



Inscriver o acontecimento, transmitir a recordação: espaços recordantes de Ayacucho¹

Inscribe the Event, Transmit the Memory: Ayacucho's Remembering Spaces

Carla Dameane Pereira de Souza

Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, Bahia / Brasil

carladameane@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-6283-4930>

Resumo: Neste artigo recupera-se a minha passagem por dois espaços recordantes e recordados, em Ayacucho, para a partir deles formular uma reflexão sobre as dramaturgias ausentes e sua relação com a memória, com os acontecimentos que nos espaços se encerram e que, uma vez inscritos, condicionam a sua transmissão e a capacidade de afetação. Toma-se como insumos teóricos provocadores as considerações de Aleida Assmann (2011) e Pierre Nora (1993), sobre memória cultural e sua relação com a história e os estudos de Ileana Diéguez (2017) sobre imagem, memória e cenários de perda. Baseia-se em uma reflexão sobre os espaços da recordação, locais e ambientes de memória dialogando com exemplos apresentados a partir da pesquisa em contexto de imersão. Parte-se também de dois casos específicos – a comunidade de Cuclluchaca, em Huanta, e o Santuario de la Memoria La Hoyada, ambos em Ayacucho, a fim de destacar como esses dois espaços potencializam dramaturgias ausentes que, paralelas ao que se entende, no bojo dos estudos das Artes Cênicas, sobre dramaturgias, permitem

¹ Destaco que este trabalho é resultado de pesquisas realizadas durante o período em que estive academicamente afiliada à Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) (agosto de 2018 a agosto de 2019), desenvolvendo meu projeto de pesquisa de pós-doutorado “Sujeitos andinos em cena: teatro, performance e as dramaturgias ausentes” com a colaboração da Profa. Dra. María Eugenia Ulfe, do Departamento de Ciencias Sociales. Sinalizo a relevância da instituição para que os objetivos desse projeto pudessem ser alcançados

que os acontecimentos ali inscritos se desdobrem em teatralidades que amplificam a dimensão dos acontecimentos reais e das cenas que ali recordadas reverberam o seu *locus* recordante.

Palavras-chave: espaços recordantes; dramaturgias ausentes; Ayacucho.

Abstract: This article recovers my passage through two remembering and remembered spaces, in Ayacucho, from which to formulate a reflection about the missing dramaturgies and its relationship with memory, with the events that closes in the spaces and, once inscribed, affects its transmission and affectability. It is taken as provocative theoretical inputs the considerations of Aleida Assmann (2011) and Pierre Nora (1993), about cultural memory and its relationship with the history and studies of Ileana Diéguez (2017) about image, memory and loss scenarios. It starts from a reflection about the spaces of memory, places and environments of memory dialoguing with examples presented from the research in immersion context. It also starts from two specific cases – the Cuclluchaca community in Huanta and the Santuario de la Memoria La Hoyada, both in Ayacucho, in order to highlight how these two spaces potentiate the missing dramaturgies that, parallel to what is meant in the scope of studies of the Performing Arts, about dramaturgies, which allow the events inscribed there unfold into theatricalities that amplify the dimension of the real events and the scenes that are remembered there reverberate their remembering *locus*.

Keywords: remembering spaces; missing dramaturgies; Ayacucho.

1 Primeiras aproximações

Gosto de pensar nas reflexões de Aleida Assmann (2011), quando ao falar da “memória dos locais”, explora a condição “sugestiva e cômoda” dessa expressão. Ela nos chama atenção ao fato de que se trata de “um *genetivus objectivus*, uma memória que se recorda dos locais, ou de um *genetivus subjectivus*, isto é, uma memória que está por si só situada nos locais” (ASSMANN, 2011, p. 317). Considerando a possibilidade de pensar no espaço como potência para a criação de linguagens artísticas, no espaço como esse lugar do qual nos recordamos, mas também que compreende a própria recordação como sua, e partindo do ponto de vista da criação teatral ou de performances, sinto-me à vontade para inferir que nestes espaços recordantes podemos vislumbrar dramaturgias ausentes.

Na esteira da epistemologia dos conhecimentos ausentes de Boaventura de Sousa Santos (2017), denomino dramaturgias ausentes

acontecimentos sociais dramáticos marcados pela teatralidade ou passíveis de produzir uma partitura cênica (assim como são os textos dramáticos, a partir dos quais se adaptam as montagens) que possam torná-las visíveis e gerar uma epistemologia dessa perspectiva. Essas dramaturgias geram conhecimentos ou mostram experiências e formas de vida ocultadas pelo projeto de modernidade eurocêntrica que tem início com a invasão de nossos territórios e continuidade com a consolidação do capitalismo global. A colonialidade do poder² que nos atravessa como indivíduos latino-americanos não foi capaz de anular as diferenças que

² A partir da teorização de Anibal Quijano (1992, p. 12), a colonialidade do poder se dá por meio da estrutura colonial do poder, com a invasão do território hoje conhecido como América Latina. Esta estrutura, segundo o autor “produziu as discriminações sociais que posteriormente foram codificadas como ‘raciais’, ‘antropológicas’ ou ‘nacionais’, segundo os momentos, os agentes e as populações implicadas. Essas construções intersubjetivas, produto da dominação colonial por parte dos europeus, foram inclusive assumidas como categorias (de pretensão ‘científica’ e ‘objetiva’) de significação a-histórica, quer dizer, como fenômenos naturais e não da história do poder. Tal estrutura de poder foi e ainda é o marco dentro do qual operam as outras relações sociais, de tipo classista ou estamental. Em efeito, si se observam as linhas principais da exploração e da dominação social a escala global, as linhas matrizes do poder atual, sua distribuição de recursos e de trabalho entre a população do mundo, é impossível não ver que a vasta maioria dos explorados, dos dominados, dos discriminados, são exatamente os membros das ‘raças’, das ‘etnias’, ou das ‘nações’ em que foram categorizadas as populações colonizadas, no processo de formação desse poder mundial, a partir da conquista da América em diante” (QUIJANO, 1992, p. 12, tradução nossa).

No original: “produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como ‘raciales’, étnicas, ‘antropológicas’ o ‘nacionales’, según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión ‘científica’ y ‘objetiva’) de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder. Dicha estructura de poder, fue y todavía es el marco dentro del cual operan las otras relaciones sociales, de tipo clasista o estamental. En efecto, si se observan las líneas principales de la explotación y de la dominación social a escala global, las líneas matrices del poder mundial actual, su distribución de recursos y de trabajo entre la población del mundo, es imposible no ver que la vasta mayoría de los explotados, de los dominados, de los discriminados, son exactamente los miembros de las ‘razas’, de las ‘etnias’, o de las ‘naciones’ en que fueron categorizadas las poblaciones colonizadas, en el proceso de formación de ese poder mundial, desde la conquista de América en adelante” (QUIJANO, 1992, p. 12).

compõem as nossas subjetividades. Desse modo, reivindico à natureza acadêmica deste artigo um diálogo horizontal em relação aos sujeitos que estão compreendidos no tema de estudo, de modo a se considerar a imersão cultural que possibilita as reflexões aqui propostas e que alinha o artigo no bojo de uma práxis intelectual aberta aos riscos da afetação.

Neste artigo, recupero a minha passagem por dois espaços recordantes e recordados, em Ayacucho, para a partir deles formular uma reflexão sobre as dramaturgias ausentes e sua relação com a memória, com os acontecimentos que nestes espaços se encerram e que, uma vez inscritos, condicionam a sua transmissão e a capacidade de afetação. Tomo como insumos teóricos provocadores as considerações de Aleida Assmann (2011) e Pierre Nora (1993), sobre memória cultural e sua relação com a história; estudos de Ileana Diéguez (2017) sobre imagem, memória e os cenários da perda. Este trabalho baseia-se em uma reflexão sobre os espaços da recordação, locais e ambientes de memória dialogando com exemplos apresentados a partir da pesquisa em contexto de imersão. Parte-se também de dois casos específicos – a comunidade de Cuclluchaca, em Huanta, e o Santuario de la Memoria La Hoyada, ambos em Ayacucho, a fim de destacar como esses dois espaços potencializam dramaturgias ausentes que, paralelas ao que se entende no bojo dos estudos das Artes Cênicas, sobre dramaturgias, permitem que os acontecimentos ali inscritos se desdobrem em teatralidades que amplificam a dimensão dos acontecimentos reais e das cenas que ali recordadas reverberam o seu *locus* recordante.

2 O que me conta o Razuhuillca?

Sobre “La guerra”, um dos capítulos de seu livro *Carta al teniente Shogún*, Lurgio Gavilán, descreve a seguinte passagem:

O que eu posso te mostrar sobre a guerra, tenente Shogún?
Talvez nada. Um pouco. O que vivemos na guerra. Aquilo que se tenta calar. Penso que talvez recordando podemos mostrar aos nossos filhos que não é o caminho e que não deveria voltar nunca. Hoje, desde minha casa em Ayacucho, observo cada manhã a montanha de Razuhuillca onde você me capturou em março de 1985. A partir de então passaram-se muitos anos e uma guerra

fratricida. Ainda continuo vivo e os meus conterrâneos também [...] (GAVILÁN, 2019, p. 65, tradução nossa).³

A carta aberta que Gavilán escreve destinada ao tenente que poupou a sua vida trata-se de um testemunho sobre a sua vivência antes, durante e depois dos anos de Conflito Armado Interno (1980-2000) – doravante CAI vividos pelo Peru. São memórias tão profundas e sensíveis quanto aquelas que se conhece por meio de *Memorias de un soldado desconocido. Autobiografía y antropología de la violencia* (2014), texto que o tornou célebre por relatar, igualmente, sua experiência de vida ao longo do CAI. Lurgio Gavilán passou, durante sua infância e adolescência, pelas bases do Partido Comunista do Peru – Sendero Luminoso. Resgatado pelo tenente Shongún, passou a integrar as Forças Armadas Oficiais do Peru para, depois, incursionar na ordem dos franciscanos e, finalmente, tornar-se antropólogo, acadêmico e escritor. Sua literatura revela, como é o caso de sua última publicação, a relação intrínseca dos acontecimentos desse evento histórico com o espaço, com os caminhos que o levaram a viver e experimentar a guerra, desbravando territórios e neles camuflando-se de tal modo a tornar-se um mesmo corpo que com o espaço se recorda de memórias comuns. Depois da guerra, conforme conta na citação apresentada, a recordação se faz em mão dupla: a montanha de Razuhuillca onde Lurgio foi capturado é o foco matinal de sua observação, recordação marcada pela data pujante: um março de 1985 como um passado presente. O corpo do sujeito é o local da recordação, mas também o corpo da montanha o é.

Para Pierre Nora (1993), memória e história estão sempre em uma relação de tensionamento com relação à abordagem dos acontecimentos. Desde a perspectiva dos estudos dos lugares na França, no final do século XX, ele comenta que há

de um lado um movimento puramente historiográfico, o momento de um retorno reflexivo da história sobre si mesma; de outro lado um movimento propriamente histórico, o fim de uma tradição

³ ¿Qué te puedo enseñar yo de la guerra, teniente Shogún?

¡Quizá nada! Un poco. Lo que vivimos en la guerra. Lo que se intenta callar. Pienso que quizá recordando podemos mostrar a nuestros hijos que no es el camino y que no debería volver nunca.

Hoy, desde mi casa en Ayacucho, observo cada mañana la montaña de Razuhuillca donde me capturaste en marzo de 1985. Desde entonces han pasado muchos años y una guerra fratricida. Aún sigo vivo y mis paisanos también. [...] (GAVILÁN, 2019, p. 65).

de memória. O tempo dos lugares, é esse momento preciso onde desaparece um imenso capital que nós vivíamos na intimidade de uma memória, para só viver sob o olhar de uma história reconstituída. (NORA, 1993, p. 12).

Ora, se pensamos no contexto posterior ao CAI e nas discussões inerentes às batalhas pela memória, que tem início durante o processo de constituição da Comissão da Verdade e Reconciliação do Peru (CVR), passando pela entrega de seu relatório final e seus desdobramentos que, como consequência, incide na construção de Lugares de Memória,⁴ podemos situar o debate aqui também como um tensionamento no qual observamos a necessidade manifestada por parte do Estado e de outras organizações pela criação desses lugares de memória mais ou menos no sentido em que os considera Nora:

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o mais velho, mais o futuro do que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhais de uma outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticos e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual; sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza; fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio, sinais de reconhecimento e pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1993, p. 12-13).

⁴ Sugiro ao leitor consultar as pesquisas realizadas sobre este tema por Tamia Portugal Teillier (2015). A autora menciona em nota (2015, p. 82), por exemplo a página *web* “Mapeo de Espacios de Memoria del Movimiento Ciudadano Para que No Se Repita” ([acesse](#)), plataforma muito importante pois nos fornece o acesso a uma lista e localização bastante ampla de lugares de memória construídos antes e depois da CVR- Peru (cf. TEILLIER, 2015, p. 82).

Em momento posterior ao CAI, junto às medidas de reparações aos afetados, a criação de lugares e monumentos em relação aos acontecimentos históricos valeu-se de justificativas associadas à inclusão social, com a finalidade de garantir espaço para representações dos afetados pela violência. Podemos exemplificar o LUM – “Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social”, que fica em Lima, localizado no bairro de Miraflores como um projeto de Lugar de Memória que dialoga com o que propõe Nora, sobretudo pelo esforço desse espaço, construído na capital do país, em manter-se como referência principal ao CAI como um acontecimento do passado recente. O LUM sedia inúmeros eventos e organiza exposições e atividades de outras naturezas como feiras e sessões de cinema, assumindo assim a responsabilidade em manter o diálogo com a sociedade aberto e direcionado a pensar em questões do presente, associadas a esse acontecimento exemplar, pelo modo como afetou e afeta de distintas maneiras todos os peruanos. Porém, antes do LUM, a ANFASEP – “Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú” –, fundou entre 2004 e 2005 o seu “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’”. Tamia Portugal Teillier considera a ANFASEP como um “lugar da memória não material” (PORTUGAL TILLIER, 2015, p. 114).⁵ Segundo ela,

a organização evoca a longa e perseverante procura de reconhecimento e justiça para familiares de desaparecidos; é a organização mais antiga, e a representatividade que adquiriu sua presidente honorária, Angélica Mendonza Arcarza, “Mamá Angélica”, é simbólica para a memória da primeira década do conflito armado interno.

Este lugar da memória não material encarna-se em seu local. Nele se reatualiza o laço entre as sócias; relembra-se o passado, e sobretudo, estendem-se as redes para encontrar o reconhecimento que não se encontra em seu contexto social mais próximo (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114, tradução nossa).⁶

⁵ “lugar de la memoria no material” (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114, tradução nossa.)

⁶ “la organización evoca la larga y perseverante búsqueda de reconocimiento y justicia por familiares de desaparecidos; es la organización más antigua, y la representatividad que adquirió su presidenta honoraria, Angélica Mendoza de Arcarza, ‘Mama Angélica’, es simbólica para la memoria de la primera década del conflicto armado interno.

O “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’” da ANFASEP conserva a autenticidade dos objetos que expõe. Composto por três ambientes, no primeiro deles temos o contato direto com peças de roupas, documentos históricos, artesanato, objetos que acompanhados por suas narrativas apresentam a precariedade desses “restos” de acontecimentos violentos. No segundo ambiente, o museu recria um quarto de tortura, uma espécie de cela diante da qual o visitante do museu é surpreendido pela cena que ali está sendo protagonizada por dois bonecos em tamanho natural. Também neste espaço, encontramos uma réplica de um processo de exumação. Por último, o museu apresenta ao visitante o mural de associadas e associados. Trata-se de um exercício de reconhecimento das pessoas – em sua maioria mulheres, que desde 1983 construíram uma história de luta pela justiça e resistência em relação ao não esquecimento, por parte da sociedade civil, de suas reivindicações.

Em frente ao Museu, está o “Parque de la Memoria”, também gerido pela Associação, onde se encontra o monumento “El Tótem de la memoria”, uma escultura na qual reside a intertemporalidade do CAI que no passado, no presente e no futuro se representa por imagens visuais que aludem a violência durante o conflito, o período de reconstituição dos acontecimentos e escrita da história, com o trabalho investigativo e documental realizado pela CVR-Peru e, por último, o futuro no qual as armas dão lugar ao florescimento de uma planta. A ideia da reconciliação se faz presente através das imagens das mãos entrelaçadas. O monumento contrasta com a fachada do Museu. Colorida, tem vários murais pintados que informam aos que por ali transitam a história encerrada naquele lugar de memória. A ANFASEP gere, ainda, um Santuário no interior do Museu considerado pela associação como um lugar de “contemplação e recordação” (ANFASEP).⁷

Baseio-me novamente em Nora, em sua reflexão sobre os lugares de memória. No caso do “Museo de la Memoria” da ANFASEP e de outros lugares de memória a ela anexos, considero esses lugares como espaços em que a memória íntima dos familiares das vítimas e afetados pela violência podem estar juntos, cumprindo, por exemplo, com um

Este lugar de la memoria no material se encarna en su local. En él se reactualiza el lazo entre las socias; se rememora el pasado, y sobre todo, se extienden redes para encontrar el reconocimiento que no se encuentra en su contexto social más cercano”. (PORTUGAL TEILLIER, 2015, p. 114).

⁷ “contemplación y de recuerdo” (ANFASEP, tradução nossa.)

ritual que não puderam realizar, o funerário, e, além disso, atribuindo a estes locais a qualidade de ambientes de memória.

Sobre os ambientes de memória, estou considerando os estudos de Pierre Nora (1984), nos quais os ambientes de memória (*milieux de mémoire*) são todos aqueles espaços que se nutrem de repertórios de memória sem necessariamente estar arquivados e preservados em museus ou bibliotecas, que são lugares de memória mais comumente reconhecidos (*lieux de mémoire*). Também considero as investigações de Leda Maria Martins (2003), sobre o tema, principalmente quando diz que

[...] a memória do conhecimento não se resguarda apenas nos lugares de memória (*lieux de mémoire*), bibliotecas, museus, arquivos, monumentos oficiais, parques temáticos, etc., mas constantemente se recria e se transmite pelos ambientes de memória (*milieux de mémoire*), ou seja, pelos repertórios orais e corporais, gestos, hábitos, cujas técnicas e procedimentos de transmissão são meios de criação, passagem, reprodução e de preservação de saberes. (MARTINS, 2003, p. 69).

Cabe assinalar, considerando o “Museo de la Memoria” da ANFASEP e outros lugares de memória a ela associados, que esses são ambientes de memória alimentados pela performance da recordação das mães e dos familiares com os quais os desaparecidos tiveram seu último contato. Essas pessoas transformam os lugares em ambientes ao reproduzirem em seu comportamento repertórios que transmitem a persistência da memória e da dor.

3 “La Hoyada” em dia de finados: no lugar dos mortos, a celebração das vidas em luta

Dialogando com Ilena Diéguez (2017), que tece considerações importantes sobre o trabalho das famílias de desaparecidos no México, penso com ela que a complexidade da perda e da dor desses familiares devem ser considerados “fora deste instalado marco respectivo ao luto” (DIÉGUEZ, 2017, p. 24, tradução nossa)⁸ e que, partindo de uma práxis política “tem-se insistido no poder transformador da dor” (DIÉGUEZ, 2017, p. 25, tradução nossa).⁹ Na impossibilidade de concretização

⁸ “fuera de este instalado marco respecto al duelo” (DIÉGUEZ, 2017, p. 24).

⁹ “se ha insistido en el poder transformador del dolor” (DIÉGUEZ, 2017, p. 25).

de um trabalho de luto, mediante a incerteza da morte e da garantia de poder enterrar os familiares, surge com a ANFASEP um trabalho sobre a dor que permanece condicionando um trabalho de luta na esfera política. Desse modo, a dimensão dada aos lugares de memória, geridos pela ANFASEP, dão visibilidade e potência aos acontecimentos que transformaram os lugares. Atravessados pela violência, também aludindo a Diéguez, referindo-se à experiência da violência no Chile, estes lugares em Ayacucho podem ser considerados “cenários de perda” (DIÉGUEZ, 2017, p. 26, tradução nossa).¹⁰ Para ela:

Os restos de relatos que esperam ser olhados e lidos nos muros, pisos e nos cantos de múltiplos espaços da realidade chilena, revelam tensões, irresoluções e lutos que fazem com que as feridas ainda supurem demasiados rumores. Ou incendeiem o palimpsesto da memória. Certos espaços guardam o rumor de vozes e corpos que já não estão. São um arquivo que mostram bem a sociedade fantasmal de nosso presente (DIÉGUEZ, 2017, p. 26, tradução nossa).¹¹

Considerando a experiência do trabalho que realiza ANFASEP, durante e após o CAI, podemos aqui mencionar a relação estreita dessas pessoas atravessadas pela dor com os cenários da perda, isto é, com esses lugares/arquivos onde se inscrevem de alguma forma os corpos desaparecidos de seus familiares. Em seu testemunho, Mama Angélica conta como seu filho, Arquímedes Ascarza, foi sequestrado e narra sobre a sua peregrinação, junto a outras mães, por vários recintos da região, a procura de seus filhos. Ela menciona “Paracuti”, “Infernillo”, “Qachqarumi” e o “Rio Lambras”. Na época dos massacres que assolavam Ayacucho, esses lugares foram transformados em cemitérios clandestinos ou simplesmente, lugares onde os cadáveres eram deixados para serem devorados por animais. Em seu testemunho, ela narra:

¹⁰ “escenários de pérdida” (DIÉGUEZ, 2017, p. 26).

¹¹ Los restos de relatos que esperan ser mirados y leídos en los muros, pisos y rincones de múltiples espacios de la realidad chilena, develan tensiones, irresoluciones y duelos que hacen que las heridas aún supuren demasiados rumores. O incendien el palimpsesto de la memoria. Ciertos espacios guardan el rumor de voces y cuerpos que ya no están. Son un archivo que bien muestra la sociedad fantasmal de nuestro presente (DIÉGUEZ, 2017, p. 26).

Então, depois, eu fui ao posto. Não sei com que cara eu havia chegado ali, porque ali no posto os policiais me deram um comprimidinho. E depois, trazendo-me, acompanhando-me, eles tiraram, um por um, os cadáveres, para que pudéssemos reconhecê-los, para eu reconhecer. Mas não encontrei o meu filho ali. E passando isso assim, nós já temos caminhado, todas as senhoras. Aqui, em Paracuti, já é sabido. Em Infernillo, já é sabido. Em Qachqarumi encontrei, aqui em Santa Bárbara, no rio Lambras, encontrei muitas almas aos montões. Ali, em Paracuti, eu cheguei a entrar até o fundo de um grande fosso. E então havia um buraco encurvado, desta forma. Ali me agachei porque estavam saindo quantidades de moscas. “Então, de repente, aí dentro meteram vivo o meu filho” dizendo isso, comecei a chamar pelo nome do meu filho com força. “Arquímedes! Está aqui?” dizendo. (ASCARZA, 2002, tradução nossa).¹²

Esses espaços afetados pelo horror tornam-se espaços recordantes, cenários da perda pela forma como os acontecimentos que ali se inscrevem, fazem deles espaços de uma cena, se não a do crime, a do abandono dos corpos, a da indiferença pela matéria última que comprova a nossa existência como seres humanos. Destaco, assim, a potência do testemunho de Mama Angélica em referência a esses lugares de incursão das mães a procura por seus filhos e a forma como o lugar chamado de “La Hoyada”, hoje “Santuario de la Memoria La Hoyada”, imagetivamente alcança a dimensão de um arquivo fantasmal, de uma dramaturgia ausente que, associada a sua permanente ocupação pelos familiares, dá visibilidade aos acontecimentos ali inscritos.

¹² “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 Infernillo, 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.” (ASCARZA, 2002).

Segundo as informações da página *web* do “Santuario de la Memoria La Hoyada”, a existência desse lugar esteve condicionada à instalação do Centro Principal de Operações Militares – Cuartel General N.º 51, conhecido como “Los Cabitos”: “o Quartel converteu-se no principal centro clandestino de detenção ilegal, sequestro, tortura execução extrajudicial e desaparecimento forçado de pessoas de todo o estado” (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”, tradução nossa)¹³ e, posteriormente, “em 1985, o General Wilfrido Mori Orzo, chefe político militar de Ayacucho, ordenou a construção de um forno, para a incineração dos cadáveres enterrados no Quartel desde 1983, no setor denominado ‘La Hoyada’ (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”, tradução nossa).¹⁴

Com mais de sete hectares, cujo nome remete a um espaço de particularidade geográfica plana capaz de dificultar a sua localização, o terreno encontra-se hoje marcado pelas intervenções das equipes de antropólogos forenses dedicadas às exumações. Foi promovido à categoria de Santuário e se tornou um espaço recordante que compreende os acontecimentos e a matéria orgânica dos que por ali passaram para serem torturados, assassinados, enterrados, queimados.

Minha visita a Ayacucho, coincidindo com o dia dois de novembro, foi condicionada pela minha participação no “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018”. Entre uma atividade e outra no contexto da programação do Encontro, aproveitei meus dias em Huamanga para conhecer o “Museo de la Memoria ‘Para que no se repita’” da ANFASEP e nas visitas realizadas fui informada de que uma missa pelo dia dos finados seria realizada no local de “La Hoyada”. Foi neste contexto que pude conhecer o espaço, chegando com bastante antecedência, e participar da missa, rezada em quéchua, para os mortos ainda não identificados, que seguem estando ali, ainda desaparecidos para suas famílias, e para aqueles que já foram identificados, porém estiveram sepultados neste lugar por décadas. Durante a missa pude

¹³ “el Cuartel se convirtió en el principal centro clandestino de detención ilegal, secuestro, tortura, ejecución extrajudicial y desaparición forzada de personas de todo el departamento” (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”).

¹⁴ “en 1985, el General Wilfredo Mori Orzo, jefe político-militar de Ayacucho, ordenó la construcción de un horno, para la incineración de los cadáveres enterrados en el Cuartel desde 1983, en el sector denominado ‘La Hoyada’”. (SANTUARIO de la memoria “La Hoyada”. La historia de “La Hoyada”).

escutar a canção das mães da ANFASEP *¿Hasta cuándo tu silencio?* e que também deu título ao reconhecido livro de testemunhos *¿Hasta Cuándo tu Silencio? Testimonios de dolor y coraje*, publicado por essa organização em 2007, com a finalidade de registrar o seu histórico de lutas e intervenção política pelos direitos humanos, além de difundir as histórias pessoais das mães e familiares. Eu escutei essa canção pela primeira vez em visita ao LUM, subindo a rampa do edifício, do primeiro para o segundo andar. Essa era a música ambiente e me lembro de ter ficado um tempo tentando compreender o que dizia. Nunca pensei que ouviria essa música sendo cantada pelas mães da ANFASEP, muito menos que isso aconteceria em “La Hoyada”.

IMAGEM 1 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 2 – “Santuarioio de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

“La Hoyada” é um espaço recordante e um cenário da perda. Os responsáveis pelos acontecimentos que ali foram desencadeados também podem recordá-los, mas não na magnitude desse local que, se considerarmos as reflexões de Assmann sobre os locais das gerações, está “sufocado sob o fluxo da modernização, e também da volta à sua força simbólica” (ASSMANN, 2011, p. 321-322).¹⁵ Isso porque, segundo a autora, os locais de geração estavam associados às histórias familiares, às gêneses e ao arcaico: “a magia do local está associada a algo suspeito; o ser humano arcaico, o antigo colono, não é um ser que se autodetermina, mas que deixa poderes alheios influenciarem seu destino” (ASSMANN, 2011, p. 321). Esse condicionamento e vínculo do homem com a terra como lugar sagrado, vista de forma suspeitosa pelo colonizador, é destituído com a modernidade e “a América moderna não apenas se separa de seu passado, mas sim, em suma, de uma consciência da tradição, típica para a velha Europa, por um

¹⁵ Esta reflexão é realizada por ASSMANN, 2011, p. 321-322 ao analisar o romance *Ceremony*, de Leslie Marmon Silkos.

lado, e para os índios, por outro, cujas culturas são vinculadas aos locais e cultivam o contato com os mortos” (ASSMANN, 2011, p. 321). Se este terreno é o lugar do horror, onde funcionava uma máquina genocida, este lugar passa a ser reivindicado pelas famílias e organizações defensoras dos Direitos Humanos como um espaço sagrado em sua dimensão mais íntima.

IMAGEM 3 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
Missa pelo dia dos Mortos. 02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 4 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru.
Missa pelo dia dos Mortos. 02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

O “Santuario de la Memoria La Hoyada”, como um espaço recordante, é o meio pelo qual os familiares se contatam com seus mortos. Potencializando a força espiritual desse solo, a incursão dos familiares que ali frequentam incorpora a esse espaço uma particularidade sacra. Ele se torna um santuário, um lugar onde se performatiza um encontro não consolidado, um ritual não cumprido, uma incerteza em tramitação. Principalmente, se performatiza a dor como agenciamento da luta. A ocupação desse espaço pelos familiares agrega a ele novas inscrições fazendo surgir dali uma dramaturgia que se vale da inscrição anterior, o acontecimento violento, e de uma nova inscrição, a presença viva de seus familiares em permanente vigília.

IMAGEM 5 – “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Huamanga, Ayacucho, Peru. Missa pelo dia dos Mortos. 02 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

4 *Qunakuy* em Cuclluchaca

Eugenio Barba diz que

o teatro se revela como resíduo arqueológico. Neste resíduo arqueológico, que tem perdido sua imediata utilidade, injetam-se de vez em quando valores diferentes. Podemos adotar os valores do espírito do tempo e da cultura na qual vivemos. Podemos, pelo

contrário, procurar nele nossos próprios valores. (BARBA, 2017, p. 53, tradução nossa).¹⁶

Atendendo a esta reflexão, percebo que os resíduos arqueológicos que fazem do teatro ser o que é, em determinadas circunstâncias, são resultados das pesquisas dos atores criadores em relação ao que, em sua cultura, pode ser importante para sua formação, porém que, às vezes, já está perdido ou ausente de seu campo de visão. Os atores criadores, como arqueólogos, tentam identificar os resíduos materiais de sua cultura para criar sua própria linguagem estética, com os valores das culturas as quais pertence e com a soma de outros valores oriundos de outras culturas. No caminho desse debate, também durante o “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho 2018”, fui afetada pelo modo como outro cenário de perda, dessa vez em Huanta, Ayacucho, revelou-se como espaço recordante por meio da inscrição cênica do *Qunakuy* que ali se realizou.

O *Qunakuy*, palavra quéchua que pode ser traduzida como um “encontro para intercâmbio”, no contexto dos Encontros de Teatro de Grupo Ayacucho constituem-se como uma troca artística realizada nas comunidades. Os grupos e artistas participantes do encontro visitam a comunidade para ali apresentar demonstrações, ações cênicas de curta duração, e por sua vez, a comunidade anfitriã também se apresenta, revelando os gestos de criação e expressão¹⁷ próprios de sua cultura de representação e performance teatral. Miguel Rubio Zapata, diretor fundador do Grupo Cultural Yuyachkani e participante do Encontro Ayacucho desde a sua primeira edição, ressalta o caráter integrador do *Qunakuy* como uma atividade de troca e aprendizagem por permitir que

¹⁶ “el teatro se revela como residuo arqueológico. En este residuo arqueológico, que ha perdido su inmediata utilidad, se inyectan de vez en cuándo valores diferentes. Podemos adoptar los valores del espíritu del tiempo y de la cultura en la cual vivimos. Podemos, por el contrario, buscar en él nuestros valores”. (BARBA, 2017, p. 53).

¹⁷ Para Ramón Griffero (2011, p. 30), os gestos de expressão estão associados ao “uso cultural da teatralidade, em atos individuais ou manifestações populares” (tradução nossa), enquanto os gestos de criação manifestam-se “através da aprendizagem e desenvolvimento de uma linguagem artística” (tradução nossa). No texto fonte: “uso cultural de la teatralidad, en actos individuales o en manifestaciones populares” e “a través del aprendizaje y desarrollo de un lenguaje artístico” (GRIFFERO, 2011, p. 30)

os artistas possam conhecer estilos e teatralidades distintas. Recuperando a experiência do Encontro realizado em 1978, ele comenta:

O Encontro Ayacucho, apesar de todas as objeções e rechaços, havia criado fios condutores de uma corrente invisível que sentíamos com muita força. A central de energia vinha do infatigável trabalho do Odin nas ruas, nas comunidades camponesas e mercados, propiciando trocas artísticas ao modo do intercâmbio de trabalho. Eles chegavam a um lugar previamente estabelecido, apresentavam seu trabalho e depois a comunidade lhe respondia também com um trabalho artístico. Nestes encontros verbalizava-se pouco, isto potencializava outros níveis de comunicação que vão mais além das palavras; o assombroso era ver o nível de resposta que se estabelecia ao colocar-se o grupo de igual para igual com a comunidade, propondo o intercâmbio como base antes que a doutrina ou o paternalismo no qual, é preciso reconhecê-lo, caímos muitos dos que levávamos às cidades as “ideias corretas”. Esta é uma lição pela qual me sinto agradecido porque foi muito útil para repensar nossos estilos. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 184-185, tradução nossa).¹⁸

Nesta edição do Encontro Ayacucho, ocorrida entre os dias 21 de outubro a 4 de novembro de 2018, o *Qunakuy* se realizou na comunidade de Cuclluchaca,¹⁹ Huanta. Ali fomos recebidos pelos anfitriões, especialmente pelos jovens que estavam prontos para oferecer suas apresentações e conosco dialogar. A primeira apresentação foi uma

¹⁸ El Encuentro Ayacucho, a pesar de todas las objeciones y rechazos, había creado hilos conductores de una corriente invisible que sentíamos con mucha fuerza. La central de energía venía del infatigable trabajo del Odin en las calles, en las comunidades campesinas y mercados, propiciando trueques artísticos a manera de intercambio de trabajo. Ellos llegaban a un lugar previamente establecido, presentaban su trabajo y luego la comunidad le respondía también con un trabajo artístico. En estos encuentros se verbalizaba poco, esto potenciaba otros niveles de comunicación que van más allá de las palabras; lo asombroso era ver el nivel de respuesta que se establecía al ponerse el grupo de igual a igual con la comunidad, planteando el intercambio como base antes que la prédica o paternalismo en el que, hay que reconocerlo, caímos muchos de lo que llevábamos al pueblo las “ideas correctas”. Esta es una lección de la que me siento agradecido porque fue muy útil para repensar nuestros estilos. (RUBIO ZAPATA, 2011, p. 184-185).

¹⁹ Centro Poblado de San Antonio de Cuclluchaca.

montagem teatral que seguia uma estrutura dramática. Construíram um cenário, delimitaram os personagens e um tema com início, desenvolvimento e desenlace foi encenado de forma exitosa. A peça teatral dava testemunho à história do atual prefeito da comunidade que, na década de 1980, teve que fugir de Cuelluchaca para sobreviver à violência depois que o seu pai, que naquele contexto era o prefeito, foi assassinado.

IMAGEM 6 – *Qunakuy* em Cuelluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 7 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

A violência vivida pelos moradores foi encenada seguindo uma dramaturgia, uma vez que era possível vislumbrar a marcação das ações dos personagens, os seus diálogos e o modo como as ações se davam pelo pressuposto de que queriam tornar visíveis situações vividas no passado recente. Tivemos a informação de que os estudantes que participaram da encenação contaram com a ajuda do Professor Raúl Minaya Cruz, do Colégio Secundário. Os demais moradores que acompanhavam o evento divertiam-se com a apresentação teatral. A memória sobre o passado recente havia, pois, se tornado a matéria orgânica de uma criação coletiva, se considerarmos o modo como os jovens traduziram para a

cena todas as complexidades do CAI como um evento macropolítico, porém, na perspectiva micropolítica, dos moradores de Cuclluchaca que o vivenciaram.

As cenas recordadas e levadas ao espaço público, uma vez que foram encenadas na Praça, reconstituíram ali toda a circularidade dessa memória que recorda: o momento anterior ao conflito, os acontecimentos violentos que envolveram os moradores, a morte como uma presença física (personificada) acompanhando os eventos, os assassinatos e a ocultação de cadáveres, a abertura e depois a descoberta de fossas clandestinas, a emigração e a volta dos afetados e, por último, a possibilidade de reconciliação.

IMAGEM 8 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal.

IMAGEM 9 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.



Fonte: Arquivo pessoal

Se por um lado, causou riso nos moradores assistir aos jovens representarem essa memória recente de violência e perdas, por outro, a imagem da fossa clandestina com corpos vivos que também se divertem durante a apresentação nos leva a pensar que o exercício da recordação compartilhada com e neste espaço recordante é uma forma de lidar com a possibilidade de superação comum na qual todos que se reconhecem partícipes dessa memória sabem sobre o seu dever em não deixá-la inerte; ao contrário, tornam-na visível nesse cenário da perda que é o espaço do convívio cotidiano e onde a conexão com os moradores que morreram durante do CAI se faz possível, recordando-os.

Após a apresentação da montagem, deu-se prosseguimento ao carnaval de Cuclluchaqa. Outros jovens dedicados a compartilhar sua música e dança, reinscreveram nesse espaço compartilhado²⁰ uma dramaturgia ausente que parte da transmissão oral dos saberes de seus ancestrais em relação às celebrações da vida e dessa conexão especial que estabelecem com o espaço ao lançarem seu corpo festivo sobre ele, como parte dele.

IMAGEM 10 – *Qunakuy* em Cuclluchaca, Huanta, Ayacucho. 04 nov. 2018.²¹



Fonte: Arquivo pessoal.

²⁰ Referência à recente definição de dramaturgia de Miguel Rubio Zapata (2018). Trata-se da dramaturgia “entendida como a organização da ação em um espaço compartilhado” (tradução nossa). Do texto fonte: “es la dramaturgia “entendida como la organización de la acción en el espacio compartido”.

²¹ Na foto a mensagem de boas-vindas em quéchua significa: “Com todo meu coração te recebemos porque te queremos”.

5 Considerações finais

As reflexões aqui apresentadas tendem a seguir em desenvolvimento, a fim de delimitar as estratégias que, sendo parte de uma práxis política, são as que dimensionam a amplitude visual e imagética que pode alcançar um cenário de perda que se constitui espaço recordante. Penso na qualidade de afetação dos cenários de perda, como espaços recordantes em permanente transformação que se dá, tanto no que se refere ao modo como o tempo afeta esses espaços em sua estrutura quanto pelo modo em que, pensando com Diéguez (2017, p. 29) “a tensão entre o que tem sido um “lugar de barbárie” e busca ser assimilado como “lugar de cultura”, nos traz de volta à legendária polêmica em torno aos limites do visível, que é também os limites do dizível e do representável” (Tradução nossa).²².

No caso dos dois exemplos mencionados neste artigo temos um “lugar de barbárie”, o “Santuario de la Memoria La Hoyada”. Penso que não seja objetivo da ANFASEP sua assimilação como um “lugar de cultura” através da institucionalização desse espaço para a transmissão de informação ou saber histórico e cultural, mas pela necessidade de que seja ressignificado como um lugar sagrado por conta da relação com seus mortos dentro de uma agenda política de reivindicação por justiça, reparação, reconhecimento e identificação dos desaparecidos²³.

A comunidade de Cucelluchaqa é um local de geração, onde “uma força especial é antes de tudo sua ligação fixa e duradora com a história de famílias” (ASSMANN, 2011, p. 320). Ambos espaços, pelo modo como estão atravessados pelas inscrições de eventos violentos, constituem-se no nosso entender potentes suportes para outras inscrições, entre elas a cênica, considerando a relação dessa com uma performance política – a práxis da ANFASEP em seu movimento de ocupação e ressignificação de

²² “la tensión entre lo que ha sido un “lugar de barbarie” y busca ser asimilado como “lugar de cultura”, nos regresa a la legendaria polémica en torno a los límites de lo mirable, que es también los límites de lo decible y de lo representable” Diéguez (2017, p. 29).

²³ No Peru tem-se a Ley n° 30470 de procura pelas pessoas desaparecidas durante o período de violência 1980-2000, publicada em de 22 de junho de 2016 e em 08 de setembro de 2018 publicou-se o decreto legislativo n° 1398 para a criação de um Banco de dados genéticos para facilitar a procura e identificação de pessoas desaparecidas no Peru.

La Hoyada como santuário, ou com o teatro – no caso, a montagem dos estudantes do Colégio Secundário de Cuclluchaca apresentada durante o “XIII Encuentro Internacional de Teatro de Grupo Ayacucho”.

Ramón Grifféro, em sua teorização do conceito de dramaturgia do espaço, considera o espaço como “formato para a construção de linguagens cênicas e, portanto, de autorias” (GRIFFERO, 2011, p. 170, tradução nossa),²⁴ estando no acontecimento cênico a escritura que conjuga texto e espaço. Espaços recordantes condicionam a visibilidade de dramaturgias ausentes. Eles são índices autorais de uma enunciação ampla e localizada, se consideramos que o texto está para a autoria tal como o acontecimento. Os espaços recordantes e recordados neste texto são formatos a partir do qual se cria uma linguagem, se demonstra e se performatiza uma ação política ou cênica, uma ação política e cênica que é capaz de nos afetar tanto pela sua relação com a referencialidade quanto pelo seu alcance estético.

Referências

ASCARZA, Angélica Mendoza De. *TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA*. Testimonio de las Audiencias Públicas de la CVR Caso: Ascarza Mendoza, Arquímedes Audiencia Pública de Huamanga. 1 Vídeo. LUM, 2002. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/video/mendoza-de-ascarza-ang%C3%A9lica>. Acesso em: 27 set. 2019.

ASCARZA, Angélica Mendoza De. *TESTIMONIO DE ANGÉLICA MENDOZA DE ASCARZA/TESTEMUNHO DE MAMÁ ANGÉLICA*. LUM, 2002. Testimonio de las Audiencias Públicas de la CVR Caso: Ascarza Mendoza, Arquímedes Audiencia Pública de Huamanga. Disponível em: <https://lum.cultura.pe/cdi/sites/default/files/video/tpdf/Castellano%20testimonio%20de%20Ang%C3%A9lica%20Mendoza%20Huamanga.pdf>. Acesso em: 27 set. 2019. (Transcrição Traduzida ao Castelhanho).

²⁴ “formato para la construcción de lenguajes escénicos y, por lo tanto, de autorias” (GRIFFERO, 2011, p. 170).

ASSMANN, Aleida. *Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução: Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

BARBA, Eugenio. *La canoa de papel: Tratado de Antropología Teatral*. Traducción de Rina Skeel. Lima: Ensad – Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, 2017.

DIÉGUEZ, Ileana. De cuerpos y sombras. A propósito de la mirada y la pérdida. In: DIÉGUEZ, Ileana; FARIAS, Maritza; INSUNZA, Iván; SAAVEDRA, Lorena (comp.). *Poéticas del Dolor: Hacer un trabajo de muerte un trabajo de Mirada*. Santiago de Chile: Oxímoron, 2017. p. 11-36

EL MUSEO de la memoria “para que no se repita”. ANFASEP. Ayacucho, Peru, ©2016. Disponível em: <http://anfasep.org.pe/museo-de-la-memoria/>. Acesso em: 27 de set. 2019.

GAVILÁN, Lurgio. *Carta al teniente Shogún*. Lima: Editorial Debate, 2019.

GRIFFERO, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Gobierno de Chile: Ediciones Frontera Sur, 2011.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo e da memória: os Congados. *O Percevejo. Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, p. 68-83, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo*, n. 10, p. 7-28, dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/revph/article/view/12101/8763> Acesso em: 25 set. 2019.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire: La République*. Paris: Gallimard, 1984. v. I.

PORTUGAL TEILLIER, Tamia. Batallas por el reconocimiento: lugares de memoria en el Perú. In: DEGREGORI, Carlos Iván; PORTUGAL TEILLIER, Tamia; SALAZAR BORJA, Gabriel; SULCA, Renzo Aroni. *No hay mañana sin ayer: Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2015. p. 70-236.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y Modernidad /Racionalidad. *Perú Indígena*, Lima, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992. Disponível em: <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2019.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Discurso de Promoción*. Yuyachkani. Creación Colectiva. Programa de Mano. Lima, 2018.

RUBIO ZAPATA, Miguel. *Raíces y semillas*. Maestros y caminos del teatro en América Latina. Lima: Grupo Cultural Yuyachkani, 2011.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Justicia entre Saberes: Epistemologías del Sur contra el epistemicidio*. Madrid: Ediciones Morata, 2017.

SANTUARIO de la memoria Blog “La Hoyada”. “La historia de “La Hoyada”. Ayacucho, Peru. Disponível em: <http://santuario.lahoyada.info/el-santuario-la-hoyada/historia-de-la-hoyada>. Acesso em: 25 set. 2019.

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

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 27 de janeiro de 2020.