



## EVOCANDO OS CORPOS DOS AUSENTES

Memórias incorporadas na poética do grupo cultural Yuyachkani

## EVOCANDO LOS CUERPOS DE LOS AUSENTES

Memorias incorporadas en la poética del grupo cultural Yuyachkani

## EVOKING THE BODIES OF THE ABSENTEES

Embodied memories in the poetics of the Yuyachkani cultural group

Paola Lopes Zamariola<sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo debate como algumas memórias vinculadas à história peruana foram incorporadas pelas criadoras e pelos criadores do grupo cultural Yuyachkani ao longo de sua trajetória. Através de trabalhos como "*Adiós Ayacucho*" (1990), "*Rosa Cuchillo*" (2002), "*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*" (2001), "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004) e "*Con-cierto Olvido*" (2010), é possível reconhecer um persistente comprometimento poético e político de seus artistas em buscarem evocar os inúmeros corpos ausentes, que foram torturados, desaparecidos e mortos em contextos como o conflito armado interno do Peru (1980-2000).

**Palavras-chave:** Performance política, Reparação simbólica, Violência de Estado

### Resumen

El presente artículo discute cómo algunas memorias vinculadas a la historia peruana han sido incorporadas por las creadoras y por los creadores del grupo cultural Yuyachkani a lo largo de su trayectoria. A través de obras como "*Adiós Ayacucho*" (1990), "*Rosa Cuchillo*" (2002), "*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*" (2001), "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004) y "*Con-cierto Olvido*" (2010), es posible reconocer un persistente compromiso poético y político de sus artistas en la búsqueda de visibilizar los innumerables cuerpos ausentes, que fueron torturados, desaparecidos y asesinados en contextos como el conflicto armado interno del Perú (1980-2000).

**Palabras clave:** Performance política, Reparación simbólica, Violencia de Estado

### Abstract

The present article discusses how some memories connected to Peruvian history have been incorporated by the creators of the cultural group Yuyachkani throughout its trajectory. Through works such as "*Adiós Ayacucho*" (1990), "*Rosa*

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo; Professora temporária de Artes Cênicas; Universidade Estadual do Paraná; paola.lopes.zamariola@gmail.com.

*Cuchillo*" (2002), "*Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*" (2001), "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004) and "*Con-cierto Olvido*" (2010), it is possible to recognize a persistent poetic and political engagement of its artists in seeking to make visible the countless absent bodies, who were tortured, disappeared and killed in contexts such as Peru's internal armed conflict (1980-2000).

**Keywords:** Political performance, State violence, Symbolic reparation

### Memórias incorporadas na poética do grupo cultural Yuyachkani

16 de novembro de 2013. Na manhã deste sábado, me dirijo de micro-ônibus à avenida Javier Prado Este. É a primeira vez que estou em Lima, e um dos lugares mais sugeridos para que eu conheça, é o *Museo de la Nación*, onde desço de um meio de transporte lotado para ver a exposição de fotos "*Yuyanapaq: para recordar*". As imagens da mostra organizada em 2003 pela *Comisión de la Verdad y la Reconciliación*, a CVR, como extensão visual do importante informe verbal produzido pelo Estado peruano, certamente são umas das mais impactantes que vi em toda minha vida. São retratos dos principais acontecimentos ocorridos em um dos maiores extermínios recentes da América Latina, que afetou, principalmente, as classes sociais historicamente mais exploradas. Com relação às imagens expostas na exposição, o investigador peruano Victor Vich pondera que elas têm a capacidade de produzir sentimentos como o de horror "que merece[m] ser suportad[os], na medida em que tal experiência contribui para produzir novos posicionamentos políticos"<sup>2</sup> (VICH, 2015, p. 98).



Imagem 01- Conflito armado interno, Ayacucho (1983). Foto: Jorge Ochoa

Imagem 02 - Conflito armado interno, Marcas (1985). Foto: Abilio Arroyo

<sup>2</sup> "*Que merece soportarse, en la medida en que dicha experiencia contribuye a producir nuevos posicionamientos políticos*".

Em um país visivelmente marcado pela ausência de políticas públicas, e de explícita restrição ao acesso a direitos básicos como a educação, episódios como o ocorrido em 1969 na cidade de Huanta - no qual 10.000 estudantes e camponeses foram violentamente reprimidos pela polícia após ocuparem a cidade em protesto à promulgação que limitava o ensino gratuito<sup>3</sup> - já prenunciava o que se intensificaria nas décadas seguintes durante o conflito armado interno (1980-2000). Como pontua o antropólogo peruano Carlos Iván Degregori (1945-2011), as "desigualdades persistentes, as diferentes exclusões, desprezos e rancores; a política entendida como confrontação e, agora, como negócio; o abandono da educação pública; as velhas e novas formas de violência que seguem nos subjugando"<sup>4</sup> (DEGREGORI, 2011, p. 14), são alguns dos fatores que possibilitaram que, através de lideranças como de Abimael Guzmán Reynoso<sup>5</sup>, agrupamentos como o *Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso*, o PCP - SL, e o *Movimiento Revolucionário Túpac Amaru*, o MIRTA, atuassem por meio de recrutamentos forçados realizados em contextos de grande vulnerabilidade social com a promessa de uma revolução a ser alcançada através da ação armada. Neste período, "a população mais humilde foi vítima do fogo cruzado e dos assédios da insurgência senderista, assim como dos corpos repressivos do Estado"<sup>6</sup> (CABALLERO, 2008, p. 20). A respeito das particularidades deste processo, é possível afirmar que o alto índice de crueldade empregado contribui para o evidenciamento das históricas relações entre

uma velha cultura autoritária que ainda se reproduz incessantemente; um grupo de fanáticos que entendeu a política como pura confrontação; e uma classe política que optou por deixar tudo nas mãos das forças armadas que estavam bastante despreparadas e que, em muitas ocasiões, acabaram imitando as atrocidades cometidas pelos terroristas<sup>7</sup> (VICH, 2015, p. 12-13).

---

3 Estima-se que 50 pessoas foram mortas e 37 feridas.

4 "*Desigualdades persistentes, las diferentes exclusiones, desprecios y rancores; la política entendida como confrontación y, ahora, como negocio; el abandono de la educación pública; las viejas y nuevas formas de violencia que nos siguen agobiando*".

5 Que após diferentes julgamentos, é condenado à prisão perpétua em 11 de setembro de 2018.

6 "*La población más humilde fue víctima del fuego cruzado y de los asedios de la insurgencia senderista, como de los cuerpos represores Estado*".

7 "*Una vieja cultura autoritaria que todavía se reproduce sin cesar; un grupo de fanáticos que entendió la política como pura confrontación; y una clase política que optó por dejarlo todo en manos de unas fuerzas armadas que estaban muy mal preparadas y que, en muchos momentos, terminaron por imitar las atrocidades que cometían los terroristas*".

O estopim desta *guerra sucia*<sup>8</sup> se deu em 17 de maio de 1980, data na qual ocorreu a primeira eleição presidencial após a ditadura militar (1968-1980) instituída pelo general Juan Velasco Alvarado (1910-1977), posteriormente prolongada pelo general Francisco Morales Bermúdez. Neste dia, o PCP - SL queimou onze urnas eleitorais na cidade de Chuschi, contribuindo para a instauração de um estado de emergência que concedeu às *Fuerzas Armadas de la República del Perú* o controle de diferentes povoados e cidades do país. Uma das graves consequências geradas foi o fluxo migratório forçado de uma significativa parcela da população rural. Segundo o informe final da CVR, concluído em agosto de 2003, a região mais afetada foi a de Ayacucho e a maioria das vítimas - que foram sequestradas, torturadas, assassinadas e desaparecidas - são jovens que tinham atividades de subsistência ligadas ao campo, que possuíam escolaridade básica incompleta e que eram quéchua *hablantes*. Como analisa Vich, este período deixou um fúnebre saldo de "(70 mil mortos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desalojados e 40 mil crianças órfãs) [qu]e obriga a construir uma ética da memória na qual todos os cidadãos deveriam ser autocríticos em relação sobre o nosso papel passado e presente"<sup>9</sup> (ibid., p. 261).

Por todo esse histórico com que eu acabara de entrar em contato através da exposição "*Yuyanapaq: para recordar*", assistir, neste mesmo dia, a "*Con-cierto Olvido*" (2010), do grupo cultural Yuyachkani, é bastante comovedor. A obra, um concerto cênico musical contra o esquecimento, ao mesmo tempo que reconstitui algumas memórias ocultadas do país, principalmente as ligadas aos abruptos apagamentos perpetrados entre os anos 1980 e 2000, se propõe a rememorar a história do grupo através da retomada de relevantes elementos cênicos que fazem parte de seu repertório. Por intermédio dos diversos estilos musicais tocados, através de diferentes instrumentos - desde os mais clássicos, como o saxofone e o

---

8 Nome dado a episódios de violência indiscriminada nos quais se torna difícil diferenciar os agentes responsáveis.

9 "(70 mil muertos, 15 mil desaparecidos, 600 mil desplazados, 40 mil niños órfanos) y obliga a construir una ética de la memoria en la que todos los ciudadanos deberíamos ser autocríticos sobre nuestro rol pasado y presente".

clarinete, aos mais particulares da cultura andina, como a *zampoña* e a *quena*, tipos específicos de flautas - o espetáculo consegue instaurar uma significativa relação com o público que, através dos fortes aplausos emitidos entre as cenas, reconhece naquele agrupamento uma potente forma de resistência poética e política de seu país.

Os momentos que guardo como os mais vibrantes são os trechos realizados em quéchua. Ao poder testemunhar que o termo que dá nome a um dos grupos mais relevantes do teatro peruano, que nesta língua designa o ato de recordar, mais do que um conceito, se materializa na prática de artistas que constituíram suas bases criativas através de gestos que buscam lembrar que os trágicos momentos já enfrentados não podem se repetir, nem se manterem impunes, a palavra *yuyachkani* ganha muitas outras camadas de sentidos para mim. Como enfatiza a pesquisadora brasileira Carla Dameane de Souza, se "como substantivo, *yuyay* quer dizer 'memória', e como verbo, 'recordar'" (SOUZA, 2013, p. 25), seu significado poderia ser, "'eu estou recordando', 'eu estou a recordar', 'eu sou sua memória', 'eu estou te recordando' (ibid., p. 25).



Imagens 03 e 04 - *Con-cierto Olvido*, Yuyachkani (2010)  
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Ao longo da trajetória do grupo criado em 1971, em meio a "complexos processos de convivência civil, de medo e perplexidade diante do exercício do horror (...), [os artistas] assumiram o risco de romper a inércia e o silêncio"<sup>10</sup> (CABALLERO, 2008, p. 21) através de suas ações poéticas e políticas. Um relevante exemplo é "*Adiós Ayacucho*" (1990), espetáculo que se inicia com uma rampa sobre a qual se velam as roupas de uma vítima do

10 "*Complejos procesos de complicidad civil, de miedo y perplejidad ante el ejercicio del horror; (...) asumieron el riesgo para romper la inercia y el silencio*".

desaparecimento. Inspirada em uma novela de mesmo nome, publicada em 1986 pelo escritor peruano Julio Ortega, a obra se baseia no caso de Jesús Manuel Oropeza Chonta, líder campesino detido aos 33 anos de idade na cidade Puquio no dia 27 de julho de 1984, cujo corpo foi encontrado há mais de 700 quilômetros de distância, em Andamarca, em 10 de agosto do mesmo ano. O *unipersonal*<sup>11</sup> do ator Augusto Casafranca, que é acompanhado por intervenções sonoras executadas pela atriz Ana Correa, conta, então, a história de Alfonso Cánepa, acusado injustamente de ser terrorista - que é preso, torturado e morto pela *Guardia Civil del Perú*. A criação apresenta a jornada do já falecido Alfonso ao decidir viajar de Quínuá, cidade próxima à Ayacucho, para Lima, com o objetivo de pedir ao presidente da república auxílio para recuperar as partes de seu corpo que foram dispersas durante seu processo de mutilação.

Para vir a realizar tal percurso, ao buscar recuperar corpo e voz, encontra suporte no vínculo que estabelece com um integrante dos *Qhapaq Qolla*<sup>12</sup>, que, como descreve a antropóloga peruana Zoila Mendoza-Walker, faz menção aos "condutores/mercadores de lhamas de zonas de elevada altitude que são considerados pelos *mestizos*<sup>13</sup> os representantes primordiais da população do altiplano rústico, pobre e indígena" (MENDOZA-WALKER, 2020, p. 53). Tornar o *Qolla* um mediador é o meio pelo qual Augusto Casafranca encontra formas para enfrentar o desafio de incorporar as memórias dos ausentes. Será através desta perspectiva, por intermédio da indumentária e da máscara desta figura cômica, que a obra estruturará uma dramaturgia cênica que denuncia "que estavam matando por toda parte. E alguns detidos apareciam depois de um mês em valas comuns e com o corpo torturado"<sup>14</sup> (CASAFRANCA; ZAPATA, 2008, p. 105), e também enuncia que "os mortos, senhor, não se mutilam. O cadáver é, como se diz, a unidade mínima da morte e dividi-lo como se faz hoje no Peru é violar a lei natural e a lei social"<sup>15</sup> (ibid., p. 113).

---

11 Solo.

12 Dança presente em diversas festividades, em especial a da cidade de Paucartambo, localizada na região de Cusco.

13 "A categoria racial colonial espanhola do '*mestizo*', que literalmente significa 'sangue misturado' (espanhol e indígena), tornou-se com o tempo uma categoria 'étnica' e um indicador de classe" (MENDOZA-WALKER, 2020, p. 44).

14 "*Que estaban matando por todas partes. Y algunos detenidos aparecían al mes en fosas comunes y con el cuerpo torturado*".

15 "*Los muertos señor no se mutilan. El cadáver es, como si dijéramos, la unidad mínima de la muerte y dividirlo como se hace hoy en Perú es quebrar la ley natural y la ley social*".



Imagens 05 e 06 - *Adiós Ayacucho*, Yuyachkani (1990)  
 Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

O espetáculo, dirigido por Miguel Rubio Zapata, é elaborado a partir da necessidade de tornar presentes "os corpos dos ausentes, assumindo a realidade e a dor de tantos corpos sem luto que contamina[m] irremediavelmente os territórios da arte"<sup>16</sup> (CABALLERO, 2013, p. 174). Nesta criação, tal evocação é materializada por intermédio de memórias que são incorporadas através de um rigoroso trabalho corporal e vocal realizado por Casafranca, que se desdobra entre as personagens de Alfonso e do *Qolla*, que traz à tona uma rede de ausências ligadas à própria história do ator, que é um migrante cuja família é de Paucartambo. Neste sentido, outro aspecto relevante é o fato desta obra também ser realizada em quéchua. Ao apresentar "*Adiós Ayacucho*" nesta língua, o ator afirma que encontrou palavras para dizer com precisão coisas que não eram possíveis em espanhol "e que, mesmo quando traduzidas, têm outro sentido. É como transmitir outras informações, estabelecendo um nível de cumplicidade consigo mesmo e com o outro, especialmente se o outro for também um quéchua *hablante*"<sup>17</sup> (CASAFRANCA apud ZAPATA, 2008, p. 180).

16 "Los cuerpos de los ausentes, asumiendo la realidad y el dolor de tantos cuerpos sin duelo que irremediabilmente contaminaban los territorios del arte".

17 "Y que incluso traducidas tienen otro sentido. Es como pasar otro tipo de información, de establecer un nivel de complicidad con uno mismo y con el otro, sobretodo si el otro es también un quechua hablante".



Imagens 07 e 08 - *Adiós Ayacucho*, Yuyachkani (1990)  
 Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

Será através desta especificidade, ao apresentar "*Adiós Ayacucho*" nos espaços públicos de algumas cidades que sediaram as audiências organizadas pela CVR, que Augusto Casafranca poderá partilhar cenas desta criação em relação às "manifestações dos familiares de mortos e desaparecidos" (SOUZA, 2013, p. 39). Outra relevante obra do Yuyachkani apresentada durante as sessões públicas da CVR foi "*Rosa Cuchillo*" (2002), *unipersonal* de Ana Correa. Para a criação desta obra a artista acompanhou iniciativas realizadas por lideranças como a de Angélica Remigia Mendoza de Ascarza, a Mamá Angélica (1929-2017), que após diversas tentativas frustradas de encontrar seu filho, Arquímedes Mendonza, sequestrado e desaparecido em 12 de julho de 1983, fundou na cidade de Ayacucho a *Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecido del Perú*, a ANFASEP. Assim como os testemunhos de outras mães que buscam incessantemente encontrar seus filhos e filhas, Mamá Angélica foi uma das principais referências de Correa para criar "*Rosa Cuchillo*", que também se inspira na

partida de Victoria, [sua] mãe, da memória de [suas] duas avós andinas: Rosa, uma camponesa das alturas de Carhuaz, em Ancash, e Paula de Huánuco; das [suas] acumulações no projeto de trabalho sobre a memória *La Danza del Olvido*, (...), e *Rosa Cuchillo*, um romance intensamente vital que deu a possibilidade de criar vínculos entre [seus] sentimentos, luto, esperanças e a luta para não perder a memória<sup>18</sup> (CORREA, 2009, p. 112).

---

18 "*Partida de Victoria, mi madre, del recuerdo de mis dos abuelas andinas: Rosa, campesina de las alturas de Carhuaz en Ancash, y Paula de Huánuco; de mis acumulaciones en el proyecto de trabajo sobre la memoria La Danza del Olvido, (...) y de Rosa Cuchillo, una novela intensamente vital que me dio la posibilidad de crear vínculos entre mis sentimientos, lutos, esperanzas y la lucha por no perder la memoria*".

A novela homônima publicada pelo escritor peruano Óscar Colchado Lucio em 1997, narra a história de Rosa Wanka, que após perder os pais em um terremoto, precisa começar a trabalhar em uma fazenda. É neste ambiente que Rosa é assediada pelo filho do seu patrão, porém, como leva junto de si uma faca escondida, consegue escapar de uma tentativa de estupro, e será a partir deste episódio que ganha o *Cuchillo* como apelido. A trajetória desta personagem passa a ganhar outros contornos quando seu filho, Liborio, que se envolve com o *Sendero Luminoso*, desaparece. Após enfrentar tal perda, é de tristeza profunda que Rosa Cuchillo morre, mas é como morta que encontra uma maneira de voltar para procurá-lo. Por intermédio desta presença espectral, Ana Correa evoca e incorpora as memórias de Rosa Cuchillo, que na companhia de Huayra, cachorro de infância da personagem, atravessa o espaço e o tempo do aqui e agora, o *Kay Pacha*; o espaço e o tempo de *abajo*, o *Uqhu Pacha*; e o espaço e o tempo de *arriba*, o *Hanaq Pacha*. Por intermédio deste viés, é possível reconhecer em figuras como Alfonso Cánepa e Rosa Cuchillo um explícito compromisso com o trabalho do luto, que se apresenta de maneira indissociável à

uma forma de existência entre a presença e a ausência, entre a permanência e a duração. Uma existência espectral que, longe de ser um flerte com o irreal, é existência objetiva do que habita em um espaço o qual força as determinações presentes através de ressonâncias temporais (SAFATLE, 2015, p. 179).

Para corporificar o espaço e o tempo relativos ao presente, Correa estudou, por exemplo, as movimentações do puma, animal sagrado considerado o coração das montanhas dos Andes, além de festividades que saúdam a terra como a dança *Pallas de Corongo*, da região de Ancash. Já o espaço e o tempo referentes ao passado, perspectivado através da possibilidade de uma renovação permanentemente, foi acessado a partir da serpente, animal cultuado por conseguir mudar de pele, e também através de danças nas quais se golpeia o solo com o pé como fazem os guerreiros *Shapis* nas festas da cidade de Junín. E para o espaço e o tempo que se direcionam ao futuro, evocou o símbolo solar do côndor juntamente com passos que fazem menção às aves como a dança *Pacasito* da zona de Piura. Nesta proposição, os espaços e os tempos percorridos pela atriz se tornam potencialmente circulares, para que

os movimentos realizados pudessem "harmonizar a vida e, através da dança, ajudar as pessoas excluídas a perderem o medo e começarem a se curar do esquecimento"<sup>19</sup> (CORREA, 2009, p. 111).

Sobre tal perspectiva espaço-temporal, há um interessante paralelo entre alguns elementos desta criação e as reflexões desenvolvidas por Silvia Rivera Cusicanqui acerca das simultaneidades que operam nas sociedades andinas. Através delas a investigadora destaca a importância se de caminhar pelo presente, "mas olhando futuro-passado, desse modo: um futuro nas costas e um passado diante dos olhos. E esse é o andar como uma metáfora da vida, porque não somente se olha futuro-passado, se vive futuro-passado, se pensa futuro-passado"<sup>20</sup> (CUSICANQUI, 2015, p. 84). É através destas espacialidades e temporalidades justapostas, que Cusicanqui afirma que

o passado se chama *nayrapacha* e *nayra* também são os olhos, ou seja, o passado está à frente, é a única coisa que conhecemos porque podemos olhar, sentir e recordar. O futuro, por outro lado, é uma espécie de *q'ipi*, um fardo de preocupações, que é melhor ter nas costas (*quipha*), porque se você colocar na frente, não deixa você viver, não deixa você caminhar<sup>21</sup> (ibid., p. 84).



Imagens 09 e 10 - Rosa Cuchillo, Yuyachkani (2002)

Fonte: Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social

19 "Armonizar la vida y a través de la danza ayudar a que la gente excluida pierda el miedo y empiece a sanarse del olvido para que florezca la memoria".

20 "ero mirando futuro-pasado, de este modo: un futuro en la espalda y un pasado ante la vista. Y ése es el andar como metáfora de la vida, porque no solamente se mira futuro pasado, se vive futuro-pasado, se piensa futuro-pasado".

21 "El pasado se llama *nayrapacha* y *nayra* también son los ojos, es decir, el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q'ipi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (*quipha*), porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar".

Vale aqui pontuar que a intervenção é composta pelos vestígios de uma intensa pesquisa de campo realizada pela atriz nos mercados andinos e nas feiras livres dos pequenos produtores rurais. Ao longo deste processo, a criadora foi reconhecendo a prioritária presença de mulheres que passam grande parte do dia sentadas em pequenos bancos de madeira situados ao lado dos panos onde expõem os produtos agrícolas que vendem. Camponesas que em sua maioria são *madres de cabeza*<sup>22</sup>, possuem pouco conhecimento da língua espanhola, e por consequência, um limitado acesso às informações oficiais a respeito do conflito armado interno. Por intermédio do convívio estabelecido com estas mulheres, e através da parceria com o artista plástico peruano Fidel Melquíades (1958-2012), Ana Correa criou uma estrutura cenográfica que remete às dimensões dos espaços nos quais são compartilhados os produtos comercializados por essas vendedoras. É esta estrutura que permitirá que a atriz ganhe visibilidade para recordar a importância de ir "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 caminhando, e estou dançando e estou brotando, para que a memória floresça" (CORREA apud SANTOS, 2019, p. 132).

A partir das experiências vivenciadas nas audiências públicas da CVR, os artistas do grupo cultural Yuyachkani passam a questionar "o que temos a dizer frente a isso? A quem vamos representar? O que temos a dizer aos afetados?"<sup>23</sup> (ZAPATA apud ABREU; ZAMARIOLA, 2020, p. 147). Frente aos dilemas presentes nos atos de evocar e incorporar as memórias dos ausentes, Miguel Rubio Zapata identifica um momento de crise com relação aos ideais de representação até então trabalhados pelo grupo, pois quando "o afetado direto nos diz que não necessita que ninguém o represente (...) se cancelam representações não solicitadas no político, cultural e artístico"<sup>24</sup> (ibid., p. 147). Tal reflexão possibilitará aos criadores experienciarem

importantes mudanças na concepção teatral, em grande parte geradas pelas novas relações impostas pela cultura da violência. Mais próximos aos dispositivos performativos do que às convenções teatrais tradicionais, e particularmente próximos aos procedimentos de ação artística, os últimos trabalhos deste grupo

---

22 Expressão amplamente usada nos países *hispanohablantes* para evidenciar as responsáveis pelo sustento de um núcleo familiar.

23 "¿Qué tenemos que decir frente a eso? ¿A quién vamos representar? ¿Qué tenemos que decirle a los afectados?"

24 "Porque cuando el afectado directo habla que no necesita que nadie lo represente (...) se cancelan representaciones no solicitadas en lo político, cultural y artístico".

têm expressado as transformações dos discursos cênicos e estratégias políticas e ativistas<sup>25</sup> (CABALLERO, 2008, p. 25).



Imagens 11 e 12 - Rosa Cuchillo, Yuyachkani (2002)  
Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

Tais temáticas não se limitaram à pesquisa de tal obra. As performatividades investigadas foram posteriormente radicalizadas em criações como "*Sin Título, Técnica Mixta*" (2004), ao propor que os espectadores se deslocassem por uma instalação que remetia a um memorial, "uma espécie de arquivo da memória, um passeio poético que expõe as rupturas de uma alma coletiva"<sup>26</sup> (CABALLERO, 2008, p. 23), através de "roupas, caixas, uniformes, vitrines com livros antigos, documentos históricos, fotografias, manequins, um monitor, pastas escolares, bandeiras, etc"<sup>27</sup> (ZAPATA, 2008, p. 199). Desta maneira, as materialidades deste arquivo-museu foram utilizadas nesta criação "como evidência, como testemunho, como informação necessária, e finalmente como uma imagem que ativa a memória e que ao mesmo tempo convida o espectador a se mover e escolher um ponto de vista, a decidir o que olha, o que escuta e onde se detém"<sup>28</sup> (ibid., p. 194). Ao evocar e incorporar vestígios materiais da história do país como parte da fundamental desta encenação,

25 "Importantes cambios en la concepción teatral, en gran parte generados por las nuevas relaciones impuestas por la cultura de la violencia. Más cerca de los dispositivos performativos que de las convenciones teatrales tradicionales, y particularmente cercanos a los procedimientos del arte acción, los últimos trabajos de este colectivo han ido expresando las transformaciones de los discursos escénicos y de las estrategias políticas y activistas".

26 "Una especie de archivo de la memoria, una cabalgata poética que exponía las roturas de una alma colectiva".

27 "Trajes, cajas, uniformes, vitrinas con libros antiguos, documentos históricos, fotografías, maniqués, un monitor, carpetas escolares, banderas, etc".

28 "Como prueba, como testimonio, como información necesaria, finalmente como imagen que activa la memoria y que al mismo tiempo invita al espectador a moverse a escoger un punto de vista, a decidir lo que mira, lo que oye o donde se detiene".

a emblemática frase presente na exposição "*Yuyanapaq: para recordar*", deslocada para a espacialidade construída pelo grupo cultural Yuyachkani, lembra fisicamente aos que percorrem tal obra, que a memória

necessita de ancoragens: lugares e datas, monumentos, comemorações, rituais. Estímulos sensoriais - um cheiro, um som, uma imagem - podem desencadear memórias e emoções. A memória precisa de veículos para ser transmitida às novas gerações que não foram testemunhas diretas dos acontecimentos, neste caso dolorosos, que são considerados necessários para recordar<sup>29</sup> (CASO apud CHAPPELL; MOHANNA, 2015, p. 20).



Imagens 13 e 14 - *Hecho en el Perú*, Yuyachkani (2001)  
Fonte: Hemispheric Institute of Performance and Politics

De maneira sensível, proposições como "*Sin Título, Técnica Mixta*", elaboram formas de dar corpo à memória, através de procedimentos criativos que se distanciam "de qualquer triunfalismo que fuja das dívidas que foram deixadas pendentes e que insistem, uma e outra vez, na necessidade de continuar processando o pior do passado"<sup>30</sup> (VICH, 2015, p. 263). Tal enfoque permite que o memorial instaurado na sede do grupo, desloque a noção de museu como "lugar do arquivo, da indexação de materiais destinados à consulta e exposição, [e seja] convertido no lugar do intempestivo, onde o acervo ali disposto é destinado à manipulação dos atores, que também são parte desse acervo, e, principalmente, à manipulação do público" (SOUZA, 2013, p. 224).

29 "Necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales - un olor, un sonido, una imagen - pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos directos de los acontecimientos, en este caso dolorosos, que se considera necesario recordar".

30 "De cualquier triunfalismo que elude las deudas que han quedado pendientes y que insisten, una y otra vez, en la necesidad de continuar procesando lo peor del pasado".



Imagens 15 e 16 - *Sin Título, Técnica Mixta*, Yuyachkani (2004)  
 Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Através desse viés, é possível encontrar paralelos entre "*Sin Título, Técnica Mixta*" e o "*Arte por la Memoria - Museo Itinerante*", projeto independente realizado desde 2009 pelas investigadoras e investigadores peruanos Carlos Risco, Catherine Meza, Jorge Miyagui, Karen Bernedo, Kristel Best, Mauricio Delgado e Orestes Bermudez com o objetivo de instalar exposições temporárias em espaços públicos. As diferentes mostras instauradas por este museu itinerante à céu aberto optam por compartilhar proposições que privilegiem elementos simbólicos e sensoriais, muitos deles ligados à performances políticas, para desta maneira interrogar "como a sociedade peruana está interpretando esta história através das imagens que produz"<sup>31</sup> (VICH, 2015, p. 11).

Uma das integrantes do *Arte por la Memoria - Museo Itinerante*, Karen Bernedo, é proponente de "*Tránsito a la Memoria*", que se dedicou a interpelar as dimensões performativas da memória. Nesta ação os micro-ônibus, principal meio de transporte das cidades peruanas, foram usados como lócus de uma intervenção na qual os passageiros ao comprarem suas passagens participam de uma ação "destinada a alterar o sentido da vida

31 "Cómo la sociedad peruana está interpretando esta historia a través de las imágenes que produce".

cotidiana"<sup>32</sup> (ibid., p. 265). A partir da investigação desenvolvida, primeiramente, nos arquivos da *Defensoría del Pueblo*, e posteriormente junto ao *Comité de Familiares de Detenidos, Desaparecidos y Secuestrados del Perú*, o CODAFER, a pesquisadora "pôde ouvir histórias diversas, entrevistar familiares de desaparecidos e recuperar algumas fotos para confrontá-los com os documentos que possuía, e após vários meses de pesquisa, (...) fazer uma lista em torno de 200 pessoas"<sup>33</sup> (ibid., p. 266).



Imagens 17 e 18 – *Tránsito la Memoria*, Trujillo (2004)  
Fonte: Arte por la Memoria - Museo Itinerante

E entre os dias 16 de novembro e 31 de dezembro de 2004, distribuiu mais de 02 milhões de bilhetes que circularam pelas mãos de diversos passageiros com rostos e nomes de vítimas do desaparecimento, onde estavam disponíveis um endereço de e-mail através do qual se poderiam realizar denúncias, meio pelo qual recebeu inúmeras mensagens. Em um país no qual os processos jurídicos são conduzidos de maneira lenta e suspeita, onde apenas em 26 de maio de 2016 o *Congreso de la República del Perú* aprovou a lei que garante a busca das pessoas desaparecidas nas últimas décadas, será nos transportes públicos, que correm cheios de passageiras e passageiros pelas principais vias de Lima, que se ativou uma rede temporária que interconectou memórias coletivas que almejam por verdade e reparação.

Experiências como "*Tránsito a la Memoria*" são analisadas por Víctor Vich como sendo parte de poéticas do luto, que através de intervenções realizadas prioritariamente em espaços públicos, buscam produzir interrupções simbólicas que permitam reconfigurar tais

32 "*Destinada a alterar el sentido del cotidiano*".

33 "*Pudo escuchar historias diversas, entrevistar a familiares de desaparecidos y recuperar algunas fotos para confrontarlas con los documentos que tenía. Luego de varios meses de trabajo, consiguió hacer una lista de alrededor de 200 personas*".

contextos como potenciais lugares de memória que possam "converter a dor em um recurso político que força tanto a restaurar a verdade do que aconteceu quanto a salvar os mortos da violência a que ainda estão sujeitos"<sup>34</sup> (ibid., p. 293). Tais qualidades, em determinadas ocasiões, se opõem às ações propostas por instituições como o *Lugar de la memoria, la tolerancia y la inclusión social*, o LUM, espaço inaugurado na cidade de Lima em 2015, subvencionado pelo *Ministerio da Cultura del Perú*. Ao deslocar-se por sua impactante arquitetura, assim como em edifícios análogos - como o *Centro de Memoria, Paz y Reconciliación* de Bogotá e o *Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos* de Santiago -, é possível identificar incongruências presentes em tais curadorias, principalmente pelo fato de serem geridas por Estados que são os principais agentes da violência de seus países. Desviando-se desta abordagem, através de uma explícita negação com relação à narrativa tida como oficial do Peru, as propostas artísticas e sociais ligadas às poéticas do luto analisadas por Vich, assim como as diferentes criações que compõem o repertório do grupo cultural Yuyachkani, como por exemplo as intervenções realizadas no LUM e em alguns espaços públicos de Lima, através de um persistente comprometimento poético e político, buscam visibilizar os inúmeros corpos dos ausentes não somente por intermédio de recursos retóricos.



Imagem 19 e 20 - Intervenção no LUM, Yuyachkani (2018)  
Fonte: Grupo cultural Yuyachkani

Em um sentido um contrário ao de iniciativas que, apesar de recordarem que os momentos de horror já enfrentados não podem voltar a se repetir, seguem mantendo o

34 "Convertir el dolor en un recurso político que obligue tanto a restaurar la verdad de lo sucedido como a salvar a los muertos de la violencia a la que siguen sometidos".

passado alijado dos processos de reescritura da história peruana, as proposições aqui debatidas explicitam a insuficiência desta perspectiva ao articularem modos incorporados de partilhar memórias pessoais e históricas. Através de procedimentos que interpelam e convidam os que vivenciam tais experiências a reconhecer "a inseparabilidade da memória, da imaginação, [e] da percepção sensorial"<sup>35</sup> (FABIÃO, 2012, p. 124), nestas proposições o passado pode, por fim, estar diante dos olhos daqueles que reconhecem a urgência de evocar e reconfigurar, sensivelmente, um passado ainda presente, apostando que

rememorar é ainda agir, e não simplesmente chegar depois que a realidade já perdeu a sua força. Antes, é mostrar como o passado está em perpétua reconfiguração, redefinindo continuamente as possibilidades do presente e do futuro. Nesse sentido, ignorar a força de decisão da descrição do passado é operar com a ficção da história como um quadro estável "do que realmente ocorreu" (SAFATLE, 2015, p. 176).

## Referências

ABREU, Ana Carolina Fialho de; ZAMARIOLA, Paola Lopes. Una escena con múltiples entradas: entrevista con Miguel Rubio Zapata. Veracruz: **Investigación Teatral**, v. 11, n. 07, Universidad Veracruzana, 2020. p. 139-149.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cuerpos sin duelo: iconografías y teatralidades del dolor**. Córdoba: DocumentA/Escénica Ediciones, 2013.

\_\_\_\_\_. Prácticas de visibilidad: ethos, teatralidad y memoria. **El cuerpo ausente: performance política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 19-32.

CASAFRANCA, Augusto; ZAPATA, Miguel Rubio. Adiós Ayacucho. **El Cuerpo Ausente: performance política**. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2008, p. 98-119.

CHAPPELL, Nancy; MOHANNA, Mayu. (Ed.). **Yuyanapaq: para recordar**. Lima: Instituto de Democracia y Derechos Humanos, 2015.

---

<sup>35</sup> "The inseparability of memory, imagination, sensorial perception".

CORREA, Ana. Rosa Cuchillo: investigación y creación. In: CABALLERO, Ileana Diéguez (Comp.). **Des/tejiendo escenas - Desmontajes: procesos de investigación y creación organizado**. Cidade do México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 111-120.

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina**. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DEGREGORI, Carlos Iván. **Qué difícil es ser Dios: el Partido Comunista del Perú, Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú: 1980-1999**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2011.

FABIÃO. History and Precariousness: in search of performative historiography”. **Perform, repeat, record: live art in history**. Bristol: Intellect, 2012, p. 121-136.

MENDOZA-WALKER, Zoila. Contestando identidades por meio da dança: performance *mestiza* nos Andes do sul do Peru. ARDUI, Olivia; BRYAN-WILSON, Julia (Org.). **Histórias da dança: antologia**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 2020.

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **O circuito dos afetos**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SANTOS, Jirlaine Costa dos. **Rosa Cuchillo, de Óscar Colchado Lucio a Yuyachkani: performance e violência política no Peru**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2019.

SOUZA, Carla Dameane Pereira de. **A Encenação do sujeito e da cosmogonia andina no teatro peruano: memória histórica e ativismo político em César Vallejo e Yuyachkani**. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2013.

VICH, Víctor. **Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú**. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2015.

Recebido em janeiro de 2021.

Aprovado em março de 2021.

Publicado em abril de 2021.