

RELATOS DO SUJEITO ANDINO EM ANTA WARMIKUNA (2011) e KAY PUNKU (2007), AÇÕES CÊNICAS E DOCUMENTAIS DE ANA CORREA E DÉBORA CORREA (YUYACHKANI)

REPORTS OF ANDEAN SUBJECT IN ANTA WARMIKUNA (2011) AND KAY PUNKU (2007), SCENIC AND DOCUMENTARY ACTIONS OF ANA CORREA E DEBORA CORREA (YUYACHKANI)

Carla Dameane Pereira de Souza

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras - Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Resumo: Neste trabalho serão estudadas duas ações cênicas e documentais *Kay Punku (Esta Porta)* de Ana Correa e Débora Correa –*Yuyachkani*, e *Anta Warmikuna (Mulheres de Anta)* de Débora Correa. Pretende-se analisar de que maneira o sujeito andino feminino aparece como corpo e lócus enunciativo em montagens que se apresentam como um testemunho colaborativo, no momento posterior à divulgação do Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru.

Palavras-chave: Ações cênicas, testemunho, memória coletiva.

Abstract: In this paper we analyze two performing actions: *Kay Punku (Esta Puerta)* of Ana Correa and Débora Correa – *Yuyachkani*, and *Anta Warmikuna (Mujeres de Anta)* of Débora Correa. It aims to analyze how the andean female subject appears like body and locus in the two assemblies that are presented as a cooperative testimony, of them the post publication of the Final Report of the Comisión de la Verdad y Reconciliación of Peru.

Keywords: Performing actions, testimony, collective memory.

Introdução

Para os criadores do teatro atual, comprometidos com um fazer vinculado à ética e à política, um dos desafios é o de propor projetos que estejam sustentados por uma estética coerente e não paradoxal em relação a suas posições pessoais. Na América Latina, entre importantes conjuntos que fazem parte de uma tradição de teatro de grupo formada entre meados e finais da década de 1960 e princípio da década de 1970, (como é o

caso do grupo *Malayerba* do Equador, *Candelária* da Colômbia e *Opinião* do Brasil, entre outros) está o Grupo *Yuyachkani*¹, do Peru. Este coletivo se reafirma como um grupo de artistas criadores que, há quarenta anos, congregam ética e estética em suas

¹ O termo quéchua “Yuyachkani” pode ser traduzido pelas expressões “eu estou pensando” “eu estou recordando” “eu sou teu pensamento”. O grupo tem o diretor Miguel Rubio Zapata e os atores Teresa Ralli, Rebeca Ralli, Ana Correa, Débora Correa, Augusto Casafranca, Julian Vargas e Amiel Cayo.

montagens. Por isso cada um de seus espetáculos funciona como se fosse um laboratório onde os procedimentos experimentados e utilizados durante e após o processo de trabalho tornam-se ferramentas positivas para o pensamento e a reflexão afins ao campo da teoria teatral. Além disso, existe uma relação bem definida deste teatro que faz Yuyachkani com temas de caráter social e político. Isto explica o fato de que tenham alcançado um reconhecimento e importância popular, na medida em que estabelecem um diálogo com a totalidade das relações sociais, nas quais o popular se constrói, como diz Néstor García Canclini, “en la producción material y en la producción de significados, en la organización macroestructural, en los hábitos subjetivos y en las prácticas interpersonales” (CANCLINI, 2004, p. 164)².

Como atores produtores e críticos de seu próprio fazer, os membros de Yuyachkani foram cultivados dentro do

² Cf. CANCLINI, 2004, p. 153-165: “na produção material e na produção de significados, na organização macro estrutural, nos hábitos subjetivos e nas práticas interpessoais” (CANCLINI, 2004, p. 164). *Culturas Populares e Indígenas*. “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?” Diálogos en la acción, primera etapa, 2004. Disponible en: http://www.perio.unlp.edu.ar/catedras/system/files/garcia_canclini_de_que_estamos_hablando_cuando_hablamos_de_lo_popul.pdf. Acesso 11 de março de 2012.

grupo, mas também em projetos paralelos. Assim como desenvolvem idéias comuns ao grupo, em projetos particulares também aparece a preocupação em reunir os espectadores e fazer com que dialoguem frente às poéticas presentes no acontecimento teatral.

Há dois anos me dedico a pesquisar sobre a encenação do sujeito andino no teatro peruano, abordando formas distintas de dramaturgia que estão presentes nos dramas do escritor César Vallejo, e também nas montagens do grupo *Yuyachkani*. Em minha pesquisa, desenvolvo a ideia de que nestas dramaturgias textuais e espetaculares vislumbra-se o sujeito andino como lócus enunciativo, e se destaca expressões de uma performatividade pré-europeia.

Em minha tese de doutorado o tema relacionado com o gênero feminino aparece de maneira transversal, de modo que não foi possível aprofundar o debate da crítica feminista. Por isso, este artigo é resultado de meu particular interesse sobre a questão do gênero feminino (especialmente as mulheres da região andina), considerando as oportunidades que tive durante os oito meses (julho de 2011 a fevereiro de 2012) de pesquisas realizadas na cidade de Cusco³ para

³Durante esses oito meses estive realizando pesquisas na Universidad Nacional San

assistir montagens nas quais o sujeito andino feminino aparecia como principal tema. Além disso, tive acesso aos debates inerentes a esses sujeitos. Estes debates se fazem visíveis em *Kay Punku* (2007) e *Anta Warmikuna* (2011). Eles se referem ao exercício da memória dos sujeitos femininos no contexto posterior à divulgação do Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru. Portanto, pretende-se analisar de que maneira o sujeito andino feminino aparece como corpo (lócus enunciativo) nestas montagens, e como o teatro, em forma de testemunho colaborativo, torna-se ferramenta que acompanha os movimentos sociais organizados, tanto por mulheres vítimas e sobreviventes de eventos violentos, como por mulheres que se dedicam a movimentos sociais em suas comunidades.

Meu corpo, minha testemunha

Ana Correa e Débora Correa são irmãs e atrizes criadoras do *Yuyachkani*. Além do trabalho no grupo, as duas também estão comprometidas com

Antonio Abad del Cusco, através do Programa de Doutorado no Brasil com Estágio no Exterior – PDEE com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

projetos que envolvem o sujeito feminino como tema e lócus enunciativo, corpo que é testemunha, não só de suas histórias individuais, mas também da memória coletiva. No ano de 2007, junto a um projeto do grupo *Yuyachkani*, Débora Correa e Ana Correa criaram a ação cênica “*Nunca más contra ninguna mujer*”⁴ (2007). A ação se realizou nas praças da cidade de Lima. Consistia em promover um diálogo com os monumentos públicos que são referências da história oficial do Peru, de maneira que nos olhos das estátuas de grandes heróis da nação eram colocadas vendas negras, e no espaço da praça apresentava-se uma performance. Nela, um grande número de mulheres, com suas “polleras” e suas compridas tranças ao estilo campesino, e homens vestidos de soldados encenavam, através de ações físicas e do trabalho com objetos como tecidos, o momento em que se realizava a violação sexual contra a mulher, durante as duas décadas (1980 e 1990) de conflitos internos vividos pelo Peru. Este projeto chama atenção pela maneira como as criadoras aproveitam o espaço público e o ocupam instaurando um antimonumento a partir da contestação dos monumentos oficiais, por trás dos quais se encobrem as micro histórias de sujeitos femininos anônimos.

⁴ “Nunca mais contra nenhuma mulher”.

Nesta ação cênica se manifesta a necessidade que as mulheres têm de alcançar o direito de escrever e ocupar um lugar nos discursos históricos. Durante muitos séculos estes discursos mantiveram a imagem do herói masculino sobre o perfil feminino, oferecendo à mulher uma função coadjuvante na feitura e transformação histórica.

Em 2011, Ana Correa e Débora Correa apresentam, na cidade de Cusco, a ação documentada *Kay Punku (Esta Porta)* de 2007. Esta ação tem como base documental os relatos das vítimas do conflito civil que aparecem no Informe Final da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru e consiste em por em cena testemunhos de mulheres de Ayacucho, Huancavelica, Huanaco e Apurímac vítimas e sobreviventes de traumas físicos e psicológicos. A ação documentada propõe não somente o regaste da memória que pertence a este grupo de mulheres, mas também a apresentar para o espectador seu próprio “Informe” e indignação, considerando que depois de oito anos da divulgação do Informe Final da CVR estas mulheres encontram-se abandonadas. Elas não receberam nenhum apoio das instituições estatais, seus violadores não foram castigados e, sobretudo porque contaram a verdade sofrem preconceito e o rechaço por parte de seus familiares,

companheiros e da comunidade onde vivem.

Tópico dos estudos culturais atuais, a subalternidade do gênero feminino é um dos temas centrais que atravessa as especulações de Gayatri Spivak (2010), segundo a qual o sujeito subalterno não pode falar porque “não há valor atribuído à ‘mulher’ como um item respeitoso nas listas de prioridades globais” (SPIVAK, 2010, p. 126). O raciocínio de Spivak sobre a questão do sujeito feminino nos remete em parte, a uma situação muito semelhante que é aquela vivida no contexto peruano anterior ao que se analisa neste trabalho. Naquele contexto, o sujeito feminino pode obter um discurso representativo através da interferência do intelectual pós-colonial, que sistematicamente arrancou da mulher o privilégio de falar por si mesma. Atualmente, cada vez mais as mulheres por sua própria vontade e com sua própria voz alcançam um discurso de autonomia e reivindicação de seus direitos aprendendo este privilégio que antes esteve nas mãos do poder considerado superior a elas (pais, esposos, intelectuais, chefes, autoridades). Por exemplo, nas duas ações mencionadas até agora, aparece como frase central: “Mi cuerpo no es el campo de batalla”⁵, slogan que faz referência a um offset sobre papel

⁵ “Meu corpo não é um campo de batalha”.

confeccionado pela artista plástica limenha Natalia Iguíñiz, e desenvolvido sob o Conselho de Projetos do *Yuyachkani*. Em referência a este trabalho e a esta frase, as atrizes trazem para seus próprios corpos o arquivo documental acumulado como forma de reconhecer e vivenciar uma situação de subalternidade experimentada pelas sobreviventes frente a seus agressores. Mas nestes projetos as atrizes procuram romper com esta situação de violência cinicamente justificada pela ideia da subalternidade de gênero.

Considerando que a violência sexual, como prática sistemática durante os conflitos políticos, foi uma violação per se dos direitos humanos, “Mi cuerpo no es el campo de batalla” é uma frase que reclama um “basta” aos episódios de violência contra a mulher levando em conta que ela tem autonomia sobre seu corpo, o qual já não pode ser tratado como um objeto que, por estar associado à reprodução, ao prazer e à dor, tem sido sempre o lugar de maior preferência para aqueles que desejam executar a violência sexual como forma de opressão, principalmente em tempos de guerra e situações de emergência política.



IMAGEM I – *Mi cuerpo no es el campo de batalla* de Natalia Iguíñiz⁶

Segundo o Informe Final da CVR⁷ a violência sexual contra a mulher foi uma prática que consistia desde a escravidão sexual até a união forçada, a prostituição forçada, a gravidez e o aborto forçados e a violação sexual, muitas vezes executada

⁶ Disponível no site eletrônico da exposição Ejército Rosa – La Feminización de lo Marcial: <<http://www.micromuseo.org.pe/rutas/ejercitorosa/rosadelosvientos.html>>. E também no Home Page de Natalia Iguíñiz: <<http://www.nataliaiguiniz.nom.pe/>>.

⁷ Cf. COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN DEL PERÚ, 2003. Disponible en: <<http://www.cverdad.org.pe/ifinal/pdf/TOMO%20VI/SECCION%20CUARTACrimenes%20y%20violaciones%20DDHH/FINALAGOSTO/1.5.VIOLACIONIA%20SEXUAL%20CONTRA%20LA%20MUJER.pdf>>. Acesso em 02 de dezembro de 2011.

por vários homens. Neste relatório encontramos dados de que essas mulheres foram vítimas de violências, tanto nas mãos dos agentes estatais (membros do Exército, da Marinha de Guerra e das forças policiais), quanto nas dos membros dos grupos de guerrilha (Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso e Movimento Revolucionario Túpac Amaru). A maioria dessas mulheres era parte dos setores marginalizados do país, grande parte delas era analfabeta, 75% falantes do idioma quéchua e 83% de origem rural, geralmente camponesas ou donas de casa (Informe Final da CVC, 2003, p. 275-276). Em relação aos delitos contra o sujeito feminino, os dados que nos apresenta o relatório deixam visíveis uma situação que, de acordo com Rocío Silva Santisteban (2003, p. 217), foi consequência de uma série de significados de imaginários sociais fortalecidos durante séculos de patriarcado e machismo no qual “el cuerpo femenino es basurizado (...) porque se le concibe no sólo como depósito de residuos sino como espacio donde se puede ejercer la degradación y el sometimiento”⁸ (SANTISTEBAN, 2003, p. 217). Para esta autora, o processo de “basurización”⁹ que esteve submetido o sujeito que padece a

violência permite que esta vítima muitas vezes se sinta culpada por seu próprio destino. No caso específico das mulheres que foram violadas, este destino poderia estar justificado somente pelo fato de serem mulheres e, portanto, deverem se sacrificar em nome de sua comunidade.

Seguindo este raciocínio, pensa-se em *Kay Punku*. Nesta ação documentada duas mulheres ajudam-se mutuamente no processo de superar este sentimento de culpa e despejo que as submeteram primeiramente seus agressores e depois sua comunidade. Nos exemplos que aparecem na montagem, as mulheres sofrem com o julgamento simplesmente porque elas denunciaram a seus violadores e, de certa maneira, porque, como sobreviventes, são elas as que mantêm uma relação mais intensa com o não-esquecimento. Além disso, para estas mulheres que dividem com a comunidade a memória do sofrimento vivido naquele tempo, as recordações não estão somente vinculadas às vítimas fatais da violência, ou à violência que elas próprias sofreram. Para as mulheres que ficaram grávidas de seus violadores, seus filhos serão para sempre uma prova e uma lembrança permanente do que elas passaram. São elas as que resistem ao esquecimento, porque ainda desejam que se faça justiça e porque não têm medo de resgatar e conviver com o passado.

⁸ “o corpo feminino é despejado (...) porque lhe concebem não somente como depósito de resíduos como também espaço onde se pode exercer a degradação e a submissão”.

⁹ “despejo”.

Sobre a proposta estética de *Kay Punku*, é importante destacar o trabalho das atrizes com objetos: primeiro os sinos, que indicam uma cronologia da memória do sujeito que está sob o poder, ora dos grupos guerrilheiros, ora dos militares. Cada vez que a personagem de Ana Correa toca os sinos, a população recebe ordens às quais devem obedecer: “toque de penitência, toque de batismo, toque de emergência”. Estes são os primeiros sons de *Kay Punku* e o toque de emergência é o que dá abertura ao tempo da violência nas comunidades que estiveram sob o domínio das armas.

A senhora que toca os sinos é a mesma que conta para o espectador – a partir de papéis encontrados debaixo da terra, protegidos com pequenas pedras, com inscrições em giz – os pseudônimos dos militares violadores que não foram punidos. A necessidade de justiça se expressa em cada pedra levantada pelas mãos da campesina que denuncia os nomes inscritos. Ao fundo do cenário há uma porta fechada. Por detrás da porta uma mulher (Débora Correa) é violentada. A porta torna-se personagem e ao mesmo tempo uma parede atrás da qual as ações vão acontecer para o espectador.



IMAGEM II – Ana Correa e Débora Correa na montagem *Kay Punku* (2011)¹⁰

Atravessar a porta e relatar o que se passou é um desafio para a personagem, que o conta em idioma quéchua. As duas mulheres fazem da porta uma referência que é o início e o limite do relato sobre os acontecimentos. Nesta narração física elas fazem da porta um palco, uma cadeira, uma ponte, um cadáver. A vítima, depois de relatar sua história, recebe a solidariedade da amiga, que a limpa com água, veste-a com novas roupas, penteia-lhe o cabelo, adorna-a com chapéu e flores. Após relatar tudo, e por meio de uma purificação que é

¹⁰ Foto de Carla Dameane, tirada durante a apresentação de *Kay Punku* (2011), na Praça do Tricentenário, da Universidad Nacional del San Antonio Abad del Cusco, em 16 de dezembro de 2011.

possível através dessa limpeza simbólica, a personagem pode começar uma nova vida. Juntas elas podem enfeitar a porta, abri-la, entrar em suas casas, receber visitas, trabalhar na chácara, colher as laranjas e oferecê-las a Pachamama e aos espectadores. Assim é que as atrizes finalizam a ação, oferecendo laranjas à Mãe Terra e aos que dividiram com elas o acontecimento teatral e fazendo uma solicitação: que ninguém se renda ao silêncio, e que a memória prevaleça, para que haja justiça e a história não se repita.

Para que não haja silêncio

Kay Punku, que foi encenada em meados do mês de dezembro de 2011, na Pracinha do Tricentenário da Universidad Nacional San Antonio Abad de Cusco (UNSAAC) e nos auditórios da Casa Garcilaso e do Qoricancha, fez-me voltar ao mês de agosto do mesmo ano, quando assisti na Praça San Francisco e no Mercado de San Pedro a uma ação cênica criada e encenada por Débora Correa a partir de um livro de relatos orais publicado pelo Instituto Guaman Poma de Ayala e pelo Centro Andino de Educação e Promoção José María Arguedas. Com o título de *Anta Warmikuna kawsayninkumanta willakunku* (histórias

sobre a vida das mulheres de Anta)¹¹, o livro traz relatos de duas mulheres oriundas de Anta, um pequeno distrito do estado de Cusco. As duas mulheres, Presentación e Paulita, nasceram e foram educadas num ambiente rural. Elas estavam acostumadas desde a infância aos trabalhos do lar e da chácara, mas a diferença entre as duas é que Paulita, quando jovem, teve oportunidade de ir à escola em Cusco, fato que foi determinante para que se tornasse uma dirigente campesina e uma mulher preparada e capaz de lutar por seus direitos e pelos direitos de sua comunidade. A outra história é a de Presentación, que passou toda sua vida submetida ao machismo. Quando criança não foi à escola porque tinha que ajudar seus pais a pagar os estudos de seus irmãos homens. Nesta situação Presentación sofreu a violência doméstica familiar também recorrente depois de que se casou. A única alternativa possível para que resgatasse sua dignidade foi a religião, que por sua vez foi o motivo pelo qual seu esposo deixou o alcoolismo.

Nos relatos, o tema central tem a ver com a consciência do sujeito feminino frente a sua própria identidade e a maneira como o outro a vê como sujeito.

¹¹ Pode-se fazer download do livro completo no blog do Centro Guaman Poma de Ayala disponível em <http://www.guamanpoma.org/blog/?p=2181>. Acesso em 02 de abril de 2012.

O segundo tema tem relação com a educação e a importância que ela teve na vida dessas mulheres. No caso de Paulita fica evidente que a educação foi o ponto de partida para sua trajetória política, benéfica para sua autoestima. Pelo contrário, para Presentación seu analfabetismo e monolinguismo foram duas correntes que a tornaram dependente da boa vontade das pessoas, e portanto, vítima em situações nas quais sofreu a humilhação e o preconceito, sobretudo quando se muda para Lima.

Em *Anta Warmikuna* utilizou-se a técnica do relato oral com matizes do teatro didático. Débora Correa recorreu a duas ferramentas que combinam estes relatos com séries físicas: desenhos e chapéus. Aqui outra vez pode-se perceber a ocorrência da utilização de objetos e do espaço que ajudam na elaboração da dramaturgia. Idealizado para ser encenado em locais públicos, construiu-se um pequeno palco com uma cortina presa ao fundo. O chapéu foi utilizado como recurso para a marcação do tempo no interior da dramaturgia, sinalizando as fases da vida de cada uma das mulheres a quem Débora ofereceu seu corpo e voz. No início da montagem os desenhos estão no chão do palco construído e funcionam, no decorrer de encenação, como fotografias que a narradora apresenta aos

espectadores, e depois as pendura na cortina ao fundo. Este recurso visual é importante no que diz respeito a garantir a veracidade dos fatos relatados e que no final da encenação tornam-se um atrativo para o público que acompanhou os relatos. O público é convidado pela atriz para que veja de perto os desenhos. Na sequência, a atriz convoca as mulheres presentes a desenharem em cartazes alguma imagem que expresse um traço de sua memória, e por sua vez, compartilhar o espaço que há na cortina, expondo os retratos de suas vidas.



IMAGEM III – Débora Correa na ação cênica *Anta Warmikuna* (2011)¹²

Chama atenção que nestes projetos de Ana Correa y Débora Correa, há uma preocupação com o sujeito

¹² Foto de Carla Dameane, tirada durante a apresentação de *Anta Warmikuna* (2011), na Praça San Francisco, na cidade de Cusco, em 17 de agosto de 2011.

andino, não só como eixo temático, mas também como espectadoras, uma vez que dialogam com assuntos inerentes aos Direitos Humanos e a um momento específico de tomada de consciência por parte das mulheres camponesas. Durante a produção do acontecimento teatral, criadoras e espectadoras são as responsáveis para que se façam visíveis as categorias “micropoéticas e macropoéticas” (DUBATTI, 2008, p. 80), quer dizer, as categorias que estão relacionadas com o processo criativo e aquelas que tem a ver com o diálogo que se efetiva no acontecimento teatral. As partículas de ações e gestos pessoais é o que nutre a linha dramática e as séries físicas desenvolvidas pelas atrizes no processo criativo. Neste trajeto a transformação do arquivo (testemunhos) em ações físicas é resultado de exercícios nos quais as atrizes procuram segmentos próprios de sua memória corporal, resultante de uma cultura de ator intensa, característica das atrizes em questão, mas também gestos e comportamentos sociais.

Como define o crítico e pesquisador Jorge Dubatti (2008, p. 78) toda poética, quando funcione como um dispositivo, “se desplaza entre el universal y el particular, entre lo abstracto y lo interno, entre lo general y

lo concreto¹³” (DUBATTI, 2008, p. 78) e pode resultar em outras poéticas. Neste sentido observo que nos projetos cênicos aqui estudados, os indivíduos poéticos envolvidos constituem uma agrupação macropoética que parece ser resultado do movimento das micropoéticas presentes no acontecimento teatral. Isso contribui para que ocorra uma identificação do público feminino com as histórias que são contadas e é possível porque há um traço comum que atravessa desde o processo criativo até a encenação. Este traço é o movimento que há entre as histórias de vidas reais de mulheres anônimas, que servem de base para a aparição dos primeiros gestos e sons que darão identidade as personagens, e as histórias de vida das espectadoras.

Kay Punku e Anta Warmikuna são projetos idealizados para serem encenados em espaços públicos como Centros Comunitários do Programa Vaso de Leche¹⁴, restaurantes populares, praças, mercados, escolas e universidades. Estes espaços constituem, na cartografia urbana, lugares de trânsito onde ocorre convivência social, a prática do comércio e de ações políticas. Não por casualidade, são esses os cenários frequentados cotidianamente pelas

¹³“se movimenta entre o universal e o particular, entre o abstrato e o interno, entre o geral e o concreto”.

¹⁴“Copo de leite”.

mulheres andinas, que atualmente exercem atividades antes reservadas aos homens. De acordo com Bravo e Neiva (2003, p. 407), a “pluriocupação” é uma das características do trabalho feminino em cidades da região dos Andes peruano. Numa cultura onde o trabalho é uma agência social que dignifica os sujeitos e lhes provê as condições para seguir vivendo, as mulheres sempre foram responsáveis pelos trabalhos do lar combinados ao trabalho nas chácaras da família pastoreando rebanhos de gado ou ovelhas, como peãs agrícolas, ou tecendo lã. Mas nas últimas décadas, as mulheres acabaram por obter protagonismo em atividades relativas ao comércio e “en su incesante búsqueda de mercados se movilizan a lo largo de los departamentos de Puno, Cusco y Arequipa, y asisten a las diversas plazas donde efectúan sus negocios, culminando el ciclo, regresan al pueblo”¹⁵ (BRAVO Y NEIVA, 2003, p. 409).

Neste transitar onde executam tantas atividades, além de interferir na paisagem dos centros urbanos, o sujeito feminino ocupa também o espaço da política. Paulita Accostupa, em seu relato, conta-nos de sua trajetória como dona de

casa, depois comerciante de peças de vestuário tecidas por ela, e por último de suas funções dentro das organizações e movimentos sociais do Vale Chawpimayu. Enquanto seu esposo não se interessava por estes problemas, Paulita com seus filhos ainda pequenos manteve-se ativa lutando pelos interesses comunitários, justamente porque queria melhorias para sua comunidade onde seus filhos seriam educados. Entretanto, ela também relata-nos como os homens as tratavam quando começaram a se organizar na luta pela terra:

Ñawpaq llam'kaqmasiykunata, puriq maisykunata manapuni qunqanichu. Mayninpiqa qharikuna millayta qhawakuqku, millayta pínqakuqku: ¿Imaynatataq kay warmiri wasinta saqispari purin? _ Nispa, wakinqa mana allinpaqmi pinsanku, imallañataq warmiri kanman, wasipi muyuriqllañachu kanman, warmikunaqa puririyku organizakunaykurayku, aylluykurayku, imapas yachanaykurayku.¹⁶ (La vida de Paulita Accostupa en la organización, *Anta Warmikuna kawsayninkumanta willakunku* 2010, p. 46).

¹⁵ “em sua incessante procura de mercados se mobilizam ao longo dos estados de Puno, Cusco y Arequipa, e se atendem em diversas praças onde realizam seus negócios, terminando este ciclo, elas regressam ao povoado.”

¹⁶ “Nunca me esqueci de meus antigos companheiros de trabalho. Algumas vezes os homens nos criticavam: _Como está esta mulher deixando abandonada sua casa? Mas nós mulheres devemos nos mobilizar e nos organizar pela nossa comunidade.

Apesar da desconfiança dos homens, para ela a participação das mulheres nos debates coletivos foi decisiva para alcançar alguns dos direitos que reivindicavam sua comunidade. Por isso, as opiniões dela e de suas camaradas, nas discussões atuais, são tão importantes quanto a de seus companheiros do sexo oposto.

Outros exemplos de organizações em que as mulheres têm se destacando, são as que reivindicam justiça para aqueles que foram afetados pela violência política. Numa recente reportagem “Para que los ojos cesen de llorar”¹⁷ publicada pela revista “Warmi”¹⁸, pode-se constatar a atualidade dos debates que giram em torno da situação dos sobreviventes da guerra interna. A presidente da *Asociación Regional de Afectados por la Violencia Política de Cusco*¹⁹ (Aravipoc) Leonor Saire Marcavillaca e um grupo de viúvas reclamam que, oito anos depois da divulgação do Informe Final da CVR, pouco se fez para que haja justiça, paz e reparação. Estas mulheres, que lideram e lutam nas associações, são as que têm construído o presente resistindo ao esquecimento. São elas que há muito tempo estão reunidas, exigindo apoio

para os órfãos do conflito civil, e para os projetos comunitários em povoados que sofreram a violência com maior intensidade, entre outras reparações que fazem parte da tentativa de restaurar os estragos que a guerra interna deixou no interior do Peru.

Considerações Finais

Nas ações apresentadas por Ana Correa e Débora Correa fazem-se presentes temas sociais que convocam o público a recordar os traumas e a pensar em estratégias de superação, o que implica um processo de restauração da dignidade e da autoestima dos sujeitos envolvidos, primeiramente as vítimas, mas também aquelas pessoas que foram e tem sido indiferentes ao passado traumático. As mulheres que mediante a memória lutam para que não se repita esta história peruana, tentam se aproximar o quanto podem dos jovens e daquelas pessoas que são empurradas, por aqueles que não querem recordar, para a amnésia social.

As criações cênicas citadas neste trabalho são solidárias com projetos de preservação da memória, coordenados por mulheres. Elas possuem suas raízes em relatos testemunhais que são, de forma direta ou transversal resultantes de um processo de tomada de consciência do

¹⁷ “Para que os olhos deixem de chorar”.

¹⁸ *Revista Warmi*. Cusco: Centro Guamán Poma de Ayala. Año 2. Nº 2. Diciembre del 2011/Enero del 2012.

¹⁹ Associação Regional de Afetados pela Violência de Cusco.

sujeito feminino, num momento em que podem falar por si mesmas. Desta maneira, considero que no acontecimento teatral, a raiz testemunhal como núcleo pessoal converte-se naquilo que chamo de “testemunho colaborativo”.

O testemunho colaborativo constitui-se a partir da reelaboração do testemunho oral arquivado, aquele que segundo Paul Ricœur (2007, p. 178) “assume o primeiro plano a iniciativa de uma pessoa física ou jurídica que visa a preservar os rastros de sua própria atividade; essa iniciativa inaugura o ato de fazer história” e que foi a modalidade dos testemunhos ouvidos pela Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR). Mas também, penso no ato de arquivar o relato testemunhal, com a finalidade de registrar e preservar os aspectos biográficos de uma pessoa, como é o caso dos relatos de Paulita e Presentación em *Anta Warmikuna kawsayninkumanta willakunku*. Seja no formato de um Informe Final, ou de um livro, os testemunhos são importantes porque apresentam os fatos mais próximos à verdade e a partir da perspectiva do sujeito que o enuncia.

No caso do testemunho colaborativo, o testemunho arquivado encontra na iniciativa de outra pessoa, neste caso dos artistas, a possibilidade de

agregar-se a outros testemunhos e, sem a perda da veia enunciativa original tornar-se um testemunho pluripessoal. O artista que se compromete a realizar um testemunho colaborativo, geralmente oferece ao arquivo testemunhal inicial uma nova ropagem. No caso das criações de Ana Correa e Débora Correa, tanto em *Kay Punku*, como em *Anta Warmikuna*, os testemunhos originais ganham os corpos das atrizes e adquirem um formato visual que reproduz, em forma de aparição, fragmentos de testemunhos reais, incluindo os gestos sociais dos sujeitos femininos autores dos relatos arquivados.

A performance teatral em forma de testemunho colaborativo desperta importantes reflexões: uma delas relaciona-se com a construção da memória coletiva por meio da reprodução de imagens. No teatro, esta ferramenta tem “como um de seus movimentos básicos a transformação da história em uma escrita imagética e a sua legibilidade posterior” (SELIGMANN-SILVA, 2002, p. 99). A legibilidade posterior, por parte dos espectadores, é parte do que ocorre no momento do acontecimento teatral, em relação com as poéticas aí existentes. Isto reforça a ideia de testemunho colaborativo, cada vez que ao fim da apresentação o espectador converte-se em testemunha do que assistiu,

considerando que seu conteúdo seja, como é neste trabalho, de carácter testemunhual.

Desta maneira, pode-se afirmar que nos projetos cênicos de Ana Correa e Débora Correa encontra-se uma combinação de propostas criativas que tem em sua base o compromisso ético de apoiar e acompanhar as mulheres neste atual processo de construção de suas histórias pessoais, na luta por seus direitos e por manter sua dignidade frente a qualquer forma abusiva de poder.

Artigo recebido em 29/04/2012

Aprovado em 16/06/2012

Referências Bibliográficas

ACCOSTUPA, Paulita y PRESENTACIÓN. *Anta warmikuna kawsaynikumanta willakunku*. Cusco: Instituto Guaman Poma de Ayala y Centro Andino de Educación y Promoción José María Arguedas, 2010.

BRAVO, Patricia Ruiz; NEIRA, Eloy. "Tiempo de mujeres: del caos al orden venidero. Memoria, género e identidad en una comunidad andina". In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana*.

Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003.

DUBATTI, Jorge. *Cartografía Teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

PERALTA, Adriana. "Para que los ojos cesen de llorar." In: *Revista Warmi*. Cusco: Centro Guamán Poma de Ayala. Año 2. Nº 2. Diciembre del 2011/Enero del 2012.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens." In: *Revista Terceira Margem*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Ano VI. Nº 7. Campinas, SP: UNICAMP, 2002.

SILVA SANTISTEBAN, Rocío. "Maternidad y basurización simbólica en mujeres supervivientes a crímenes de violencia política." In: HAMANN, Marita; MAGUIÑA LÓPEZ, Santiago; PORTOCARRERO, Gonzalo; e VICH, Victor (Eds). *Batallas por la Memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales, 2003.

SPIVAK, Gayatri Chakraborty. *Pode o Subalterno Falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.