoras. De duas em duas, não mais; e de uma em uma, não mais; consegui juntar vinte senhoras... Então, um homem disse para elas: “Que fazem vocês caminhando com essa mulher? Porque vão matar essa mulher, vão fuzilá-la.” Foi então que essas senhoras se afastaram de mim. Então, quando fiquei com uma ou duas senhoras, lhes disse: “Que vamos fazer agora? Vamos tentar nos juntar novamente.” Depois disso, comecei outra vez a me reunir com elas.

E então chegamos até o dia dois de setembro, já organizadas e unidas. Então nós, juntas fomos ao quartel daqui, de Huamanga. Ali, todos os militares, os cabos, estavam parados na porta. Então me disseram: “Espere senhora, já vai sair um militar.” Quando estava me falando isso saiu do quartel o senhor Antonio Pastor Morote e de dentro de seu carro disse: “Por que não fuzilaram essas mulheres? Para que serve a arma que vocês têm nas mãos?” Então eu lhe disse: “Sim, procuro pelo meu filho. Mate-me, mate-me, pois; atire. Quer fazer isso também? Faça-o. Onde está meu filho? Onde estão os filhos dessas senhoras? Onde estão seus maridos, hein? Que fizeram?”. Pulei pra dentro de seu carro e o agarrei pelo ombro e o sacudi várias vezes. E então ele me disse: “Te falei brincando. Isso é certo? Com essa bala só queria te assustar.” Essa é sua maneira de falar. Para ele é brincadeira? Não é brincadeira. Então, voltando dali somente puxou o seu subalterno. Então, seu subalterno nos recebeu, dizendo: “Sim, sim senhora. Estamos procurando pelo seu filho, estamos investigando.” Assim me disse ele. Não, nada nos respondeu bem. Nesse dia tínhamos que conversar com o general Noel, Clemente Noel.

Nesse assunto formei essa associação. Depois andamos mais com essas senhoras. Então, essas senhoras entraram junto comigo aos barrancos, aos rios. Mas primeiro eu fui em 12 de outubro à parte alta de Quinua. Ali fui eu, sozinha, ao entardecer e então encontrei muitos cadáveres amarrados pela cintura. Ali estava o professor, o aluno, criaturas; o ancião de 80 anos. A eles assim, dessa maneira, a eles os haviam amarrado com cordas, transpassados pela cintura. Mataram-nos no riachuelo. Então, ao encontrar isso, voltando de Quinua, entrando disse: “Senhor prefeito, ali há muitas almas; tudo isso. Recolha-os.” “Isso é um montão de cadáveres.” Depois dessa noite, o prefeito, com uma lanterna, os juntou em Quinua. Assim chegaram a Quinua.

Quando o dia seguinte amanheceu, fui então e, atrás do panteon, estavam amontoadas, com muitos espinhos todas essas almas. Já ali, já não podia... No momento em que chegava, era quando estavam atirando as suas balas e olhei atrás de mim, então lá estavam os policiais. Então me disseram: “Senhora, não se aproxime daquele lugar. É melhor que vá ao posto de Quinoa e com eles poderá ver isso.” Então, depois eu fui ao posto. Não sei com que cara cheguei ali, porque no posto os policiais me deram medicamento. Depois, me acompanhando, trouxeram-me, cada um dos cadáveres para que pudéssemos reconhecê-los, para eu reconhecê-los. Mas não encontrei ali o meu filho. E passando isso assim, nós andamos por toda a parte. Aqui em Paracuti, já é notório. Em Inferninho também. Em Qachqarumi encontrei, aqui em Santa Barbara, no rio Lambras encontrei montões de almas. Ali, em Paracuti, cheguei a entrar até o fundo de uma valeta. Havia um buraco dessa forma. Ali, me abaixei porque estavam saindo muitas moscas. Então, de repente ali dentro jogaram vivo o meu filho. Dizendo isso, comecei a chamar por ele, com força: “Arquimedes, você está aí?” Então, abaixada seguia chamando quando ouvi tiros próximos a mim. Porque estão fazendo isso comigo? Então comecei a olhar por todos os lados, quando olhei bem e vi na parte alta de Paracuti onde não haviam casas, mas agora está cheio de casas, vi que ali estavam parados vários militares que diziam: “Sai daí velha, caralho, ou aí mesmo vai morrer.” Então eu lhes respondi, da mesma forma vulgar que falaram comigo: “Que coisa vocês fizeram com meu filho?”. E outra vez me ameaçaram: “Vamos matar esta velha.” Então, um dos soldados disse: “Não a matem, pois também temos mãe.” E por esse soldado falar isso foi agredido pelos outros. Somente por ter falado isso. E então me disseram: “Vamos te fuzilar, velha.” Diante disso eu disse: “Certo, está bem, fuzilem-me, mas primeiro tragam meu filho. Façam-me vê-lo. Se vocês acham que em vão vou gastar a minha bala nesta velha então aqui tenho meus 5 soles e com ele vou pagar por sua bala, mas tragam meu filho. Mas se deixarem eu ver o meu filho vou morrer tranquila.” Isso eu disse para eles. Então, depois disso, o outro soldado compadecendo-se de mim disse: “Não é necessário levar essa senhora até o ônibus? Não é necessário fazermos isso?” E depois... e então lhes disse: “Não. Eu não quero que um miserável como você me leve ao ônibus; eu mesma vou tomar o ônibus com meus próprios pés. Dizendo isso, saí dali.

E assim continuei caminhando com as senhoras. Encontramos os cadáveres amontoados; pessoas mortas com todo o intestino pra fora, de onde saía trigo cru, cevada crua, milho cru. Os castigaram lhes fazendo comer essas coisas. De que forma nós os encontramos? Tiraram as suas línguas e seus olhos. Cortaram os seios das mulheres. Estupravam-nas primeiro e depois disso, por elas não concordarem com tanta brutalidade, lhes metiam pedaços grandes de pau em suas

vaginas. Depois o usavam para tirar as suas tripas. Todas essas coisas eles fizeram e mesmo em meio a tudo isso procurávamos nossos filhos. Mesmo diante disso não nos calamos em companhia de todas as senhoras.

Assim sofrem todas as senhoras por seus filhos e maridos. E as crianças ficavam sem suas mães. Ficaram muito pobres, mas até agora não alcançamos justiça. Nesse tempo, as autoridades de Huamanga não queriam nos ajudar. Mas, ainda assim, agradeço aos Direitos Humanos de Lima. Todos me ajudaram e apoiaram lá, pois tínhamos a oportunidade de falar, facilitando assim a nossa entrada em qualquer lugar. Depois disso, no mês de setembro após formar a associação, fui a Lima, em 19 de setembro. Então, dormimos na rua junto com meu advogado, embaixo de uma grande árvore, eu e uma senhora. Essa árvore está ali, junto ao local da Comissão de Justiça. Ao amanhecer ali, o senhor Dammert, o senador Dammert me encontrou e então me disse: “Que está fazendo aqui, cidadã?” Então lhe respondi: “sim senhor, nós vimos com este assunto...” Isto lhes contei. Ele nos levou a um café; depois de convidarmos para um desjejum nos levou onde estava o senhor Egúsquiza, o Fiscal da Nação. Apresentei a esse senhor a minha denúncia depois seguimos assim, e quando voltamos continuamos a procurar as almas em todo o barranco. Todos sabem que os amontoaram aqui, em Inferninho e que os soldados vigiam esse lugar de todos os lados até que os cães terminem de comer os cadáveres restando somente os ossos. Recentemente, quando são comidos totalmente nos deixam vê-los. Mas como vamos reconhecê-los pelos ossos? Assim, nós não podemos reconhecê-los. Já neste estado os amontoavam nos rios. Assim estava tudo aqui, nesta cidade de Ayacucho. Nós sabemos o quanto temos caminhado. Mas ali, sempre estiveram vigiando por nós. Por exemplo, um dia, quando estava reunida com as senhoras, uma senhora se aproximou e me disse: “Senhora!” e me voltei para ela e respondi: “Quê?”. Então ali, na mesma pampa do parque atiraram em minha direção. Se estivesse nesta posição, a bala teria me acertado; mas me movi nesta outra posição e a bala atingiu a porta da Igreja de San Agostin. Logo, fazendo-se de dissimulados, esses policiais fugiram.

Fazendo tudo isto, senhor, nos organizamos e como se fosse pouco, muitas criaturas permanecem na pobreza. Criaturas que vieram do campo. A todas essas minhas criaturinhas não soube o que fazer para atendê-las. Então, disse a todas as senhoras: “Vamos juntar, pois a todas. E depois de juntá-las vamos dar-lhes de comer. Vocês tragam algo de comer e vamos cozinhar para elas.” Dizendo-lhes isso, assim o fizemos; mas quando não tínhamos condições de alimentá-las, voltei outra vez a Lima. Depois que voltei de Lima fui conversar com o padre Neptalíje (inaudível)..., com a pessoa dos Direitos Humanos, com todos eles, APRODEH,

COMISEDEH, todos; com todos eles. Conversei com eles pedindo-lhes que nos brindasse com uma ajuda para essas criaturas e eles me ajudaram; e com essa ajuda comecei a preparar-lhes comida.

Mas quando voltei de lá, não tínhamos local para ficar. Fizemos reuniões nas esquinas ou no local do Conselho. Então, nós... depois disso, pedi o local da Casa del Maestro ao senhor Alcides Palomino que nos respondeu: “Bom senhora, cozinhem aqui.” Quando disse assim, aí começamos. A esses meninos... com apenas 20 meninos começamos; mas chegamos a atender a 347 meninos que conseguimos fazer crescer. Mas graças pelo que me ajudaram do exterior e também aos Direitos Humanos é que fizemos isso. Fizemos tudo isso e no ano de 1984 veio o prêmio Nobel da Paz, senhor Pérez Esquivel, da Argentina.

E foi assim. No princípio... de nós..., em todos esses lugares..., naquelas datas tínhamos muito medo. Não quisemos que os jornalistas nos fotografassem de frente; mas somente pelas costas. Mas ele chegou a vir e me disse, chamando-me desde Lima: “contrata uma Missa, porque vamos fazer uma peregrinação quando eu for.” Então supliquei ao Monsenhor Ritcher Prada que nos dê algo para contratar a Missa, para que pudéssemos realizar a peregrinação. “Não, eu não posso dar nada”, me disse. “Para que façam a Missa faz um contrato em qualquer igreja daqui.” Quando me falou assim, sai e contratei a Igreja San Francisco de Paula para fazer a missa. Ali chegou ele e ali se celebrou a missa onde ouvimos todos os familiares dos desaparecidos. E então, dali saiu o senhor Pérez Esquivel levando em suas mãos uma cruz. Ali acabou o nosso medo e todas saímos completamente livres. Com essa cruz temos dado voltas pelo parque e desde esse dia temos seguido livremente e sem nenhum medo. Ainda que seja em meio ao sangue, ainda que seja em meio às almas, com as balas..., saímos com nossas bandeirolas até a praça. Então também nos expulsavam, golpeando-nos com paus. Então, sem nenhum medo, seguíamos.

Fomos também a Lima. Tudo isso foi o que temos feito; mas não pode terminar somente ali, porque seguirei falando sobre isso sempre, manhã após manhã. Mas peço que todos esses feitos não fiquem somente nesta audiência: à Comissão da Verdade eu peço. Até que alcancemos justiça, nós vamos seguir! Que eles busquem sua verdade! Não vamos entrar no processo de reconciliação sem saber a verdade e sem que haja justiça, porque enquanto isso, não haverá paz para nós.

Agradeço muito por haverem me escutado falando em minha língua quéchua. Obrigada, muito obrigada senhores.

ANEXO C – ROTEIRO DA AÇÃO CÊNICA *ROSA CUCHILLO*, CEDIDO PELO GRUPO *YUYACHKANI*

"Cuando yo vivía me llamaban Rosa Huanca. Mis padres murieron en un terremoto cuando aún era una jovencita y los varones empezaron a molestarme. Decidí irme a vivir a la chacrita, arriba del pueblo.

Había escuchado decir que si dibujaba una cruz en el suelo y plantaba en medio un cuchillo, ayudaba a espantar los malos espíritus y los malos deseos de los y hombres. Así lo hice entonces.

Un día vino el hijo de uno de los patrones, queriéndome abusar. He sacado el cuchillo y me he defendido hasta hacerlo correr. Jajayy, jajayayy. En la noche lo ha contado borracho en la chichería y desde allí nunca más me dijeron Rosa Huanca, sino, Rosa Cuchillo.

Han pasado los años, un hombre bueno, trabajador he conocido. El Dionisio. Un hijo fuerte y hermoso hemos tenido. Liborio se llamaba.

Cuando él ya era un maqtacha, ha empezado la guerra mamitay. Tú sabes no papay? Hermanita panay, turay, saben no? Un día han entrado los topakunas al pueblo y se han llevado a todos los jóvenes, hombres y mujeres, acusándolos dicen.

Yo desesperada he ido a buscarlo al puesto militar, manan. Al cuartel, manan, me han dicho "...los sinchis habrán sido", corriendo donde los sinchis he preguntado

"..que tanto jodes india e mierda, terruco seguro será tu hijo pues. A ti también te fusilaremos si sigues jodiendo...". Con otras madres del pueblo hemos seguido buscando. Donde nos decían que habían jóvenes tirados en la carretera, que nadie recogía, íbamos a mirarlos, buscando a nuestros hijos, y no eran ellos.

Yendo de un pueblo a otro por los cerros y las laderas llamábamos: Liborio, Liborio y solo el eco de mi voz regresaba. Ese mismo mes en el infiernillo hemos encontrado cientos de muertos fusilados y reventados con granadas. Volteando cadáveres hemos estado todo el día, viendo taytas, hombres, mujeres con sus guaguitas, jóvenes amarrados sus manos en la espalda, y allí he terminado de enloquecer y poco a poco de pena y sufrimiento me he muerto, diciéndome a may misma que aunque sea muerta, seguiría buscando a mi hijo.

En eso me he aparecido en las alturas de mi pueblo y he comprendido todo. Me he puesto la mano en el pecho, y besando amorosa la tierra he dicho "Adiós alegrías y penas, adiós consuelos y pesares, adiós!

...Y allí nomás he escuchado "Rosa, Rosa Cuchillo! Al voltear vi a mi allhucha que crié cuando niña, que un puma de un zarpazo lo mató para comerse una ovejita. "Huayra, allhuchay?". "No

te asustes Rosa, he venido a ayudarte”, me dijo. “¿Has visto a mi Liborio”, le dije. “Por aquí pasó antes que tú. Vamos tenemos que cruzar el Wañuy Mayu, el río tormentoso de aguas negras que separa a los vivos de los muertos. A duras penas, abrazada a mi Huayra, hemos pasado.

Rotosos hemos llegado a la otra orilla y allí se nos ha abierto la Puerta del Uhqu Pacha, el Mundo de Abajo, que a cada quien se le abrirá de manera distinta, en donde no se pueden desandar los caminos. Allí me he encontrado con hombres y mujeres mitad animales, mitad personas. Almas Chúcaras, aves nocturnas malagüeras, jarjachas, almas de la sentencia. Preguntándoles por mi Liborio, a unos he ayudado, otros me han ayudado, otros me han hecho avanzar corriendo espantada.

Hemos seguido hasta el Taita Rumi, el Señor de las Piedras. “Gran Señor, por mi hijo el Liborio te quiero preguntar”. “Va delante de ti Rosa”, me dijo. “Ahora tienes que seguir adelante y cruzar el Koyllur Mayu, el Río blanco de aguas lechosas que surca las estrellas y los luceros”. Y así lo hemos hecho. Y al salir en la otra orilla me he visto recompuesta, sana, tranquila. Y he visto también a una paloma blanca subir hacia el cielo, de donde apareció una luz clara e intensa que fue llenando todo el espacio, y vi al Gran Gapaj, el Wari Wiracocha que venía hacia mí abriendo sus brazos y de su pecho apareció mi hijo Liborio, a quien puede recién abrazar y besar con alegría infinita.

Ahora he regresado porque es el tiempo. Estoy recorriendo los pueblitos, los mercados, los lugares en donde se reúne la gente, para danzar. Quiero decirte a ti hermanita panay, turay, mamacha, taytay, que seguramente has perdido a tu hijo, a tu hija, a tu esposo, a tu padre, a tu familia en esta guerra, que tenemos que curarnos del miedo y el olvido para seguir buscando la verdad aquí en el Kay Pacha. ¡Es hora ya!

Porque hay alegría en el Hanaq Pacha, cuando hay justicia en el Kay Pacha.

Por eso ahora te voy a danzar, te voy a limpiar, te voy a florecer para no olvidar, para que florezca la memoria.

ANEXO D – TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO DA AÇÃO CÊNICA ROSA CUCHILLO, DE YUYACHKANI¹⁷⁵

“Cuando yo vivía, me llamaban Rosa Huanca. Mis padres murieron en un terremoto cuando aún era una jovencita y los hombres empezaron a molestarme. Me dije entonces mejor me iba a vivir fuera del pueblo, arriba en la chacrita.

Yo había escuchado decir que si dibujaba una cruz en el piso y plantaba un cuchillo, ayudaba a espantar los malos espíritus y los malos deseos de los hombres. Así lo hice entonces. Pero al igual por la noche ha venido el hijo de uno de los patrones, queriéndome abusar. He sacado el cuchillo, me he defendido... ¡Jajayy, jajayyy! Corriendo asustado se ha ido. Borracho en la chichería lo ha contado y desde ese día nunca más me han dicho Rosa Huanca, sino, Rosa Cuchillo.

Han pasado los años, un hombre bueno, trabajador he conocido. Dionisio. Un hijo grande y sano hemos tenido. Liborio. Pero cuando Liborio *maqta*cha, jovencito ya era, ha empezado la guerra en mi pueblo. ¿Tú sabes no mamita? ¿Tú sabes no joven?, ¿Tú sabes no papá?

Y Una mañana, han entrado los *tropakunas* al pueblo y han sacado a todos los jóvenes, hombres y mujeres, que se los han llevado acusándolos, dicen. Cuando he regresado corriendo a la guardia civil hemos ido.

— Mana, no sabemos nada. Nada hemos hecho. ¿Será los *sinchis*? ¿Dónde los *sinchis* entonces mana? Nada hemos hecho esta mañana, se va al Ejército.

Y corriendo entonces llorando en la reja del cuartel, uno, dos, tres, cinco días hasta que por fin ha salido un joven capitán y me ha mirado con cólera y me ha dicho:

— ¿Qué tanto jodes aquí india de mierda?, ¡Fuera de aquí! *Terruco* será seguramente tu hijo. Te haremos fusilar a ti también.

Con otras mujeres, cuando sabíamos que había jovencitos tirados en las carreteras muertos, que nadie recogía por miedo hasta que nos íbamos a voltear cadáveres para ver se eran nuestros hijos y sin plata en bolsillo regresábamos caminando y en medio de la puna yo decía: “— De

¹⁷⁵ Disponível no arquivo do Instituto Watson para Assuntos Internacionais e Públicos da Brown University, através de vídeo (2012) no Youtube (<<https://www.youtube.com/watch?v=i7U9NsRpjXc>>. Acesso em: 30 nov. 2018.)

repente mi hijo Liborio se ha escapado. De repente mi hijo Liborio está por aquí herido.” Y empezaba a llamarlo: “— ¡Liborio! ¡Liborio!” Y solo el eco de los cerros me respondía.

Un día nos han dicho: — Al infiernillo vayan. Corriendo hemos llegado todas las mujeres y ahí hemos encontrado mamitas con sus guaguas muertas jovencitos con sus manos amarradas en la espalda, muertos. Y así, volteando cada vez sacando manos, brazos, piernas, me yendo muriendo de pena diciéndome a mí misma que aunque sea muerta, seguiría buscando a mi hijo.

Cuando en eso... me he visto en la parte más alta de la montaña y he comprendido todo. Y poniéndome la mano en el pecho me he agachado y he besado mi tierra por última vez. Y viendo las casitas de mi pueblo he dicho: — Adiós alegrías y penas, adiós consuelos y pesares, adiós... Cuando de repente he escuchado: “— ¿Rosa, *Rosa Cuchillo*?” ¡Y al volteado, ah! Me he visto a mí *allhuchay*, mí perrito que un puma de un zarpazo lo ha matado para robarme una oveja.

— ¡*Allhuchay*!

— Tranquila Rosa, he venido por ti.

— ¿Has visto a mi hijo Liborio?

— Ahí, sí. Antes que tú ha pasado por aquí. Vamos Rosa. Ahora tenemos que cruzar el *Wañuy Mayu*, el río de aguas tormentosas y negras que separa a los vivos de los muertos.

Y así, agarradita a mi *allhuchay* y la corriente me ha jalado de un lado para otro... y yo no sé cuántos días, cuantas horas, cuantos meses estaba revolcándome en la piedra de la tierra hasta que por fin un día he encontrado, he encontrado arena gruesa y he me arrastrando y he llegado a la orilla y allí he visto un bulto, una puerta, la Puerta del *Uhqu Pacha*, que a cada quién se le abrirá de manera distinta, en donde no se pueden desandar los caminos. Y allí, me he encontrado con hombres y mujeres mitad animales, mitad personas, a unos he ayudado, otros me han ayudado, otros me han hecho correr espantada. Hasta que por fin he llegado donde el Gran *Taita Rumi*. Y agachándome he dicho:

— Gran Señor de las Piedras, por mi hijo Liborio estoy preguntando.

— Tranquila Rosa. Tu hijo marcha delante de ti. Vamos, ahora tienes que cruzar el *Koyllur Mayu*, el Río de aguas tranquilas y lechosas que surca las estrellas y los luceros.

Y así agarradita a mi *allhuchay* he entrado y de repente... he sentido la arena tibia y me he mirado y me he visto así como ahora me tu estas mirando. Y tranquila nomas he llegado a la

orilla y allí he visto que se ha abierto un bulto, la Puerta de *Hanaq Pacha*. Y ahí, de la orilla, he visto salir un colibrí volando, volando lejos, lejos y en el fondo he visto venir una luz blanca hacia mí y del medio de esa luz he visto al Gran *Gápaj* el Gran *Wirakocha* que me había abierto sus brazos y del medio de su corazón ha salido corriendo mi hijo Liborio a quien he abrazado y he besado por fin...

Ahora estoy por aquí por un tiempo, nada más. Estoy recurriendo a las plazas, las calles, los mercados, donde se junta la gente. Porque sabes que, mi pueblo todavía está enfermo de pena y de olvido. Y por eso estoy caminando, y estoy danzando y estoy floreciendo, para que florezca la memoria.

E por eso ahora, tengo que avanzar.

Y te voy a florecer.

Para que florezca la memoria...

ANEXO E – TRADUÇÃO DA TRANSCRIÇÃO DO TEXTO DRAMÁTICO DA AÇÃO CÊNICA *ROSA CUCHILLO, DE YUYACHKANI*

Quando eu vivia, me chamavam *Rosa Huanca*. Meus pais morreram num terremoto quando eu ainda era uma juvenzinha e os homens começaram a importunar-me. Disse para mim mesma, então, que era melhor viver fora do povoado, lá em cima, na chácara. Eu havia escutado dizer que se desenhava uma cruz no chão e enfiava nela uma faca, ajudava a espantar os maus espíritos e os maus desejos dos homens. Assim o fiz, então. Mas, do mesmo jeito, certa noite veio o filho de um dos patrões querendo violentar-me. Puxei a faca, defendi-me... kkkkkk, kkkk! E ele se foi assustado. Bêbado na *chichería*, contou o ocorrido a todos e desde esse dia nunca mais me chamaram *Rosa Huanca*, senão, Rosa Faca.

Os anos se passaram. Um homem bom, trabalhador conheci. Dionísio. Um filho saudável e forte, tivemos. Liborio. Mas quando Liborio, ainda era juvenzinho, começou a guerra em meu povoado. Você sabe não mamãe? Você sabe não jovem? Você sabe não papai? E, numa manhã, entraram os soldados ao povoado e sequestraram a todos os jovens, homens e mulheres que eles levaram acusando-os. Quando voltei, correndo fui à delegacia. “— Não, não sabemos de nada. Nada fizemos. Acaso não foram os soldados? Onde estão os soldados, nada? Nada fizemos esta manhã. Vá ao Exército.” Fui correndo e permaneci chorando na grade do quartel, um, dois, três, cinco dias até que finalmente saiu um jovem capitão que me olhou com ira e disse: “— O que tanto fazes aqui, índia de merda? Fora daqui! Com certeza seu filho é terrorista. Fuzilaremos você também.”

Junto com outras mulheres íamos ver os cadáveres atirados na estrada, mortos que ninguém procurava por medo. Íamos ver se eram nossos filhos e sem dinheiro voltávamos caminhando para casa e em meio à vegetação eu dizia: “— De repente meu filho Liborio escapou. De repente meu filho Liborio está por aqui ferido.” E começava a chama-lo: “— ¡Liborio! ¡Liborio!”. E somente o eco das colinas me respondia. Um dia nos disseram: — “Vão ao *Infiernillo*.”. Chegamos correndo eu e todas as mulheres e ali encontramos mãezinhas com seus bebês mortos, juvenzinhos com as mãos amarradas para trás, mortos. E assim, vendo cada vez mais mãos, braços, pernas, ia morrendo de aflição e dizia para mim mesma que ainda que morresse seguiria procurando o meu filho.

De repente, me vi na parte mais alta da montanha e compreendi tudo. E colocando a mão sobre o peito me abaixei e beijei minha terra pela última vez. E vendo as casinhas de meu povoado, disse: “— Adeus alegrias e aflições. Adeus consolos e pesares, adeus...” Quando de

repente, escutei: “— Rosa, Rosa Faca?”. E, ao olhar, vi o meu cãozinho, meu cãozinho que uma onça de um só golpe matou para roubar uma de minhas ovelhas.

— Cãozinho!

— Tranquila, Rosa. Vim por você.

— Viu o meu filho Liborio?

— Sim. O vi antes que você passasse por aqui. Vamos Rosa. Agora temos que cruzar o *Wañuy Mayu*, o rio de águas tormentosas e escuras que separa os vivos dos mortos.

E assim, agarrada a meu cãozinho a corrente do rio me jogava de um lado para outro... e não sei quantos dias, quantas horas, quantos meses estava derrubando-me na pedra da terra até que, por fim, um dia encontrei, encontrei areia grossa. E me arrastando cheguei a outra margem e ali avistei um vulto, uma porta, a Porta do *Uhqu Pacha*, que se abria de maneira diferente para cada pessoa e onde não se pode recuar no caminho. E, ali, me encontrei com homens e mulheres metade animais, metade pessoas; a uns ajudei, outros me ajudaram, outros me fizeram correr espantada. Até que, finalmente cheguei diante do Grande *Taita Rumi*. E reverenciando-o lhe disse: — Grande Senhor das Pedras, por meu filho Liborio estou perguntando. — Tranquila Rosa. Teu filho caminha a frente de você. Vamos, agora tem que cruzar o *Koyllur Mayu*, o Rio de águas tranquilas e brancas que cruza as estrelas e os astros.

E, assim, abraçada a meu cãozinho entrei e de repente... senti a areia morna e olhei-me como agora você está me olhando. E tranquila simplesmente cheguei à outra margem e ali vi que se abriu um vulto, a Porta de *Hanaq Pacha*. E ali, da margem do rio, vi sair um colibri voando, voando longe, longe e vi surgir uma luz branca em minha direção e do meio dessa luz o Grande *Gápaj*, o Grande *Wirakocha* que me abriu os seus braços e do meio de seu coração saiu correndo meu filho Liborio a quem finalmente abracei e beijei.

Agora estou aqui por um tempo, nada mais. Estou recorrendo às praças, às ruas, aos mercados, onde se concentram as pessoas. Porque, sabe, meu povo ainda está adoecido de angústia e esquecimento. E por isso estou caminhado, e estou dançando e estou brotando, para que a memória floresça.

E por isso agora tenho que seguir.

E vou brotar.

Para que a memória floresça.